

**Taciana Valio Ottowitz**

**Bilderbuchillustration in den 60er und  
70er Jahren in der Bundesrepublik und  
Parallelen zur Kunstszene**

Taciana Valio Ottowitz

Bilderbuchillustration in den 60er und 70er Jahren in der  
Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene

Dissertationen der LMU München

Band 12



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

# Bilderbuchillustration in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene

von  
Taciana Valio Ottowitz

Herausgegeben von der  
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Text © Taciana Valio Ottowitz 2017  
Erstveröffentlichung 2017  
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2015

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

Herstellung über:  
readbox unipress  
in der readbox publishing GmbH  
Am Hawerkamp 31  
48155 Münster  
<http://unipress.readbox.net>  
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-192798>

978-3-95925-030-6 (Druckausgabe)  
978-3-95925-031-3 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	XVII
1 Einleitung.....	1
1.1 Stand der Forschung .....	3
2 Illustration.....	5
2.1 Zum kontroversen Begriff der Illustration.....	5
2.2 Funktionen und Prinzipien der Illustration .....	12
2.3 Das Zeichensystem.....	17
2.4 Entwicklung einer Geschichte – die Narration .....	25
2.5 Bilderzählung und Szenenkomposition.....	29
3 Kinderbuch .....	37
3.1 Neues Verständnis von Kindheit und Entwicklung einer Kinderbuchtradition .....	37
3.2 Pädagogischer Kontext im Kinderbuch und dessen ästhetische Funktion .....	40
3.3 Einfluss der Kinderbuchkritik auf die Illustration.....	41
3.4 Das pädagogische Konzept ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts .....	49
4 Bilderbuch .....	53
4.1 Rolle des Bildes im Bilderbuch.....	53
4.2 Bilderbuchtypus .....	54
4.3 Kategorisierung des Bilderbuches und unterschiedliche Stile in der Bilderbuchillustration .....	58
5 Auswirkungen von Krieg und Nachkriegszeit auf das Bilderbuch .....	65
5.1 Das „Deutsche“ im Bilderbuch.....	65
5.2 Bilderbücher nach dem Zweiten Weltkrieg.....	68
5.2.1 Das Konventionelle und das alte Rezept.....	69
5.2.2 Neubeginn und Kunststile des deutschen Expressionismus und des Abstrakten Expressionismus.....	72

5.2.3	Die impressionistische Zeichensprache und Vorbilder aus der Schweiz .....	76
5.2.4	Linear-karikaturenhafter Zeichenstil .....	84
5.2.5	Neue Wege in Richtung moderner Malerei.....	89
5.3	Der Weg in die Abstraktion in der bildenden Kunst und Innere Migration .....	99
5.4	Buchillustration und Parallelen zur Kunstszene.....	104
6	Politische und kulturelle Revolution der 60er und 70er Jahre .....	107
6.1	Das politische Denken der 60er Jahre .....	107
6.2	Kulturrevolution, Antiautoritäre Erziehung und Auswirkungen auf die Kinderliteratur.....	111
6.3	Die Revolution innerhalb der Kunst.....	117
6.3.1	Kunst und Leben: Fluxus und Happenings.....	120
6.3.2	Die Konsumwelt in der Kunst: die Pop-Art .....	128
6.3.3	Die neue Gegenständlichkeit: magischer, kapitalistischer, pathetischer, phantastischer und kritischer Realismus.....	138
7	Analyse von ausgewählten Bilderbüchern aus den 60er und 70er Jahren in der BRD.....	157
7.1	Nachahmung von Kinderzeichnungen und die abstrahierende Illustration der 60er Jahre .....	159
7.1.1	Naiver Stil .....	162
	‚Der Goldene Vogel‘ (1966): magisch-poetische Bilder von leuchtender Farbigkeit in Lilo Fromms Bilderbüchern.....	162
	‚Lupinchen‘ (1969): Binette Schroeders surreal- phantastische und naive Bilderwelt.....	173
	‚Wo ist Wendelin?‘ (1965): Wilfried Blechers realistische Abbildungen einer phantastischen Bilderwelt .....	184
	Zusammenfassung.....	197
7.1.2	Abstrahierender Stil .....	198

---

	‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ (1965): Der abstrahierende Stil von Dietlind Blech zur Umsetzung lyrischen Textes .....	198
	‚Dornröschen‘ (1967): Lieselotte Schwarzs expressiv- abstrakte Malweise starker Farbigkeit .....	209
	‚Rotkäppchen‘ (1965): Warja Honegger-Lavaters Piktogramme .....	222
	Zusammenfassung.....	235
7.2	Das neue Bilderbuch der 68er Jahre .....	236
7.2.1	Das politische Buch .....	244
	‚Anti- Struwelpeter‘ (1970): Friedrich Karl Waechters Prototyp des antiautoritären Bilderbuches .....	244
	Zusammenfassung.....	258
7.2.2	Die Experimentierfreudigkeit .....	259
	‚Luderbär‘ (1970): Otmar Alts Puzzlebilder .....	259
	‚Das Drachenbuch‘ (1969): Die skurril-phantastischen Bildergeschichten von Walter Schmögner in Comicstil ...	269
	Zusammenfassung.....	277
7.2.3	Aus der zeitgenössischen Kunst: die Pop-Art .....	278
	‚Der Spielbaum‘ (1966): die Wort-Bild-Erzählung einer absurden Welt von Jürgen Spohn .....	278
	‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ (1969): Günther Stillers Seriellbilder in Verbindung mit der Pop-Art.....	289
	‚Andromedar SR1‘ (1970): Heinz Edelmanns Pop-Art- Ästhetik im Bilderbuch .....	300
	Zusammenfassung.....	309
7.3	Die Realismen der 70er Jahre .....	310
	‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘ (1973). Jörg Müllers an den Fotorealismus angelehnte Bildsprache ..	312
	‚Rundherum in meiner Stadt‘ (1968): Der Chronist Ali Mitgutsch und seine Wimmelbilderbücher.....	324
	‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ (1975): Das sozialkritische Buch von Kurt Mühlenhaupt in naiv-expressiver Malerei.	334
	‚Jorinde und Joringel‘ (1978): der Neoexpressionismus von Paula Schmidt .....	344



---

Zusammenfassung.....	352
7.4 Altväterlicher Stil und traditionelle Illustration .....	353
„Oh, wie schön ist Panama“ (1978): Janoschs idyllische, romantische Welt .....	355
„3×3 an einem Tag“ (1963): Eva Johanna Rubins stilisierender, altväterlicher Stil.....	367
„Hänsel und Gretel“ (1979): Lisbeth Zwergers poetischer Illustrationsstil mit tänzerischer Leichtigkeit .	376
„Die sieben Raben“ (1962): Felix Hoffmanns realistisch- naturalistische Bildsprache – in der Schweizer Landschaft angesiedelt.....	391
Zusammenfassung.....	402
8 Schlussbetrachtung.....	403
9 Literaturverzeichnis.....	413
9.1 Primärliteratur.....	413
9.2 Sekundärliteratur .....	429
9.3 Zeitschriften .....	458
9.4 Internetseiten.....	459
Anhang: Daten zu Bilderbüchern und Illustratoren .....	461

# Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Diekmann/Ungerer: Das Große Liederbuch, 1975 .....	16
Abb. 2: Crane: Flora's feast. A masque of flowers, 1889.....	19
Abb. 3: Crane: This little Pig went to Market, 1871 .....	24
Abb. 4: Sendak: In der Nachtküche, 1971 .....	25
Abb. 5: Potter: The Tale of Peter Rabbit, 1902.....	29
Abb. 6: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969.....	35
Abb. 7, 8: Albert Sixtus: Die Häschenschule Erstaugabe 1924 © Esslinger in der Thienemann-Esslinger Verlag GmbH, Stuttgart .....	70
Abb. 9: Brockmann: Eia-popeia, ca. 1945 .....	71
Abb. 10: Leip: Das Zauberschiff, 1947. ....	73
Abb. 11: Leip: Das Zauberschiff, 1947 .....	74
Abb. 12: Gerhard Oberländer: Pingo, Pinga & Co. Ein Bilderbuch © 1974 dtv Verlag, München .....	75
Abb. 13, 14: Hürzel/Hegenbarth: Im Zoo, 1947 .....	78
Abb. 15: Fischer: Die Bremer Stadtmusikanten, 1944 .....	79
Abb. 16: Fischer: Der gestiefelte Kater, 1957 .....	80
Abb. 17: Avenarius/Speckter: Der gestiefelte Kater, 1911 .....	82
Abb. 18: Slevogt/Zimmermann: Alte Märchen, 1920 .....	82
Abb. 19, 20: Chönz/Carigiet: Schellen-Ursli, 1971 .....	84
Abb. 21: Chrescinski/Haacken: Husch, das gute Gespenst, 1948.....	85
Abb. 22: Prokofjew/Haacken: Peter und der Wolf, 2003 .....	86
Abb. 23: Zimnik: Jonas der Angler, 1954 .....	87
Abb. 24: Zimnik: Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross, 1954 .....	88
Abb. 25: Huber/Ehmcke: Allerlei Schwätzchen für kleine Spätzchen, 1948.....	90
Abb. 26: Ehmcke: Vogelbart. Bilder und Reime, 1945 .....	91
Abb. 27: Kreidolf: Blumen-Märchen, 1898.....	91
Abb. 28: Alverdes/Braun-Fock: Das Schlaftürlein, 1938 .....	92
Abb. 29: Heimeran/Braun-Fock: Der schwarze Schimmel, 1956.....	93
Abb. 30: Oswald/Scheel: Die Geschichte von der Wiese, 1945.....	94
Abb. 31: Scheel: Die Reise mit Zebi oder die wunderbaren Begebenheiten an Peters Geburtstag, 1947 .....	95
Abb. 32: Schepper-Berkenkamp: Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch, 1948.....	96
Abb. 33: Reidel: Kasimirs Weltreise, 1957.....	98

Abb. 34: Lionni: Das kleine Blau und das kleine Gelb, 1962 .....	160
Abb. 35: Scheidl/Fromm: Das Mondgesicht, 1960 .....	163
Abb. 36: Scheidl/Fromm: Das Mondgesicht, 1960 .....	164
Abb. 38: Grimm/Fromm: Der goldene Vogel, 1966 .....	166
Abb. 37: Grimm/Fromm: Der goldene Vogel, 1966 .....	166
Abb. 39: Taylor/Cruikshank: German popular stories, ca. 1868 .....	167
Abb. 40: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969 .....	167
Abb. 41: Segal/Sendak: Märchen der Brüder Grimm, 1974 .....	168
Abb. 42: Grieder/Aebersold: Die verzauberte Trommel, 1968 .....	169
Abb. 43: Reidel: Der Jakob und die Räuber, 1965 .....	171
Abb. 44: Petrides: Der Xaver und der Wastl, 1962 .....	172
Abb. 45: Schroeder: Lupinchen, 1969 .....	174
Abb. 46: Schroeder: Lupinchen, 1969 .....	175
Abb. 47: Schroeder, Lupinchen. 1969 .....	176
Abb. 48: Schroeder: Florian und Traktor Max, 1971 .....	177
Abb. 49: Nickl/Schroeder: Ra ta ta tam: Die seltsame Geschichte einer kleinen Lok, 1973 .....	177
Abb. 50: Nickl/Schroeder: Krokodil Krokodil, 1975 .....	178
Abb. 51: Nickl/Schroeder: Krokodil Krokodil, 1975 .....	179
Abb. 52: Hauff/Hechelmann: Zwerg Nase, 1974 .....	180
Abb. 54: Ionesco/Delessert: Geschichte Nummer 1, 1969 .....	181
Abb. 53: Gernhardt/Gernhardt: Mit dir sind wir vier, 1976 .....	181
Abb. 55: Reichert/de Vries: Alice und der große Löwe, 1972 .....	183
Abb. 56: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965 .....	186
Abb. 57: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965 .....	187
Abb. 58: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965 .....	188
Abb. 59: Blecher: Der schlaue blaue Hahn, 1966 .....	189
Abb. 60: Zacharias: Zum Beispiel ein Birnenschwein, 1970 .....	191
Abb. 61: Haacken: Ein Narr, ein Weiser und viele Tiere, 1973 .....	191
Abb. 62, 63: Zacharias/Zacharias: Mikosch, das Karusselpferd, 1962 .....	193
Abb. 64: Schröder/Blecher: Kunterbunter Schabernack, 1973 .....	194
Abb. 65: Wollinger/Wollinger: Schweinchen Ringelfein, 1966 .....	195
Abb. 66: Brenken/Blecher: Firlefranz, 1970 .....	196
Abb. 67: Blech/Borchers: Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder, 1962 .....	199
Abb. 68: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965 .....	200
Abb. 69: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965 .....	201

Abb. 70: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965.....	202
Abb. 71: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965.....	203
Abb. 72: Lionni: Swimmy, 1964 .....	203
Abb. 73: Grimm/Oberländer: Die Bremer Stadtmusikanten, 1965 .....	204
Abb. 74: Günter Bruno Fuchs, Ein dicker Mann wandert © Carl Hanser Verlag München 1995 .....	205
Abb. 75: Winter/Bischoff: Die glücklichen Eulen, 1962 .....	207
Abb. 76: Stempel/Ripkens/Blech: Schnappsack, 1972.....	208
Abb. 77: Schwarz: Leiermann dreht goldne Sterne, 1959 .....	210
Abb. 78: Storm/Kirchberg: Der kleine Häwermann, 1970.....	211
Abb. 79: Carle: Die kleine Maus sucht einen Freund, 1984.....	213
Abb. 80: Schwarz: Einen Löffel für den goldenen Hahn., 1960 .....	214
Abb. 81: Aichinger: Die Regenmaus, 1968.....	215
Abb. 82: Schwarz: Dornröschen, 1967 .....	216
Abb. 83: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969.....	217
Abb. 84: Hoffmann: Dornröschen, 1959 .....	217
Abb. 85, 86: Schwarz: Dornröschen, 1967.....	218
Abb. 87: Grimm/Grimm: Kinder- und Hausmärchen, 1833.....	219
Abb. 88: Schwarz: Dornröschen, 1967 .....	219
Abb. 89: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853.....	220
Abb. 90: Wildsmith: Fische, 1968.....	220
Abb. 91: Schwarz: Der Rattenfänger, 1970.....	221
Abb. 92: Honegger-Lavater: Guillaume Tell: Wilhelm- Guglielmo- Guglielm- William Tell, 1962.....	225
Abb. 93: Honegger-Lavater: Hans im Glück, 1965 .....	226
Abb. 94: Perrault/Doré: Les contes de Perrault, 1862 .....	227
Abb. 95: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965 .....	227
Abb. 96: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965 .....	228
Abb. 97: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965 .....	229
Abb. 98: Heyduck-Huth: Der rote Punkt, 1978 .....	230
Abb. 99: Kokoschka: Die Träumenden Knaben und andere Dichtungen, Wien 1908.....	233
Abb. 100: Sendak: Wo die wilden Kerle wohnen, 1967.....	241
Abb. 101: Hachfeld/Hachfeld: Der Struwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und doller Bilder, 1969.....	245

Abb. 102: Hoffmann: Der Struwwelpeter, 1858.....	248
Abb. 103: Waechter: Der Anti-Struwwelpeter, 1970 .....	248
Abb. 104: Hoffmann: Der Struwwelpeter, 1858.....	249
Abb. 105: Waechter: Der Anti-Struwwelpeter, 1970 .....	250
Abb. 106: Ungerer: Zeraldas Riese, 1970 .....	254
Abb. 107: Ferra-Mlkura/Candea: Meine Kuh trägt himmelblaue Socken, 1975 .....	255
Abb. 108: Waechter: Wir können noch viel zusammen machen, 1973 .....	257
Abb. 109: Hauptmann: Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz, 1978 .....	257
Abb. 110: Teichgräber/Alt: Die Kinguine, 1968 .....	260
Abb. 111: Teichgräber/Alt: Die Kinguine, 1968 .....	261
Abb. 112: Alt: Luderbär, 1970.....	263
Abb. 113: Alt: Luderbär, 1970.....	263
Abb. 114: Meckel: Amüsierpapiere oder Bilder aus Phantasmus‘ Bauchladen, 1969 .....	266
Abb. 115: Grieshaber: Herzauge, 1969 .....	267
Abb. 116: Schmögner: Das Drachenbuch, 1969 .....	271
Abb. 117: Schmögner: Das Drachenbuch, 1969 .....	272
Abb. 118: Nebehay/Schmögner: Mrs. Beestons Tierklinik, 1970 .....	273
Abb. 119: Grieder/Künnemann: Das große Seeräuberbuch, 1972.....	275
Abb. 120: Borchers/Schlote: Heute wünsch ich mir ein Nilpferd, 1975 .....	276
Abb. 121: Spohn: Der Spielbaum,1966 .....	281
Abb. 122: Spohn: Der Spielbaum,1966 .....	281
Abb. 123: Spohn: Der mini-mini Düsenzweig, 1971 .....	282
Abb. 124: Rühm: Da, 1970.....	282
Abb. 125: Spohn: Der Spielbaum,1966 .....	283
Abb. 126: Spohn: Das Riesenross,1968.....	284
Abb. 127: Spohn: Ein Raubtier, das ein Raubtier sah, 1973.....	287
Abb. 128: Spohn: Eledil und Krokofant,1967 .....	288
Abb. 129: Stiller: Träume oder Verkehrte Welt, die man am besten richtig stellt, 1964 .....	290
Abb. 130: Halbey/Stiller: Pampelmusensalat: Dreizehn Verse für Kinder, 1965 .....	291
Abb. 131: Leaf/Klemke: Ferdinand, der Stier, 1966 .....	291
Abb. 132: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969 .....	293

Abb. 133: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969 .....	295
Abb. 134: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969 .....	295
Abb. 135: Spohn: Das Riesenross, 1968 .....	296
Abb. 136: Stiller: Nein-Buch für Kinder, 1972 .....	298
Abb. 137: Schlote: Superdaniel, 1972 .....	298
Abb. 138: Stempel/Ripkens/Edelmann: Andromedar SR1, 1970 .....	303
Abb. 139: Brown/Edelmann: Maicki Astromaus, 1970 .....	304
Abb. 140: Hoban/Selig: Wo ist meine Puppe?, 1976 .....	305
Abb. 141: Spang/Kohlsaot: Herr Groß geht in die Stadt, 1973 .....	305
Abb. 142: Monreal/Chaveloux: Alalas Fernseh-Spiele, 1971 .....	306
Abb. 143: Wilde/von Meysenbug: Der glückliche Prinz, 1972 .....	308
Abb. 144: Müller: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft, 1973 .....	313
Abb. 145: Müller: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft, 1973 .....	315
Abb. 146: Müller/Steiner: Die Kanincheninsel, 1977 .....	319
Abb. 147: Kirchberg: Selim und Susanne, 1978 .....	321
Abb. 148: Hacks/Ensikat: Die Sonne, 1975 .....	322
Abb. 149: Magnus/Andresen: Am Fenster, 1976 .....	323
Abb. 150: Mitgutsch: Rundherum in meiner Stadt, 1968 .....	328
Abb. 151: Mitgutsch: Bei uns im Dorf, 1970 .....	331
Abb. 152: Klatt/Ensikat: Lustige Märchen, 1968 .....	331
Abb. 153: Högner/Stahleder: Ich sehe was, was du nicht siehst, 1964 .....	332
Abb. 154: Mitgutsch: Warum macht Herr Kringel nicht mit?, 1979 .....	333
Abb. 155: zur Mühlen/Grosz: Was Peterchens Freunde erzählen, 1924 .....	336
Abb. 156: Mühlenhaupt: Sabine und ihre Puppe, 1971 .....	337
Abb. 157: Mühlenhaupt: Rüben, Fische, Eierkuchen, 1975 .....	338
Abb. 158: Mühlenhaupt: Rüben, Fische, Eierkuchen, 1975 .....	339
Abb. 159: Mühlenhaupt: Rüben, Fische, Eierkuchen, 1975 .....	340
Abb. 160: Fuchshuber: Korbinian mit dem Wunschhut, 1976 .....	342
Abb. 161: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978 .....	346
Abb. 162: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978 .....	347
Abb. 163: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978 .....	348
Abb. 164: Grimm/Dombrowski: Jorinde und Joringel, 1973 .....	349
Abb. 165: Grimm/Hoffmann: Jorinde und Joringel, 1969 .....	349
Abb. 166: Taylor/Cruikshank: German popular stories, ca. 1868 .....	350

Abb. 167: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978.....	350
Abb. 168: Vogeler: Jorinde und Joringel, 1976 .....	351
Abb. 169: Kirch/Schmidt: Hans mein Igel, 1980.....	352
Abb. 170: Janosch: Die Geschichte von Valek dem Pferd, 1960.....	356
Abb. 171: Janosch: Valek und Jarosch, 1960.....	357
Abb. 172: Janosch: Das Auto hier heißt Ferdinand, 1964.....	358
Abb. 173: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978.....	360
Abb. 174: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978.....	361
Abb. 175: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978.....	362
Abb. 176: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853.....	363
Abb. 177: Heine: Na warte, sagte Schwarte, 1977 .....	365
Abb. 178: Heine: Na warte, sagte Schwarte, 1977 .....	365
Abb. 179: Krüss/Rubin: 3×3 an einem Tag, 1963.....	368
Abb. 180: Krüss/Rubin: 3×3 an einem Tag, 1963.....	369
Abb. 181: Fühmann/Rubin: Das Tierschiff, 1965.....	370
Abb. 182: Busta/Grüger: Die Sternenmühle, 1959 .....	373
Abb. 183: Lenzen/Hanck: Onkel Tobi, 1963 .....	374
Abb. 184: Balet: Joanjo, 1965.....	375
Abb. 185: Hänsel und Gretel von Jacob und Wilhelm Grimm. Illustriert von Lisbeth Zwerger © 1979/2012 minedition rights & licensing ag, Zürich/Schweiz.....	380
Abb. 186: Grimm/Rackham: Grimm's fairy tales, 1909 .....	380
Abb. 187, 188: Hänsel und Gretel von Jacob und Wilhelm Grimm. Illustriert von Lisbeth Zwerger © 1979/2012 minedition rights & licensing ag, Zürich/Schweiz.....	381
Abb. 189: Grimm/Grimm: Kinder- und Hausmärchen, 1833.....	382
Abb. 190: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853.....	383
Abb. 191: Hoffmann/Zwerger: Nussknacker und Mausekönig, 1979.....	384
Abb. 192: Ende/Quadflieg: Lirum Larum. Willi Warum: eine lustige Unsinnesgeschichte für kleine Warum-Frager, 1978.....	386
Abb. 193: Ende/Quadflieg: Das kleine Lumpenkasperle, 1975 .....	387
Abb. 194: Friedrichson: Fundevogel und andre Lieblingsmärchen, 1979.....	388
Abb. 195: Friedrichson: Fundevogel und andre Lieblingsmärchen, 1979.....	388
Abb. 196: Grimm/Brandt: Die Wichtelmänner, 1967 .....	389
Abb. 197: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962.....	392
Abb. 198, 199: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962.....	393

---

Abb. 200: Schanz/Pletsch: ‚Mancherlei aus des Lebens Mai‘, 1864 .....	394
Abb. 201: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962 .....	395
Abb. 202: Grimm/Zwenger: Die 7 Raben, 1981 .....	396
Abb. 203: Schanz/Hosemann: Die Sieben Raben, 1873 .....	397
Abb. 204: Grimm/Zwenger: Die 7 Raben, 1981 .....	397
Abb. 205: Hoffmann: Hans im Glück, 1975 .....	399
Abb. 206, 207: Grimm/Reidel: Hans im Glück, 1975 .....	400





# Danksagung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse von Bilderbuchillustrationen in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik und Parallelen zur Kunstszene. Sie wurde von der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität als Dissertation angenommen.

Herzlicher Dank gilt Frau Prof. Dr. Michaela Braesel für die wohlwollende Unterstützung und ihre wertvollen Hinweise während aller Stufen der Arbeit sowie bei deren Beurteilung als Erstgutachterin.

Herrn Prof. Dr. Hubertus Kohle danke ich besonders für die bereitwillige Übernahme der Aufgabe des Zweitgutachters.

In gleicher Weise will ich mich bei Herrn Prof. Dr. Gebhard Flaig als Mitglied der Prüfungskommission bedanken.

Schließlich gilt mein Dank auch den Illustratoren Dietlind Blech, Wilfried Blecher, Sabine Friedrichson, Lilo Fromm, Rainer Hachfeld, Hilde Heyduck-Huth, Ursula Kirchberg, Christoph Meckel, Alfred von Meysenbug, Roswitha Quadflieg, Paula Schmidt, Walter Schmögner, Binette Schroeder, Günther Stiller, Hans Ticha, Thomas Zacharias, Wolfgang Zacharias, Reiner Zimnik, Lisbeth Zwerger, und dessen Nachkommen Kurt Berger (Lieselotte Schwarz), Cornelia Hesse-Honegger (Warja Honegger-Lavater), Hannelore Mühlenhaupt (Kurt Mühlenhaupt), Regina Röder-Ensikat (Klaus Ensikat), Beate Rose (Marlene Reidel), Barbara Spohn (Jürgen Spohn), Philip Waechter (Friedrich Karl Waechter), sowie den Verlegern und Mitarbeitern Ulrike Bastong von Gerstenberg Verlag, Sindhya Bergamin von Orell Füssli Verlag, Ortrud Bode von Carl Hanser Verlag München, Constanze Chory von dtv Verlag, Tabeah Faubel von Verlag Herder, Carola Feist von Suhrkamp Verlag AG, Monika Giuliani von mine-dition Michael Neugebauer Edition, Hans Häge von Janosch film & medien AG, Katharina Laufs von Ravensburger Buchverlag, Louise Pachtner von NordSüd Verlag AG, Nicola Rückert von Bonnier Media

Deutschland GmbH, Ilka Wesche von Fischer Kinder- und Jugendbuch Verlag GmbH, Frau Wachinger von Langewiesche-Brand KG Verlag, Ilka Wesche von S. Fischer Verlag GmbH, Kristina Wittkopf von der Julius beltz GmbH & Co. KG, Sabine Zeller vom Diogenes Verlag sowie die Verwaltungsgesellschaft Bild-Kunst für die Genehmigung zum Druck der Abbildungen herzlich bedanken.

Besonderer Dank gilt zudem Lucia Obi und Nadine Zimmermann, die mir Hilfe geleistet haben und die Bücher aus der Internationalen Jugendbibliothek, Schloss Blutenburg, zur Verfügung gestellt haben.

Mein Dank gilt darüber hinaus Dr. Agnès Lucas-Schloetter von der Juristischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München, die mir bei Fragen zum Urheberrecht weitergeholfen hat.

Thomas Ottowitz ist die Arbeit in Dankbarkeit gewidmet.

Leider war es nicht möglich, alle Inhaber der Bildrechte zu ermitteln. Ich bitte gegebenenfalls um Kontaktaufnahme.

# 1 Einleitung

Der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist das Bilderbuch in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland. Der ausgewählte Untersuchungszeitraum stand unter dem Einfluss sozio-kultureller Änderungen, die von der Studentenbewegung ausgingen, und ist durch den Bruch mit bisherigen Traditionen gekennzeichnet. Diese hatten auch auf die Bilderbuchillustration erhebliche Auswirkungen. Insbesondere sind Veränderungen in der Pädagogik und in der bildenden Kunst durch die Einflüsse der 68er-Bewegung und das damit einhergehende antiautoritäre Konzept zu nennen.

Die Folge war eine Zeit der Experimentierfreudigkeit und der Einbeziehung zeitgenössischer Kunststile wie der Pop-Art in der Bilderbuchillustration, die später durch verschiedene realistische Stilrichtungen ersetzt wurden.

Festgestellt wird, dass das Bilderbuch verschiedene Kunststile sowohl aus vergangenen Epochen als auch aus der Gegenwartskunst vereint. Parallel dazu entwickelt es sich zu einer eigenständigen Kunstgattung innerhalb der Gebrauchskunst, die in fester Bilderbuchtradition verankert und mit bestimmten Kennzeichen und Merkmalen geprägt ist. Insbesondere gilt, dass das Bilderbuch Einflüssen aus verschiedenen Disziplinen – der Literatur, Kunst, Psychologie oder Pädagogik – unterliegt. Speziell der pädagogische Aspekt nimmt im Bilderbuch eine prägende Rolle ein und beeinflusst die Art und Weise der bildnerischen Darstellung maßgeblich.

In dieser Arbeit werden verschiedene künstlerische Stile ausgewählter Bilderbücher – insbesondere solcher, die Erneuerungen aus ästhetischen Gesichtspunkten oder im Zuge neuer Experimente hervorbrachten und von Bedeutung und Relevanz in der BRD sind – untersucht und darüber hinaus systematisch eingeordnet. Ziel der Untersuchung ist, Parallelen zwischen bildender Kunst und Bilderbuchillustration

zu identifizieren. Dazu werden zwanzig ausgewählte, in der BRD veröffentlichte Bücher, die unter dem Einfluss der 68er Jahre stehen, im Sinne einer Fallstudie untersucht.

Der Arbeit werden folgende Fragen zugrunde gelegt: In welcher Beziehung steht die Bilderbuchillustration zu Tendenzen und Entwicklungen in der bildenden Kunst und ob diese sich mit einer Zeitverzögerung auch in der Bilderbuchillustration etablieren bzw. dort zur Anwendung kommen könnten. Weitere Fragen sind: Welchen Umfang nimmt die künstlerische Gestaltung im Vergleich zur Gebrauchskunst in der Bilderbuchillustration ein? Ist die Kunst im Bilderbuch immer nur Adaptation oder doch auch Entwicklung einer eigenen Stilrichtung? Außerdem ist zu beantworten, wie sich diese Bilderbücher stilistisch voneinander unterscheiden lassen, welche Merkmale sie kennzeichnen und ob eigenständige Stilrichtungen erkennbar sind. Nicht zuletzt ist auch noch zu beantworten, inwieweit die gesellschaftliche Entwicklung, und darunter die Auswirkung auf die Pädagogik, die untersuchten Bilderbücher der 60er und 70er Jahre beeinflusst.

Der Begriff Illustration wird im ersten Teil definiert und dessen Zusammenhang mit der Narration analysiert, die den Inhalt der Buchaussage entschlüsselt. Dazu wird das Verhältnis von Wort und Bild berücksichtigt und eine Analyse von Zeichensystemen aus textlichen und visuellen Codes folgt. Der ästhetische und der pädagogische Anteil des Bildes sowie die Bilderzählung und Erstellung von Szenekompositionen sind weitere Themen.

Die Entstehungsgeschichte des Kinderbuches und dessen pädagogischer Aspekt ist Teil des nächsten Kapitels. Der Unterschied zwischen Kinder- und Bilderbuch wird dargelegt und darüber hinaus werden Kennzeichen und Merkmale des Bilderbuches sowie dessen Dogmen und Kontroversen im folgenden Kapitel vorgestellt; ebenso wie die unterschiedlichen Kunststile, die in der Bilderbuchillustration angewendet werden.

Nach der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes in den Kapiteln 2, 3 und 4 geht es in den nachfolgenden Abschnitten (Kapitel 5 und 6) darum, den Einfluss gesellschaftlicher Rahmenbedingungen auf die Kunstszene bzw. die Bilderbuchproduktion zunächst in dem vorangegangenen Zeitraum zu untersuchen.

Ein Überblick über die Geschichte des Bilderbuches soll eine bessere Kontextualisierung des zu untersuchenden Objekts erlauben. Dafür ist die Zeit vor 1968, nämlich die Kriegs- und Nachkriegszeit, von besonderem Interesse. Welche Bildtradition gab es, was wurde beibehalten oder was hat sich verändert; welche Stilentwicklungen finden statt und wie werden diese dazu beitragen, das Bilderbuch der 60er und 70er Jahre in der Bundesrepublik besser zu verstehen.

Des Weiteren wird die Zeit der 60er- und 70er-Jahre mit Blick auf die Kunstszene, die das Bilderbuch dieser Zeit beeinflusste, erläutert. Hier finden die Auswirkungen der antiautoritären Erziehung auf das Bild und auf den Inhalt des Bilderbuchs Berücksichtigung. Dieses Thema wird anhand des sozio-politischen und wirtschaftlichen Kontexts weiter vertieft. Darüber hinaus werden die ausgewählten Bilderbücher vorgestellt, diskutiert und unter unterschiedlichen Stilen eingeordnet. Im letzten Abschnitt folgt eine Schlussbetrachtung.

## 1.1 Stand der Forschung

Forschungsarbeiten, die sich mit dem Bilderbuch in den 60er und 70er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland beschäftigten, wurden von Klaus Doderer, Helmut Müller, Günter Otto, Alfred Clemens Baumgärtner, Horst Künnemann, Hans Heino Ewers und Bernd Dölle-Weinkauff, Andreas Bode, Jens Thiele sowie Detlef Hoffmann und Hans Adolf Halbey veröffentlicht.

Das Frankfurter Institut für Jugendbuchforschung unter Klaus Doderer und Helmut Müller veröffentlichte 1973 ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘, das einen Überblick über die Bilder-

buchgeschichte bis in die 70er Jahre gibt. Es berücksichtigt literarische und künstlerische Aspekte. Ebenfalls von dem Institut ausgehend und von Doderer herausgegeben, ist das mehrbändige ‚Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur‘ ein paar Jahre später entstanden (1975, 1977, 1979 und 1982); mit Texten zu Autoren, Illustratoren und Theoretikern sowie Ausführungen zu den verschiedenen Merkmalen des jeweiligen Bilderbuches. Ein weiterer Sammelband, der sich mit dem Bilderbuch befasst und von Alfred Clemens Baumgärtner herausgegeben wurde, ist ‚Aspekte der gemalten Welt‘ (1968).

2009 legte die Stiftung Illustration das ‚Lexikon der Illustration im deutschen Raum seit 1945‘, eine Ansammlung monografisch angelegter Texte zu ausgewählten Illustratoren vor. Auch die Internationale Jugendbibliothek München und das Troisdorfer Bilderbuchmuseum stellen seit der 80er Jahren verschiedene Kataloge mit Monografien über Bilderbuchillustratoren zur Verfügung und Der ‚Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V.‘ veröffentlichte die jedes Jahr mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichneten Bücher seit 1956 in das Buch ‚40 Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis‘ (1996).

In Ewers und in Dolle-Weinkauff's Untersuchungen lag der Schwerpunkt bei der Kinderliteratur. Andreas Bode analysierte unterschiedliche künstlerische Stile im Bilderbuch identifizierte Stil Tendenzen der Bilderbuchillustration. Dazu zog er Beispiele von Bilderbuchkünstlern heran, die er bestimmten Kunstrichtungen zuordnete. Horst Künneemann schrieb zahlreiche Biografien über die Illustratoren der 60er und 70er Jahre und gab zugleich einen Überblick über die Bilderbuchsituation dieser Zeit. Hans Adolf Halbey analysierte das Verhältnis von Bild und Text. Jens Thiele und Halbey untersuchten zudem das Bilderbuch unter künstlerischen Gesichtspunkten. Zudem setzte sich Thiele mit dem pädagogischen Kontext auseinander und kategorisierte die Einflüsse der bildenden Kunst.

## 2 Illustration

### 2.1 Zum kontroversen Begriff der Illustration

Die Beschäftigung mit dem Begriff Illustration ist als Hinführung zum allgemeinen Thema Buch und dessen Bestandteilen, Bilder und Text, zu verstehen. Im illustrierten Buch steht der Text hinsichtlich Quantität und Stellung in der Regel vor der Illustration, während im Bilderbuch der Text als Hilfe oder Ergänzung dient und das Bild vorherrscht. Um den Sonderfall Bilderbuch behandeln zu können, ist es zunächst erforderlich, einen Überblick über den Begriff Illustration zu geben, bevor das Bilderbuch selbst definiert und untersucht wird.

Vom lateinischen Verb ‚illustrare‘ (lat. *Illustratio*, *illustrare*) abgeleitet, heißt Illustration ‚erleuchten, aufklären, erläutern‘, ‚deutlich machen‘ oder ‚ans Licht bringen‘ (aus dem lateinischen ‚Lux‘). Somit steht die Illustration nicht per se – wie die Malerei –, sondern in enger Beziehung zum Text und damit in einer Abfolge von Ereignissen;<sup>1</sup> mit der Aufgabe diese zu verdeutlichen. ‚Illuminationen‘ wurden mit Bildern mittelalterlicher Handschriften in Verbindung gebracht. Später wurde der Begriff ‚mit Bildern versehen‘ benutzt: „Die Bedeutung ‚mit Bildern versehen‘ kommt erst im 19. Jahrhundert auf [...]. So kennt das Grimmsche Wörterbuch das Verb ‚illustrieren‘ noch nicht. Dagegen findet sich dort ‚illuminieren‘, was wiederum meint, etwas ‚in geistiger Bedeutung‘ zu ‚erleuchten‘.“<sup>2</sup> In ‚illustrare‘ steckt die Aufgabe des Aufklärens, Veranschaulichens oder Verschönerns eines Textes in einem Buch; so zum Beispiel wie in einem Herbarium oder in einer Bibel. Im strengeren Sinne ist Illustration nur in Begleitung von Text zu verstehen, mit der Aufgabe ihn zu erleuchten. Die erleuchtenden und verschönernden Funktionen der Illustration sind historisch bedingt, mit dem Zweck, den Text zu erläutern (*illustrare*) oder diesen mit bestimmten Schmuckelementen aufzuwerten (*illuminare*).<sup>3</sup>

---

1 Verwey 1985, S. 193; Whalley/Chester 1988, S. 11.

2 Schmitt 2005, S. 69.

3 Von Criegern 1996, S. 22; Kunze 1975, S. 33.



Nach Kunze ist die Funktion der Buchillustration immer auf den Text bezogen. Sie soll den Text bildhaft veranschaulichen. Die Aufgabe der Illustration ist es, den Text zu verdeutlichen. Allerdings richtet sich nach Kunze die Illustration nicht nach dem Text, sondern nach dem Sinn des Textes. Hier wird der Geist der Erzählung verfolgt, nicht des Wortes.<sup>4</sup> Das Wesen der Buchillustration ist die innere Interaktion zwischen Bild und Text innerhalb eines Buches. Sie wird als eine eigenständige künstlerische Gattung verstanden.

Hermerén beschäftigt sich in seiner Studie mit Konzepten der Repräsentation und Deutung innerhalb der bildenden Kunst. Er definiert Illustration in seiner Untersuchung im Bezug auf die Malerei – ausgehend davon, dass das Bild die Funktion der Illustration im Sinne des Verbs illustrieren übernimmt. Dabei bezieht er sich auf das Zusammenspiel von Kunstwerk und Text – oder nicht geschriebene aber bekannte Geschichte – und damit darauf, wie ein Text oder eine Geschichte anhand eines Kunstwerks (Gemäldes) illustriert wird.<sup>5</sup> Dennoch unterscheidet sich eine Illustration von einer bildnerischen Repräsentation dadurch, dass ein Kunstwerk etwas wie ein Objekt oder einen Menschen abbildet, aber keine Geschichte.<sup>6</sup> Wenn z.B. ein Mensch im Kontext einer Illustration dargestellt wird, ist dies eine bildnerische Repräsentation dieser Person. Umgekehrt kann eine bildnerische Repräsentation eines Menschen auch eine Illustration über die Geschichte dieses Menschen sein. Der Unterschied (zur bildnerischen Repräsentation) besteht darin, dass ein Objekt oder ein Mensch im Kontext der narrativen Handlung steht. Dazu wird in einer Illustration eine Geschichte oder ein Text illustriert. Wilhelm Worringer betonte den Unterschied zwischen freier und illustrativer Kunst anhand ihrer Abhängigkeit von Text, dem geschriebenen oder gedruckten Wort. Aber die Übersetzung der Wörter im Bild wird wiederum nach den Gesetzen der bildenden Kunst vorgenommen.<sup>7</sup>

---

4 Kunze 1975, S. 36.

5 Hermerén 1969, S. 55.

6 Als Beispiel dazu kann man die Ikone nennen, die zur Nahsicht und kultischen Handlung eines Andachtsbildes dient.

7 Hermerén 1969, S. 69; Worringer 1921, S. 5.

Nach Hermerén wird ein Bild zur Illustration, wenn die ikonografische Bedeutung der Abbildung im Kontext einer Erzählung verstanden wird; – sowohl seitens des Betrachters als auch des Künstlers – als Geschichten- oder Textillustration.<sup>8</sup> Michelangelos Bilder in der Sixtinischen Kapelle sind letztendlich Illustrationen - Illuminationen – von Erzählungen aus der Bibel; so wie Illustrationen eines Kinderbuches ohne den eigentlich dazugehörigen Text. Auch die Maler des Mittelalters waren hauptsächlich im Dienste der Kirche tätig und arbeiteten an Auftragsmalereien für Altäre mit Darstellungen von Heiligenlegenden oder Geschichten aus dem Leben Christi. Diese Bilder hatten den Zweck, den Gläubigen – vom Fürsten bis zum Bauer - im christlichen Leben zu begleiten. Der gotische Altar als Kunstwerk sollte die Lehre der Kirche verdeutlichen und anschaulicher machen. Einen Altar als ‚schöne Kunst‘ zu bewundern, hätte seinem Zweck widersprochen und wäre deshalb als Sakrileg angesehen worden. Er sollte die Wirklichkeit darstellen; mit ganz konkretem, erzählerischem Inhalt: also handelt es sich auch hier um Illustration.

Die Malerei war von jeher mit der Wiedergabe von Geschichten verbunden; in Form von Historienbildern, wie biblischen, mythologischen oder historischen Abbildungen. Als nach der Reformation Aufträge für Kirchenaltäre seltener wurden, wandte sich die Malerei im Zuge der dadurch gewonnenen Autonomie weltlichen Themen und ästhetischen Ansprüchen zu. Die Trennung zwischen bildnerischer Repräsentation und Illustration wurde deutlicher. Ab dem 19. Jahrhundert fand ein Diskurs innerhalb der Kunst statt, der die eigentliche Kunstauffassung und deren ästhetische Gestaltung neu formulierte, z.B. indem das Bild sich vom Inhalt – von Botschaft, Zeichen oder Narration – lösen ließ und die Ästhetik oder die Auseinandersetzung mit dem Akt des Malens selbst an Bedeutung gewann.

Gombrich betonte die Bedeutung von situationsbedingtem, soziokulturellem und verbalem Kontext eines Kunstwerkes, um es besser zu verstehen. Insbesondere eine Illustration, die einen Text begleitet, wird

---

<sup>8</sup> Hermerén 1969, S. 55 ff.

leichter begriffen, wenn man dessen Inhalt kennt oder wenn dieser bereits in der Bildtradition eines bestimmten Themas verankert ist. So werden die in der Sixtinischen Kapelle abgebildeten Figuren mit der Genesis assoziiert – Erfahrungen des Betrachters mit dem alten Testament vorausgesetzt.<sup>9</sup> Nodelman hob ebenfalls diese Bedeutung des assoziativen Zusammenhangs hervor und fasste dadurch den Begriff der Illustration sehr weit. Er meinte, dass ein Bild sogar interessanter werden könne, je mehr es erworbene Kenntnisse – z.B. aus einem Text – enthielte: „Even the most abstract of pictures becomes an illustration when its artist provides it with a title, and even a title like ‘A Canvas All Painted Blue’ tells us what to see in what we look at - not night, not melancholy, just the colour blue on a canvas. The pictures books are most interesting when the words that accompany them tell us how to understand them”.<sup>10</sup> Hier ist die komplementäre Beziehung zwischen Wort und Bild gemeint. Ebenso wie Wörter ohne Bilder unter Umständen nur unzureichende Informationen liefern, sind auch bei Bildern ohne Wörter nicht-visuelle Erklärungen schwer darstellbar. Dennoch kann ein Titel eines Bildes Anhaltspunkte dafür geben, worum es geht. Er signalisierte die Lösung des im Bild verborgenen Rätsels, wodurch Assoziationen durch die Wörter geweckt werden, die zum Entschlüsseln des Bildinhaltes beitragen. Wenn aber der Titel andeutet, wie man ein Bild betrachten soll, heißt dies nicht automatisch, dass alle betitelten Bilder – sowie alle Bilder überhaupt – zu Illustrationen werden.<sup>11</sup> Eine Illustration ist nämlich kein freies Kunstwerk, sondern der Gebrauchskunst zugeordnet.

Außerdem steht die Buchillustration neben der inhaltlichen Verbindung mit der Literatur, auch materiell mit dem Buch in Verbindung, was ihre Raumdarstellung zusammen mit dem Text betrifft:

Denn die Illustrationskunst entnimmt, sieht man einmal von den Bilderbüchern ohne oder mit nachträglich verfasstem Text ab, ihre Thematik einem vorgegebenen literarischen Text, wobei die vom Illustrator gefun-

9 Schwarcz 1982, S. 32.

10 Nodelman 1988, S. 216.

11 Hermerén 1969, S. 72-73.

dene Bildlösung nicht abgetrennt von der Textdarbietung erscheint, wie dies etwa in der literarisch-anekdotischen oder der Historien-Malerei des 19. Jahrhunderts geschieht, sondern die textbegleitend erfolgt, in unmittelbarer Zuordnung zum Satz (im doppelten Wortsinn), wobei zumindest im Falle eines umfassenderen literarischen Zusammenhangs das Verständnis des Bildes die Kenntnis des Textes voraussetzt, das Bild seinerseits aber wieder auf den Text zurückverweist. Der inhaltlichen Zuordnung zum Text tritt dabei die räumliche Zuordnung zum Medium Buch an die Seite.<sup>12</sup>

Das Bild interpretiert die Wörter und setzt sie in eine konkrete Vorstellung um. Ohne Bild wäre der Text in der Vorstellung jedes Lesers anders. Er würde sich sein eigenes Bild machen. Anders verhält es sich, wenn der Leser einen Text mit Illustration betrachtet: Da wird eine Verknüpfung mit dem Text hergestellt und der Leser zu einer gezielten Interpretation der Geschichte gelenkt. Ein Bild kann allerdings die Aufmerksamkeit des Betrachters für sich allein beanspruchen, wie Gombrich suggeriert „[...] the visual image is supreme in its capacity for arousal“ und hat seine eigene Anziehungskraft.<sup>13</sup> Diese zwei Annahmen, dass eine Illustration einen Text erläutert und verziert, werden nach Nodelman als ein Paradox betrachtet:

Pictures do clarify texts, especially texts designed to require their clarification, and they are indeed inherently interesting enough to attract attention and thus have the potential to offer pleasure; good ones can offer as much pleasure as do well-chosen words. But both explanations raise the same significant problem – albeit in slightly different ways. The implication of the idea that illustrations are primarily pleasant decorations is that they put no stress on the mind – that there is nothing in them that requires thought. Paradoxically, however, the idea that pictures can clarify also implies that they put no particular stress on the mind; it assumes that they can operate in that way simply because they are more easily and more directly understood than words.<sup>14</sup>

---

12 Ries 1992, S. 17.

13 Gombrich, zitiert nach: Nodelman 1988, S. 4.

14 Nodelman 1988, S. 5.

Die Umsetzung von Text im Bild ist vielfältig: Es reicht von Beispielen mit Illustrationen, die einen literarischen Text genau wiederholen, bis zu marginalen Zeichnungen, die die Buchseite ohne Beziehung zum Text dekorieren. Zwischen den Extremen gibt es Mischungen aus Illustration und Text, die sich ergänzen, gegenseitig definieren und erweitern und die Einheit der Erzählung erschließen. Der Anteil der Illustration in einem Buch im Vergleich zum Text entscheidet, ob die verbale oder die visuelle Narration stärker ausgeprägt ist. Eine Illustration erzählt bildlich, was nicht mit Wörtern alleine möglich wäre<sup>15</sup> und in einem Buch wird eine Geschichte zugleich mit Wörtern und Bildern erzählt. Damit kann ein Bild sowohl eine Textaussage verstärken als auch schwächen. Nodelman teilt diese Sichtweise:

Not all pictures in picture books have so straightforward and immediate a relationship with language. Unlike the crude line drawings in *Orbis Pictus*, the pictures in contemporary picture books are often intricate in detail and sophisticated in style, even when they accompany simple texts, or even single words; and they more often accompany complex stories that focus on elements different from the ones on which the pictures themselves focus. But it is in the nature of picture books that they always seem to require us to focus our attention on the meaning of the pictures they contain and on the language that conveys meanings.<sup>16</sup>

Im Idealfall wird die Einheit aus Wort und Bild in ihrer erzählerischen Funktion, wo Inhalt und Information vermittelt werden, maximal ausgeschöpft:<sup>17</sup>

‘Pictures’ are independent works – they can stand by themselves, or they can be put into books in which they may or may not be relevant. Book illustration is something quite different and cannot properly exist outside its text – artists who forget this do so at their peril. Good book illustration should continue or enhance the narrative or verse that it accompanies. It should not overwhelm it, or contradict it, for the eyes of the child are

<sup>15</sup> Bland 1962, S. 13.

<sup>16</sup> Nodelman 1988, S. 19-20.

<sup>17</sup> Grünewald 1991, S. 17.

sharp. Unlike the picture, which often makes its own point, illustration usually forms part of a sequence of events.<sup>18</sup>

Eine Illustration ist letztendlich eine Geschichten- oder Textillustration. Sie hat die Aufgabe, etwas zu erzählen, indem sie sich an einen Text – als Quelle für die Schöpfung – anlehnt. Als erzählerisches Medium erläutern, interpretiert die Illustration einen Text oder sie bringt eine eigene, neue Deutung ein, sodass Bild und Text im direkten Zusammenhang stehen und hier um das Verhältnis zwischen beiden geht. Die Illustration soll jedoch nicht den Text wiederholen, sondern inhaltlich und künstlerisch etwas hinzufügen. Sie liefert damit einen ästhetisch-visuellen Beitrag zu einer Geschichte mit wörtlichem oder ohne wörtlichen Inhalt. Insbesondere anspruchsvolle Illustrationen emanzipieren sich vom Text und sind ihm nicht mehr untergeordnet. Beide stehen sich als gleichwertige, eigenständige neue Erfindungen gegenüber, die gemeinsam zum Rezeptionsprozess des Betrachters beisteuern. Eine gute Illustration wird in ihrer ästhetischen Qualität und Interaktion zum Text wiedergespiegelt.<sup>19</sup>

Die Illustration ist ein in der Geschichte fester Begriff, der schon im Laufe der Jahrhunderte – häufig als Begleitung eines Texts in Märchen, Fabel, Sachtext usw. – verwendet wurde und pragmatisch noch heute benutzt wird. Sie ist in der Tradition eng mit Buch und Narration verbunden; auch wenn sie in der Regel mit einer vorher entstandenen wortsprachlichen Erzählung verbunden ist und damit eine dienende Funktion einnimmt.<sup>20</sup>

Im Kontext Buch gibt es auch bekannte Beispiele, wo Illustration nicht immer dem Text untergeordnet wird, wie z.B. Aubrey Beardsleys ‚Toilette der Salomé‘. Dürers Illustrationen zu ‚Apokalypse‘ haben ebenfalls eine eigene Reihenfolge, der der Text folgt.<sup>21</sup> Dies ist auch bei

---

18 Whalley/Chester 1988, S. 11.

19 Grünewald 1991, S.58; Schwarcz 1982, S. 19; Hoffmann 1986, S. 20; von Criegern 1996, S. 26.

20 Thiele 2000, S. 228-229; Schmitt 2005, S. 69 f.

21 Hoffmann 1986, S. 19.

dem Schweizer Bilderbuchillustrator Ernst Kreidolf der Fall, wie seine Aussage zu dem Text in seinem 1898 erschienenen Buch ‚Blumen-Märchen‘ darlegt: „Schließlich war auch der Text da, der jedenfalls immer das sagte, was ich mit dem Bild meinte, in der Form nicht immer gewandt, doch als Begleitung zu den Bildern, nicht als Selbstzweck, vollständig genügend, wie mir die Erfahrung zeigte. Bei allen meinen Bilderbüchern, Blumenmärchen [...] usw. ist immer das Bild das Primäre, das zuerst Entstandene, der Text immer das Sekundäre, die Begleitung dazu“.<sup>22</sup> Das Zusammenspiel von Wort und Bild beschreibt auch der amerikanische Buchillustrator Leo Lionni, der sich folgendermaßen zu seiner Bilderbüchern äußerte: „Manchmal ziehen die Worte das Bild nach, oft ist es umgekehrt, aber das Geben und Nehmen zwischen Wort und Bild geht fast simultan in der Abgeschlossenheit meines eigenen Geistes vor sich. Und so kann die Form den Inhalt direkt und überzeugend aussprechen“.<sup>23</sup>

Diese sind deutliche Beispiele für die Unterordnung des Textes im Vergleich zum Bild. Meistens aber folgen die Bilder in Bilderbüchern dem vorgegebenen Texten. Historisch gesehen wird Illustration als bildliche Mitteilung des geschriebenen Texts im Sinne einer Verdoppelung einer Textaussage oder Dekoration eines Werkes gebraucht.

Der Begriff Illustration und die Bindung zum Text im Kontext Buch wurde hier erläutert, sowie deren Berücksichtigung als selbstständiges Bildkunstwerk. Zu welchem Zweck eine Illustration in Buch eingesetzt wird, ist Thema des nächsten Kapitels.

## 2.2 Funktionen und Prinzipien der Illustration

Es gibt verschiedene Formen der Illustration – als Erzählung, als Buchschmuck oder als Sachabbildung –, die dem Zweck des Erleuchtens oder der Verschönerung dient. Bei dem Letzten dient die Bildbeigabe einem fachlichen oder wissenschaftlichen Text, wie Abbildungen von

---

<sup>22</sup> Kreidolf, zitiert nach: Halbey 1973, S. 230.

<sup>23</sup> Lionni, zitiert nach: Halbey 1997, S. 55-56.

Pflanzen oder Maschinen, die dem Zweck der Bilddokumentation dienen und damit der Verdeutlichung und Aufklärung eines Textes. Im Fall von Erzählung kann das Bild sowohl eine Handlung wiedergeben als auch zur Einstimmung des Betrachters dienen. Als Buchschmuck hat es jedoch nichts mit dem Inhalt zu tun; so z.B bei Kopf- oder Fußleisten.

Hodnett, der Bild und Text in der englischen Literatur analysiert, nimmt drei Funktionen der Illustration wahr: repräsentieren, interpretieren und dekorieren. Eine gegenständliche Illustration legt den Text aus und setzt diesen in eine realistische Darstellung der Szene um. Wenn aber ein Text interpretiert wird, heißt es, dass das Bild nicht den Text exakt widerspiegelt, sondern referenziert und so den Sinn oder den emotionalen Kontext der Geschichte wiedergibt. Es kann aber auch sein, dass die dekorative Funktion der Illustration die Ornamentik, die Repräsentation und die Interpretation in den Hintergrund drängt.<sup>24</sup> Dabei handelt es sich um Bilder, die vornehmlich dem Zweck der schönen Gestaltung dienen und keine direkte Beziehung zum literarischen Text beinhalten – wie z.B. illuminierte Manuskripte.<sup>25</sup> In einer Illustration können außerdem mehrerer Funktionen vorhanden sein; z.B. kann ein Bild sehr dekorativ sein und gleichzeitig eine Szene darstellen.

Braesel stellt zur Illustration einer Geschichte Fragen auf:

Inwieweit ist es einem Künstler überhaupt möglich, ein Kunstwerk aus einem anderen Medium, in diesem Falle das des Wortes, in sein eigenes, die visuelle Darstellung, zu übersetzen? Kann es sich nicht immer nur um Versuche einer Annäherung handeln, die somit auch eine Fülle von Möglichkeiten der künstlerischen Gestaltung erlauben müssen, um alle Ebenen des Textes einer Erfassung zu öffnen? Muss der Text die stets getreu zu befolgende Grundlage für den Illustrator bilden oder darf er auch als Basis, als Ansatz oder Inspiration zu einer eigenen Auffassung des Themas dienen?<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Hodnett 1982, S. 13-15.

<sup>25</sup> Morey definiert 'Illumination' als "[...] the art of beautifying the object rather than clarifying the contents" (Bland 1958, S. 16).

<sup>26</sup> Braesel 1994, S. 13-14.



Die Antworten auf diese Fragen ermöglichen das Verständnis der Illustration als Bestandteil des Buches, deren Unterstützung der Aussage eines Textes und der Eröffnung einer neuen Dimension für den Leser bzw. den Betrachter:

Die Illustration verwandelt eine im Text beschriebene Szene in eine bildliche Darstellung. In ihrer abbildenden Funktion versucht sie, eine möglichst getreue Wiedergabe des Beschriebenen, des Handlungsraumes, der Personen in ihrem Aussehen und ihrem Charakter und der Handlung selbst zu geben. Gleichzeitig sollten die im Text erwähnten Gefühle und Beziehungen visuell umgesetzt werden.<sup>27</sup>

Vereinfachung, Abstraktion, Verdichtung, Dramatisierung und Spezifizierung sind weitere Funktionen der Illustration einer Geschichte.

The artist often simplifies the story by omitting various parts of it [Vereinfachung]. He eliminates many of the details [Abstraktion] and concentrates on what he takes to be the essential features of the story [Verdichtung]. He can condense the story by combining different passages into one and the same scene, and he can also dramatize the text [Dramatisierung]. It is difficult for an artist to avoid supplementing and specifying the text he is illustrating [Spezifizierung]; the text almost always leaves a great deal up to the imagination.<sup>28</sup>

Einerseits vereinfacht der Künstler etwas im Bild, indem er den Textinhalt reduziert: andererseits fügt das Bild dem Text etwas hinzu, weil es mehr als Wörter erzählt und visuell konkreter ist. Geschichten erzählen nicht unbedingt, dass Menschen Ohren, Finger oder Nasen haben, obwohl diese in den Bildern enthalten sind. Gleichzeitig können nicht alle möglichen Informationen eines Objektes oder unzählige Details einer Szene z.B. in dem begrenzten Raum einer Buchseite dargestellt werden und der Künstler muss deshalb entscheiden, was er darstellt.

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 12.

<sup>28</sup> Hermerén 1969, S. 59.

Der Künstler stellt ein Objekt anhand seiner Vorkenntnis des realen Objekts und anderer visueller Vorstellungen dar. Er beginnt mit einem Schema aus vorhandenen visuellen Bildnissen und gesammelten Erfahrungen und kann sich wieder dem ursprünglichen Objekt annähern. Falls er Genauigkeit sucht, wird das Schema dem darzustellenden Objekt angepasst, so Gombrich: „Everything points to the conclusion that the phrase the ‘language of art’ is more than a loose metaphor, that even to describe the visible world in images we need a developed system of schemata”.<sup>29</sup> In einer Geschichte korrigieren die Texte die Auslegung der Bilder und spezifizieren diese. Umgekehrt werden Bilder Informationen liefern, die die Bedeutung von Wörtern neu definieren. Diese gesammelte Erfahrung führt zu einem neuen Schema, das ein neues Verständnis der Geschichte erzeugt.

Damit können Texte und Bilder in der Synthese einen weitergehenden Sinn ergeben: „By limiting each other, words and pictures together take on a meaning that neither possesses without the other – perform the completion of each other that Barthes calls ‘relaying’. [...] Each tells us of something the other is incapable of telling or that the other could tell only with difficulty; together, they mean something quite different and a lot more specific than each on its own”.<sup>30</sup> Texte und Bilder kommunizieren eine unterschiedliche Art von Informationen. Da sie aber unterschiedlich sind, können sie auch die Information, des jeweils anderen Mediums ergänzen. Die Notwendigkeit einer innewohnenden Beziehung zwischen Text und Bild wird in Leonardo da Vincis Aufsatz treffend beschrieben: „And you who wish to represent by words the form of man and all the aspects of his membrification, relinquish that idea. For the more minutely you describe the more you will confine the mind of the reader, and the more you will keep him from the knowledge of the thing described. And so it is necessary to draw and to describe”.<sup>31</sup>

---

29 Gombrich, zitiert nach: Nodelman 1988, S. 11.

30 Nodelman 1988, S. 221.

31 Leonardo, zitiert nach: Bland 1958, S. 15.

Wenn Illustration vom Text abweicht, ist von Inspiration auszugehen. Hermerén erklärt Inspiration innerhalb der Illustration, indem er sie der freien Malerei gegenüberstellt: Wenn der Künstler eine Geschichte illustriert, nimmt er immer bewusst den Text als Anhaltspunkt. Im Unterschied dazu kann sich ein Künstler, wenn er ein Bild malt, von einem Text inspirieren lassen, aber dies muss ihm nicht unbedingt bewusst werden und der Kernpunkt seiner Aussage darf woanders liegen. Einige Kriterien wie Titel, Intention des Künstlers oder Ähnlichkeiten zwischen Text und Bild können Hinweise darüber liefern, ob der Künstler sich vom Text inspirieren lässt oder ihn tatsächlich illustriert.<sup>32</sup>



Abb. 1: Diekmann/Ungerer: Das Große Liederbuch, 1975

Hier ist nochmals zu betonen, dass Hermerén seine Studie auf die Bildmalerei bezieht. Im Fall eines Buches gibt es dennoch Fälle von absichtlichen Abweichungen einer Illustration gegenüber dem Text. Joseph H. Schwarcz nimmt den Begriff Inspiration auf und argumentiert, dass es Illustrationen gebe, die auf einem Text basieren, aber durch Assoziationen mit Ideen davon abweichen; bis hin zu ihrem Kontrapunkt. Als Beispiel dafür erwähnt Schwarcz Tomi Ungerers ‚Alle meine Entchen‘ in ‚Das große Liederbuch‘ von 1975. Der Text bezieht sich auf das bekannte Kinderlied, wo Enten auf dem See mit Kopf nach unten und Schwanz nach oben

schwimmen. In dem vorliegenden Bild ist allerdings etwas anderes zu sehen (siehe Abbildung 1): Die Enten schwimmen nicht, sondern werden von einem Kind mit Farben aus der Tube (als Würmer) gefüttert. Der Maler sitzt daneben und malt keine Ente, sondern einen Storch. Selbst wenn das Bild dem Text auf den ersten Blick widerspricht, ist es dennoch von diesem abhängig, da er der Ausgangspunkt und die Ins-

32 Hermerén 1969, S. 71-72.

pirationsquelle war, weil die Enten, die im Bild dargestellt sind und die Figuren z.B. Kleidung und historische Elemente eine vergangene Zeit, in der die Lieder entstanden sind, angedeutet.<sup>33</sup>

Eine Illustration übernimmt nach bestimmten Prinzipien ausgehend gezielten Funktionen und wird letztendlich zu einer bestimmten Art von Bild – ein erzählendes Bild, in einem Buch enthalten. Sie wird somit als eine visuelle Begleitung oder Ergänzung eines literarischen Textes und gleichzeitig als selbstständiger Handlungsträger verstanden. Bilder zeigen etwas, stehen für etwas oder weisen auf etwas hin. Sie sind letztlich als Träger von Zeichen für etwas im Zusammenhang mit einer Geschichte zu verstehen, indem sie in der Rezeption durch die Decodierung eines etablierten Symbolsystems wahrgenommen werden.<sup>34</sup>

## 2.3 Das Zeichensystem

Um eine bestimmte Illustration zu erzielen, muss der Künstler zuerst auswählen, was er genau abbilden möchte. Dies wird anhand schon vorgegebener, etablierter Codes<sup>35</sup> und Konventionen mit den entsprechenden Werten unserer Erfahrungswelt belegt und letztlich in seiner Bildsprache übersetzt.

Bild und Text sind im Buch mit ihren spezifischen Eigenschaften jeweils eines textlichen und visuellen Codes verbunden: Ursprünglich hatten sie einen gemeinsamen Ausgangspunkt. Beide wurden als Kommunikationsmittel erfunden; dem menschlichen Bedürfnis entsprechend, sich miteinander zu unterhalten:<sup>36</sup> „Die Schrift als Bilderschrift ist ohne Zweifel aus gezeichneten Bildern hervorgegangen, die zur Gedankenvermittlung verwendet worden sind. Setzen wir mancherlei Zwischenstufen voraus, so gelangen wir zu der eigentlichen

33 Schwarcz 1982, S. 16; Hoffmann/Thiele 1986, S. 322.

34 Hoffmann 1986, S. 20; von Criegern 1996, S. 26; Thiele 2003, S. 53-54.

35 Code wird definiert als „[...] „jedes System von Symbolen, welches durch vorherige Übereinkunft dazu bestimmt ist, die Information zu repräsentieren und sie zwischen Quelle und Bestimmungspunkt zu übertragen“ (Miller, in: Eco 2002, S. 19).

36 Bland 1958, S. 15.

Bilderschrift, deren Charakteristikum es ist, dass jedes Element eines Gedankenganges seinen spezifischen bildlichen Ausdruck findet“.<sup>37</sup> Text und Bild trennten sich im Laufe der Entwicklung der Menschheit, aber das Bild kam vor der geschriebenen Sprache. Der Künstler der Höhlenmalerei malte eine Herde von Tieren, indem er das Erste und das Letzte abbildete und die Tiere dazwischen mit einfachen Strichen andeutete. Aus dieser vereinfachten Stilisierung entwickelte sich das Ideogramm.<sup>38</sup> Später entstand das Alphabet, das auch als Bilder erschaffen wurde und Wörter bekamen eine eigene Struktur: aus einem Zeichensystem mit beschränkter Anzahl von Elementen stammend.<sup>39</sup>

Titzmann definiert ‚Text‘ und ‚Bild‘ folgendermaßen: „‚Text‘ sei demnach jede Äußerung beziehungsweise jede Teiläußerung, mündlich oder schriftlich, die sich eines natürlichsprachlichen Zeichensystems bedient und in einer geordneten Menge solcher Zeichen besteht, ‚Bild‘ hingegen jede Äußerung oder Teiläußerung, die sich solcher non-verbaler Zeichensysteme bedient, deren Zeichen einerseits visuell wahrnehmbar sind und nicht nur als abbildendes Notationssystem (z.B. Schrift bei Sprache, Noten bei Musik) eines andersartigen Zeichensystems fungieren und deren visuell wahrnehmbare Zeichen andererseits konstant bleiben“.<sup>40</sup> Damit gehören Wörter und Bilder zu unterschiedlichen Symbolsystemen. Das Bild ist ikonisch; man kann es sehen. Formen, Farbe, Licht und Schatten werden sofort durch die Seh Sinne wahrgenommen. Wörter oder Sätze kann man hören und erst in der Schrift werden sie gesehen. Sie rufen persönliche Vorstellungen hervor und werden letztlich im Gehirn mit einem Bild in Verbindung gebracht – visuell umgesetzt. Umgekehrt werden auch Bilder in einer Sprache beurteilt oder verstanden.<sup>41</sup>

---

37 Kunze 1975, S. 6.

38 Ideogramm ist „ein Zeichen, das die Bedeutung einer ‚Idee‘ (Begriff, Vorstellung) eindeutig festlegt“ (Das Neue Taschen Lexikon, Band 7, I-J, 1992, S. 9.).

39 Bland 1958, S. 15.

40 Titzmann 1990, S. 368.

41 Schmitt 2005, S. 69.

Der Text kann sowohl linguistische als auch bildliche Elemente übernehmen. Im Buch ‚Flora’s Feast: a Masque of Flowers‘ (1889) des englischen Bilderbuchillustrators Walter Crane werden sowohl das Zeichensystem der Sprache als auch die Zeichen (codes) der Kunst übernommen, sodass er seine Aussage auf verschiedenen bildnerischen Ebenen vermittelt (Abb. 2). Im mit Versen nach mittelalterlichen Handschriften und mit großen Initialen geschriebenen ‚Flora’s Feast: a Masque of Flowers‘ fungieren sowohl das Bild als auch der Text als kompositorische Elemente. Die in den Zeichnungen verwendeten Motive und Farben sind in dem Initial wiedergegeben und mit Blättern und Blüten ornamental entworfen, wobei das ‚O‘ zusammen mit dem Text auch im Zeichensystem der Sprache enthalten ist.



Abb. 2: Crane: Flora's feast. A masque of flowers, 1889

Das Zeichensystem der Sprache ist nach Saussure mit Beziehungen versehen. Zur gleichen Zeit, zu der der Kubismus das visuelle Zeichensystem in der Kunst umdefinierte, entwickelte Saussure eine Theorie des Zeichens,<sup>42</sup> die er Semiologie nannte.<sup>43</sup> Saussure betrachtete das Zeichen als eine grundlegende Kommunikationseinheit und die Sprache als ein System von Zeichen. Die Semiologie wurde von Saussure als Grundlage der modernen Linguistik, spezifisch auf die Sprache bzw. die Sprachwissenschaft bezogen, entwickelt. Er untersuchte die Mechanismen der Linguistik, die eigenen Regeln und Prinzipien, die für das Funktionieren einer Sprache verantwortlich sind. Dennoch postulierte er deren Erweiterung: „Die Sprachwissenschaft ist nur ein Teil dieser allgemeinen Wissenschaft, die Gesetze, welche die Semiologie entdecken wird, werden auf

<sup>42</sup> Schaeberg 2007, S. 69.

<sup>43</sup> Der Begriff Semiologie leitet sich von Sēmeion ab, der auf Griechisch Zeichen heißt. Zeichen sind all das, womit man bezeichnend etwas anderes ersetzen kann (Crone 1998, S. 27).

die Sprachwissenschaft anwendbar sein, und diese letztere wird auf diese Weise zu einem ganz bestimmten Gebiet in der Gesamtheit der menschlichen Verhältnisse gehören“.<sup>44</sup>

Auch das sprachliche Zeichen muss zur Kommunikation einer Kollektivgewohnheit passen, da eine Sprache gewisse Konventionen beinhaltet, um gemeinsam gesprochen zu werden. Obwohl das menschliche Sprechen ein individueller Akt ist, ist die Sprache sozial bedingt. Aus dieser Erkenntnis heraus führte Saussure die zwei Begriffe *langue* und *parole* ein. *Langue* ist das ganze System einer Sprache, während *parole* für den individuellen Akt der Sprachanwendung steht. Mittels dieser allgemeinen Kategorien *parole/langue* können alle Zeichensysteme erfasst werden.<sup>45</sup>

In der Sprache als System ist das Zeichen ihr wichtigstes Element. Das Zeichen in der Sprache vereint das Signifikat mit dem Signifikant, d.h. nicht nur einen Namen mit einer bestimmten Sache, sondern die Vorstellung dieser Sache (Signifikat) mit dem Lautbild eines Namens (Signifikant). Ersterer bezieht sich auf die Inhalts-, zweiter auf die Ausdrucksebene. Nach Barthes ist der Signifikant ein Vermittler, der an eine Materie gebunden ist, während das Signifikat eigentlich nicht die Sache, sondern ihre psychische Darstellung ist. Die Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant ist durch die eigenartige Struktur der Sprache mit ihren zwei Seiten möglich. Saussure verglich sie mit einem Blatt Papier, das zwei Seiten hat (recto und verso). Eine Seite kann nicht geschnitten werden, ohne dass die andere Seite auch geschnitten wird. Zugleich kann man in der Sprache weder Laut von Gedanken noch Gedanken von Laut trennen. Die Elemente eines Sprachsystems sind beliebig, was heißt, dass keine innere Beziehung oder natürliche Zusammengehörigkeit von Signifikant und Signifikat besteht. Dagegen argumentiert Julia Kristeva, dass eigentlich die Beziehung zwischen dem Zeichen und der Wirklichkeit willkürlich sei und nicht

---

<sup>44</sup> Saussure 2001, S. 19.

<sup>45</sup> Crone 1998, S. 33.

die linguistische Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat.<sup>46</sup> Auch Jakobson kritisierte die ‚Willkürlichkeit‘ in Saussures Theorie als ‚eine irreführende Übervereinfachung‘ und postulierte, dass die „[...] Beziehung zwischen Signifikat und Signifikant in Wirklichkeit eine gewohnte, angelernte Kontiguität [sei] und die Ähnlichkeit eine wichtige Rolle in der Ableitung und den Wortfamilien [spiele]“.<sup>47</sup> Die Kontiguität ist für alle Mitglieder, die die Sprache sprechen, obligatorisch und das Ähnlichkeitsprinzip ist für die Frage der Derivation und der Wortsippen mit gemeinsamer Wurzel so entscheidend, dass sie nicht willkürlich sein darf. Rainer Crone erklärt das in Anlehnung an Wollen folgendermaßen:

Während ‚alle Zeichen aus einem Bezeichnenden und einem Bezeichneten bestehen, einer Form und assoziierter Bedeutung oder Bedeutungen‘, kann man weder von allen Zeichen sagen, dass sie die gleiche willkürliche Natur des linguistischen Zeichens besitzen, noch, dass sie alle ‚aus einem Ganzen, einer formulierten Struktur [entstehen], die in einzelne Teilstücke zerschnitten wurde‘.<sup>48</sup>

Bei einem Bild ist nach Peirce die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat nicht willkürlicher Art, sondern basiert auf dem Prinzip der Ähnlichkeit und dem Gleichartigkeitsprinzip. Deshalb unterscheidet er zwischen verschiedenen Zeichentypen – Icon (Abbild), Index und Symbol – und argumentiert, dass Zeichen in Bezug auf ihren Gegenstand untersucht werden können. Das Icon hat z.B. eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von ihm repräsentierten Objekt. Umberto Eco ergänzt, dass Erfahrungssysteme selektiert und strukturiert werden, wobei die Ähnlichkeit auf Basis der Wahrnehmung von Zeichen und Objekt zugrunde liegt und von kulturellen Konventionen abhängig ist. Er geht davon aus, dass die Ähnlichkeit zwischen Zeichen und dargestelltem Objekt nicht direkt auf das Zeichen zurückzuführen ist, son-

---

46 Saussure 2001, S. 76 ff.; Barthes, 1981, S. 36-41; Jameson 1974, S. 3; Schaesberg 2007, S. 69.

47 Schaesberg 2007, S. 70.

48 Wollen, zitiert nach: Crone 1998, S. 39.



dern auf dem Modell der Wahrnehmung fußt,<sup>49</sup> welches wiederum Resultat der Selektion von Erkennungs-codes und Erklärungen grafischer Konventionen ist:

Die ikonischen Zeichen geben einige Bedingungen der Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, aber erst nachdem diese aufgrund von Erkennungs-codes selektioniert und auf Grund von grafischen Konventionen erläutert worden sind. Daher denotiert ein bestimmtes Zeichen willkürlich eine bestimmte Wahrnehmungsbedingung oder es denotiert global ein willkürlich auf eine vereinfachte grafische Gestalt reduziertes Wahrgenommenes (Perzept).<sup>50</sup>

Letztlich basiert das ikonische Zeichen auf einem Modell von Beziehungen, denen wiederum ein Modell von Wahrnehmung zugrundeliegt. Es weist nicht auf die Ähnlichkeit des Gegenstands selbst hin, sondern auf dessen Wahrnehmungsmodell.<sup>51</sup> Dies bestätigt auch Jean Piaget:

[...] beim Erwachsenen wie beim Kind bleibt das Bedürfnis nach einem Zeichensystem, das sich nicht auf Begriffe, sondern auf Gegenstände als solche und auf die ganze vergangene Wahrnehmungserfahrung erstreckt; dem Bild ist diese Rolle zudedacht, und seine Beschaffenheit als Symbol (im Gegensatz zum ‚Zeichen‘) ermöglicht es ihm, eine mehr oder weniger adäquate, wenn auch gleichzeitig schematisierte, Ähnlichkeit mit den symbolisierten Gegenständen zu erlangen.<sup>52</sup>

Erlernete Konventionen spiegeln sich auch in Abbildungen wider, denn Bilder beinhalten ideografische und symbolische Elemente, die einen Lernprozess voraussetzen. Die Dreidimensionalität, die durch die Einführung der Bildperspektive auf ein zweidimensionales Bild transportiert wird, ist letztendlich eine aufgebürdete Eigenschaft, mit der man aus der gelernten Tradition vertraut sein muss. Viele Aspekte einer bildnerischen Repräsentation basieren auf Konventionen und müs-

---

49 Crone 1998, S. 39-40; Schaesberg 2007, S. 71-72.

50 Eco 2002, S. 205.

51 Schaesberg 2007, S. 73.

52 Piaget, zitiert nach: Halbey 1997, S. 19.

sen deshalb erlernt werden. Nur so zeigt sich deren Inhalt offen. Das Verständnis der Dinge bezieht sich auf Strukturen, die schon gesehen wurden und Bildassoziationen aus vorherigen Erfahrungen hervorgerufen, um demzufolge die Beziehungen zu gegebenen Kategorien aufzubauen. Ein Baum wird nur als solcher gesehen und verstanden, wenn die Kategorie Baum mit vorherigen Eindrücken verglichen und erklärt werden kann. Schließlich gibt es keine Kategorie Baum, wenn es vorher nicht das Wort dazu gegeben hat. Demzufolge kann die Wahrnehmung eines Bildes als ein Akt der Verbalisierung gesehen werden, der eine linguistische Erfahrung voraussetzt.<sup>53</sup>

So entstand in der Renaissance eine hoch entwickelte malerische Perspektivtechnik, die die Dreidimensionalität auf einer Fläche darstellte und die Illusion der Tiefe wiedergab. Anders als die Künstler der Renaissance, die die Eigenschaften reproduzierten, die sie sahen, fingen die Kubisten an, die Eigenschaften zu malen, die sie kannten.<sup>54</sup> Diese neue Konventionalisierung müsste von Betrachter erlernt werden, um dem Abgebildeten das betreffende Signifikat abzuleiten:

Mit den semiotischen Begriffen von Signifikant (das Bezeichnende) und Signifikat (das Bezeichnete) lässt sich die zeichenhafte Struktur von Bildern erhellen [...]. Dabei nimmt man benennbare Zeichen auf der Oberfläche des Bildes an (Signifikant), die auf etwas (Tieferliegendes) verweisen, das sich in unserem Bewusstsein mit den abgebildeten Zeichen in bedeutungsvoller Weise verbunden hat (Signifikat). Die symbolische Struktur von Bildern erschließt sich erst in der Rezeption je nach den bildnerischen Zeichen, der kommunikativen Situation der Bildwahrnehmung und den Bedingungen des wahrnehmenden Subjekts.<sup>55</sup>

Auch im Bilderbuch gilt eine bestimmte Konventionalisierung der Perspektivwahrnehmung von Bildern, die sich speziell an die ‚Kinderwelt‘ richtet, z.B. in der aperspektivischen Darstellungsweise. Dies ist in Cranes Buch ‚This little Pig went to Market‘ (1871) an dem Mangel

53 Nodelman 1988, S. 8.

54 Schaesberg 2007, S. 17; Eco 2002, S. 207.

55 Thiele 2003, S. 53-54.

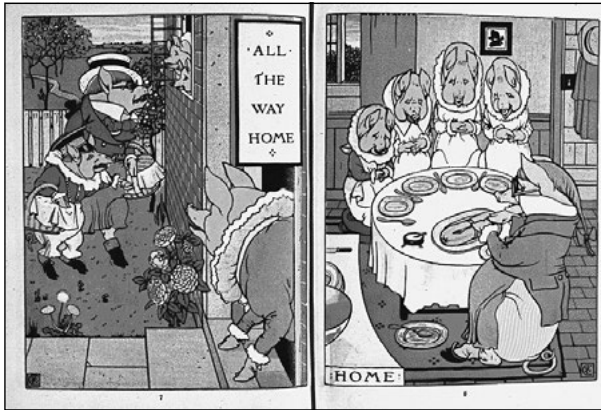


Abb. 3: Crane: This little Pig went to Market, 1871

an Perspektive, den klaren Linien und den leuchtenden Farben deutlich zu erkennen, wie die am Tisch sitzende Schweinefamilie dargestellt ist (Abb. 3). Kinderzeichnungen selbst seien eine Art Bildschrift, die zweidimensional ist, sodass Kinder ohne Problem einer solchen Bildgeschichte folgen können, so sein Argument.<sup>56</sup>

Eine im Vergleich zu Crane kompliziertere Bildsymbolik entwickelte der amerikanische Bilderbuchillustrator Maurice Sendak in seinem Buch ‚In the Night Kitchen‘ (1970); z.B. in den Figuren der drei Bäcker, die Signifikanten sind und sich auf der Ausdrucksebene befinden (Abb. 4). Da die drei Bäcker drei Versionen von Oliver Hardy sind (Signifikat), werden, sofern man diesen aus den ‚Dick und Doof‘-Filmen kennt, vorhandene Kenntnisse und Assoziationen ausgelöst.<sup>57</sup> Der Bilderbuchillustrator präsentiert aber seine Illustration ohne direkte Zuordnung zum Text, – d.h. es gibt keine textliche Erklärung, warum die Bäcker wie ‚Dick‘ aussehen –, sodass nur das Kind oder der Erwachsene, die ihn kennen, den Figuren größere Aufmerksamkeit schenken. Wo die Bäcker mit Oliver Hardy assoziiert werden, erscheinen sie als lustig und harmlos; anders als bei einem Betrachter, der die Bäcker

<sup>56</sup> Dies wird in Kap. 3.3 ausführlich behandelt.

<sup>57</sup> Halbey 1997, S. 93.

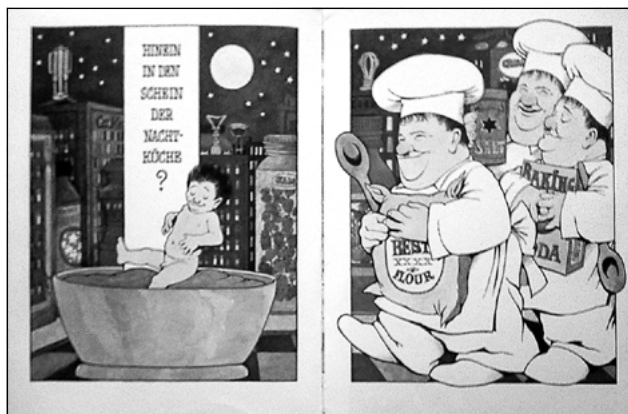


Abb. 4: Sendak: In der Nachtküche, 1971

nicht erkennt und keine Assoziationen dazu hat. Norman Bryson sieht Assoziationen bewirkende Signifikate und deren Interaktionen und Zusammenhänge als wesentlich für die Interaktionen des Betrachters mit dem Bild: „[...] the sign exists only in its recognition, ‘dialogically’, as interaction between the signifiers presented by the surface of the image or of the text, and the discourses already in circulation: those sequences or collocations of signifiers that cannot link together with discursive formation never arrive on the scene, never cross the threshold of recognition, never acquire intelligibility“.<sup>58</sup>

Sendaks Illustration ruft beim Leser neue Bildvorstellungen hervor, weil dieser die Wirklichkeit des Bildes überdenken muss.

## 2.4 Entwicklung einer Geschichte – die Narration

Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, ermöglicht die Decodierung von Zeichen, dass eine Illustration verstanden wird. Zugleich wird der Zusammenhang zwischen mehreren Zeichen im Bild durch die Narration hergestellt.

<sup>58</sup> Bryson, in: Nodelman 1988, S. 106.

In der erzählenden (oder narrativen) Illustration wird die Darstellung von Handlungen betont, in der Bewegung, Dramatik oder als Aktionen, die in einer Reihenfolge von Ereignissen oder als Bildsequenz vorhanden sind.

Eines der ersten Beispiele der narrativen Illustration bezieht sich auf die in Rom im zweiten Jahrhundert entstandene Trajanssäule.<sup>59</sup> Der römische Kaiser Trajan ließ darauf Szenen aus den Kriegen gegen die Daker in den Jahren 101 und 105 darstellen. Und obwohl es Skulpturen sind und nicht ein Buch, erzählen sie eine Geschichte in einer definierten, festgelegten Reihenfolge; analog zur Buchillustration.<sup>60</sup> Gänzlich anders verhält es sich mit Büchern zu Bestiarium oder Herbarium, in denen ebenfalls illustriert wurde, aber ohne die Idee der Narration, die einer im Kontext zusammenhängenden Bilderreihe folgt.

Im strengsten Sinn - nach Hermerén - wird ein Bild zur Illustration, wenn es den Bedarf des Erklärens oder Interpretierens in Form einer Geschichte aufweist oder, wenn das Bild eine vernünftige Auslegung eines Textes liefert,<sup>61,62</sup> was dem letzten vorher beschriebenen Typus der narrativen Illustration im Bilderbuch entspricht. Diese strengere Definition des Begriffes Illustration wird in dieser Arbeit herangezogen.

In einer Narration offenbart eine geschriebene Sprache ihren Inhalt in einer festen Leserichtung. Der Leser entziffert die Bedeutung eines Textes in dessen linearer Progression. Im Gegensatz dazu wird ein Bild als Fläche in seiner Gesamtheit betrachtet. Eine Sprache ist linear. Das Lesen eines Bildes erfolgt dahingegen in verschiedenen Richtungen und gleichzeitig.<sup>63</sup>

---

59 Siehe: Trajanssäule, 107-113 n.C., Trajansforum, Rom.

60 Whalley/Chester 1988, S. 11-12.

61 Hermerén 1969, S. 73.

62 Vgl. dazu Kap. 2.1.

63 Crone 1998, S. 38.

Gotthold Ephraim Lessing beschäftigte sich in seinem Buch ‚Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie‘ (1766) mit dem Verhältnis von Wort und Bild; mit den Schwesterkünsten Poesie und Malerei. Er verstand die Malerei als räumliches Element, da Figuren und Formen des Bildes nebeneinander im Raum stehen. Die Poesie wird dahingegen zum Element der Zeit, da diese in aufeinander folgende Wörter geordnet ist. Lessing betont den Unterschied zwischen Bild und Text, indem die Malerei Gegenstände darstellt, die Poesie hingegen aufeinander folgende Handlungen. Nebeneinander stehende Gegenstände heißen Körper, die wiederum die eigentlichen Gegenstände der Malerei sind.<sup>64</sup> Die Malerei wird in ihrer Materialität (Körper im Raum) betont, die Poesie in ihrer Spiritualität (Handlungen in der Zeit).

Nach Lessings Auffassung wird die Simultanität des Bildinhalts als Raumbegriff mit der Sukzessivität der Wortfolge als Zeitbegriff konfrontiert, sodass man zwischen dem räumlichen Nebeneinander und dem zeitlichen Hintereinander unterscheidet.<sup>65</sup> Dennoch stehen in einem Buch Wörter und Sätze auch räumlich nebeneinander. Wenn man einen Text liest, wird die ganze Abfolge der linearen Entwicklung beim Lesen im Gedächtnis gespeichert und simultan wieder erinnert, was man nacheinander gelesen hat, sodass der ganze Inhalt verstanden wird:

We could not read words if we could not interpret the visual symbols that stand for them on paper; reading is itself an act of vision. Furthermore, our understanding of language demands that we find holistic shapes in the sequences of words. In coming to an end, a sentence creates an implication of finality that demands not just our understanding of the words in sequence but also our simultaneous consciousness of everything that has already happened in the sequence so that we can understand the shape of the whole.<sup>66</sup>

---

64 Weinrebe 1987, S. 36-37.

65 Ebd., S. 37; Heinritz 1999, S. 17.

66 Nodelman 1988, S. 199.

Umgekehrt wird ein Bild nach dem ersten allgemeinen Überblick, in dem alle Informationen enthalten sind, zu jedem einzelnen Detail nach einer Zeitabfolge betrachtet. Während Bilder erst als Ganzes und danach in der Beziehung der einzelnen Teile gesehen werden, werden Texte nur verstanden, wenn erst die einzelnen Teile dekodifiziert wurden. Nodelman erklärt, dass die Sprache zuerst in ihren Details und erst dann im Gesamtkontext verstanden wird; das Bild dahingegen erst als Ganzes und danach in seinen Details.<sup>67</sup> Der Decodierungsprozess zum Verständnis von Text und Bild erfolgt auf einer Maximierungs- bzw. Minimierungsbasis. Text und Bild werden im Buch alternierend betrachtet und zusammen in ihre jeweiligen Zeit- und Raumdimensionen integriert, sodass sie als eine Einheit ‚gelesen‘ werden. Sprache und Bild stehen in komplementärer Beziehung. Beide sind Fragmente eines Systems, dessen Botschaft auf der Ebene der Narration stattfindet.

Die Identität von Zeit und von Raum im Buch wird von Kenneth Marantz mit einem Film verglichen, dessen ästhetische Wirkung in der Kontinuität des Bildes besteht. Im Buch sind es die Seiten, die nacheinander folgen und Assoziationen und visuelles, ästhetisches Vergnügen evozieren. Die Zeitdimension ist die Essenz einer Geschichte (Narration). Im Verlauf der Zeit findet eine Folge von Aktionen und Ereignissen, die untereinander in Beziehung stehen, statt. Die Narrativität wird durch die Darstellung von Handlungen in den Bildern erkennbar:<sup>68</sup> „The illustrator introduces into painting the element of moving action which previously had been considered the province of the writer“,<sup>69</sup> „[...] denn keine Kunstgattung setzt sich so mühelos über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg wie die Illustration.“<sup>70</sup>

Innerhalb einer bestimmten Szene hat der Illustrator die Aufgabe, den Moment auszusuchen, in dem die Aktion gestoppt und in der Illustration inszeniert wird. Im Unterschied zu einem Kinofilm, wo durchgehende Bilder gezeigt werden, sind Buchillustrationen eine Moment-

---

67 Ebd., S. 202.

68 Halbey 1997, S. 21; Varga 1990, S. 360.

69 Weitzmann 1959, S. 31.

70 Ries 1991, S. 13.

aufnahme der Geschichte. Es muss genau überlegt werden, welche Momentwahl die entscheidendste ist, um das Leseverständnis dem Text gegenüber zu optimieren und dessen Erregungen wiederzugeben.<sup>71</sup> Ein hervorragendes Beispiel zeigt sich in Beatrix Potters ‚Peter Rabbit‘ (1903). Roland Penrose beschreibt sehr treffend, wie die Kunst einzigartig in der Fähigkeit ihrer Darstellung sei in einer Szene, den Zeitablauf anzuhalten und gleichzeitig die Illusion der Bewegung wiederzugeben.<sup>72</sup> In der Illustration, in der Peter Rabbit von Mr. McGregor verfolgt wird, um (dem Hasen) ein Sieb überzustülpen, wird die Illusion der Bewegung wiedergegeben. Das Sieb wird von zwei Händen (des Mr. McGregor) in der Luft gehalten und Peter Rabbit steht darunter (siehe Abbildung 5). Es ist der kurze Moment der Spannung ehe entschieden wird, ob Peter gefangen wird, oder ob er sich befreien kann. Und obwohl im Text<sup>73</sup> bereits gegenüber dem Bild erklärt wird, dass der Hase zumindest dieses Mal gut davon kommt, unterliegt man der Anschauungskraft des Bildes und baut daraus selbst die folgenden Szenen.



Abb. 5: Potter: The Tale of Peter Rabbit, 1902

## 2.5 Bilderzählung und Szenenkomposition

Die Herausforderung für eine narrative Illustration ist die Repräsentation von Bewegung in Raum und Zeit in Begleitung eines Texts auf der Buchseite. Der Illustrator muss dazu dem Betrachter die Illusion vermitteln, dass die Zeit vergeht und mehrere Aktionen in Abstimmung zum Geschehensablauf stattfinden. Eine Bildsequenz durch den Leseverlauf von links nach rechts in Abstimmung zum Geschehensverlauf vermittelt z.B. den Eindruck der vergehenden Zeit sowie der Bewegung im Raum durch die Darstellungen der gleichen Figur in verschiedenen Handlungen.

<sup>71</sup> Hodnett 1982, S. 7-8.

<sup>72</sup> Nodelman 1988, S. 159.

<sup>73</sup> Der Text lautet: "Mr. McGregor came up with a sieve, which he intended to pop upon the top of Peter; but Peter wriggled out just in time, leaving his jacket behind him".



Das Gefühl des Voranschreitens der Zeit wird durch die Wiederverwendung von dargestellten Objekten oder Subjekten in unterschiedlichen Handlungsweisen, die einer linearen Sequenz des Textes folgen, wiedergegeben. Der Eindruck der Bewegung im Zeitablauf wird am einfachsten erlangt, indem man verschiedene Aktionen in mehreren Bildern und in einer chronologischen Reihenfolge darstellt. Dies kann erreicht werden, wenn z.B. die Hauptfigur oder mehrere Figuren im Bildraum wiederholt werden, während der Hintergrund und die dazu gehörigen Elemente ungefähr gleich bleiben, sodass eine Wiedererkennung des Szenarios möglich ist: Die Wiederholung der Figuren deutet auf Bewegung innerhalb des Raums und der Zeit hin. Ob allerdings die gleichen oder andere, unterschiedliche Figuren handeln, hängt von der Qualität der Bilder und vor allem davon ab, was im Text geschrieben ist.<sup>74</sup>

Ein Beispiel von Abbildungen entlang der Zeitdimension bietet die ‚Wiener Genesis‘ (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, cod. theol. gr. 31), die mehrere Figuren im Bildraum eines Szenarios darstellt. Der auf gefärbtem Pergament luxuriös geschriebene Kodex beinhaltet das erste Buch Mose (Genesis) vom Sündenfall bis zum Tode Jakobs am Ende der Josephsgeschichte und ist im 6. Jahrhundert im syrisch-palästinischen Raum entstanden.<sup>75</sup>

Der Kunsthistoriker Franz Wickhoff hat anhand der Wiener Genesis die Geschichte der Bilderzählform systematisch erläutert. Er identifizierte in seiner Analyse drei Stile der Darstellungsweise der Text-Bild-Beziehung unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Genesis und damit auch der Bilderbuchgeschichte.

Der erste identifizierte Stil ist der komplettierende Stil. Er ist die älteste Darstellungsweise, die mit der historischen Kunst ihren Anfang erlebt hatte. Charakteristisch ist, dass wichtige Ereignisse aus mehreren Zeiträumen in einem Bild präsent sind. Die handelnden Personen

---

<sup>74</sup> Schwarcz 1982, S. 23; S. 32-33.

<sup>75</sup> Wickhoff 1912, S. 1; Walther/Wolf 2005, S. 58.

der Geschichte werden nicht wiederholt, aber alles andere vorher und nachher. Was die Handlung anschaulicher macht, wird abgebildet (hier spricht Wickhoff vom Epos). Diese Art der Darstellung war schon in der alten ägyptischen und orientalischen Kunst gebräuchlich.<sup>76</sup>

Des weiteren hat Wickhoff den distinguierenden Stil untersucht, der bereits in der griechischen Klassik und bis in die Antike hinein verwendet wurde. Diese Art von Komposition hatte fünfzehn Jahrhunderte lang Bestand. Hier werden die Szenen so gestaltet, dass sie einzeln oder nebeneinander dargestellt, aber dennoch durch ein Rahmenwerk getrennt sind. In dieser Erzählweise werden einzelne herausgehobene Momente – z.B. Geschehnisse im Leben einer Person, die nicht unbedingt zeitlich miteinander in Verbindung stehen oder kontinuierlich aufeinander folgen – zusammen abgebildet (z.B. Drama).<sup>77</sup>

Der kontinuierende Stil umfasst schließlich die Zeit der Spätantike bis in die Renaissance (z.B. Prosa). Die ständige Wiederholung der Figuren in verschiedenen Handlungen deutet auf eine Abfolge von Ereignissen hin, die nachempfunden werden können. Hier wird nicht eine Auswahl entscheidender, aneinander gereihter Handlungen getroffen, sondern die Illustration begleitet den Text.<sup>78</sup>

Wickhoff nannte die ‚Wiener Genesis‘ als Beispiel des kontinuierenden Stils. Er betonte die Auffälligkeit der Bilderzählung der ‚Wiener Genesis‘ im Vergleich zu den Darstellungsformen seiner Zeit. Darin wird nicht der wichtigste oder entscheidende Moment der Handlung eines Textes gewählt und dann in einzelnen Bildern umgesetzt, sodass eine Reihe von aneinander anschließenden Bildern einzelner Aktionen resultiert, sondern die Erzählung wird kontinuierlich bildlich fortgesetzt. Die Erzählung wird kontinuierlich abgebildet. Mit dem gleichen Hintergrund und ohne getrennten Raum wiederholten sich

---

<sup>76</sup> Wickhoff 1912, S. 14-15.

<sup>77</sup> Ebd., S. 14; Clausberg 1984, S. 30 ff.

<sup>78</sup> Clausberg 1984, S. 30-32; S. 37-38; Wickhoff 1912, S. 9.

die Figuren in verschiedenen Abschnitten der Erzählung.<sup>79</sup> Damit vermittelt die kontinuierende Darstellungsweise das Gefühl, der Betrachter könne den Zeitablauf der Ereignisse mitgehen.

Zur Erläuterung ununterbrochener Folgen von Ereignissen verwendete Wickhoff die Abbildung zur Geschichte von Adam und Eva, die dreimal in unterschiedlichen Handlungen abgebildet ist:

[...] Das alles in ‚einer‘ Landschaft, ohne irgendwie trennende Glieder, sodass von einer Auswahl des prägnanten Moments, der nach der Meinung der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts charakteristisch für die Erzählungsweise der bildenden Künste sein soll, überall nichts zu bemerken ist. Hier wandeln vor uns Gerechte und Sünder, zwei-, drei- und viermal, wenn es nötig, auf demselben Bilde erscheinend, unbekümmert um das Gesetz der Erfahrung, dass nur dasjenige zugleich gesehen werden könne, was zur gleichen Zeit vor sich geht, also unmöglich dieselbe Person im selben Augenblicke mehrmals in demselben Raume.<sup>80</sup>

Die kontinuierende Darstellungsart folgt diesem Prinzip der Wiederholung von Figuren und bestimmten ausgewählten Szenen vor demselben Hintergrund.<sup>81</sup> Die Wiederholung der Figuren bewirkt, dass der Betrachter die genaue Abhandlung aufgrund der vielen Eindrücke begleiten kann. Die Landschaft im Hintergrund und die architektonischen Gebäude ermöglichen, dass die Figuren mehrfach erscheinen und zugleich jeder Handlungsabschnitt räumlich getrennt wird. Die illusionistischen Hintergründe sind als Übergang von einem Motiv auf das Nächste zu verstehen, sodass ein fortlaufender Ablauf von Handlungen in einem Narrationsprozess entsteht. Noch ein Effekt ist die Illusion der Raumtiefe durch die Einführung von Gebäuden oder Geländekulissen.<sup>82,83</sup>

79 Clausberg 1984, S. 29; Wickhoff 1912, S. 9-10.

80 Wickhoff 1912, S. 10.

81 Ebd., S. 12.

82 Clausberg 1984, S.36 ff.; S.49; S. 62.

83 Siehe: Wiener Genesis (6. Jahrhundert) , 30,4/32,6 × 24,5/26,6 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Die ‚Wiener Genesis‘ ist ein prägnantes Beispiel der Bilderzählung. Während Wickhoff sich mit der Szenen-Komposition beschäftigte, untersuchte Kurt Weitzmann den Kodex hinsichtlich der Entstehung der christlichen Buchmalerei. Sein Interesse bestand darin, die Entwicklung der Buchillustration von ungerahmten Einzelbildern innerhalb von Text-Kolumnen im Altertum hin zur Kodex-Buchform mit einer neuen Anordnung der Illustration innerhalb der Seiten zu untersuchen.<sup>84</sup> Er analysierte die Beziehung zwischen Literatur und bildender Kunst – und den Einfluss Ersterer auf Letztere – und<sup>85</sup> beschäftigte sich ebenfalls mit den Bildern der Wiener Genesis und dem Problem der Szenendarstellung, indem er die Entwicklung von Buchrollen zum Kodex-Buchform zu beschreiben versuchte. Außerdem ersetzte er Wickhoffs Begriffe des komplettierenden Stils durch die ‚simultane‘ Darstellungsweise; den distinguierenden Stil durch den ‚monoszenischen‘ und den kontinuierenden Stil durch die ‚polyszenisch-zyklische‘ Kategorie.<sup>86</sup>

Von ‚simultaneous method‘ (simultane Methode) sprach Weitzmann, wenn mehrere Momente einer Geschichte in einer einzigen Szene dargestellt werden, sodass alle Phasen der Geschichte hier abgebildet sind. Die Reihenfolge der Geschichte kann nur dann verstanden werden, wenn die Darstellungen chronologisch auseinander gehalten werden.

In der zweiten, ‚monoscenic method‘ (der monoszenischen Methode) herrschte nach Weitzmann das Prinzip zeitlicher und räumlicher Einheit vor; hier wird eine einzige, aussagekräftige Aktion ausgesucht und dargestellt, die für die Figuren repräsentativ ist. Einstellungen oder Handlungen werden in einem bestimmten Moment festgehalten.<sup>87</sup>

---

84 Ebd., S. 62 ff.

85 Seine Einführung basiert auf Carl Roberts Analyse ‚Bild und Lied‘ zur griechischen Geschichte von der archaischen zur hellenistischen Periode (Weitzmann 1970, S. 12).

86 Clausberg 1984, S. 67 ff.

87 Weitzmann 1970, S. 13 ff.

Die letzte Methode nannte er ‚cyclic method‘ (‚polyszenisch-zyklische‘ Methode). Diese beinhaltet mehrere Abbildungen und entspricht einer Bilderreihe aus einer Abfolge mit verschiedenen Handlungen einer Geschichte. Hier wird die Narration von einem Bild zum nächsten entwickelt. Im Gegensatz zur monoszenischen Methode, wo eine bestimmte Handlung die ganze Geschichte prägt und der Künstler freier den darzustellenden Moment aussuchen kann, wird in diesem Fall die Szenenauswahl erweitert und es werden mehrere Situationen des Textes in mehreren Szenedarstellungen festgehalten.<sup>88</sup>

Weitzmanns monoszenischer Methode lässt sich in der Bilderbuchillustration einsetzen: Hier wird angestrebt, die Szenen der Handlung und der Figuren so auszuwählen, dass sie den Kernpunkt der Aussage der Geschichte einfangen. Ein Beispiel hierfür ist das bereits erläuterte Bild von Peter Rabbits Verfolgung (Abb. 5).

Weitzmanns ‚polyszenisch-zyklische‘ Methode zeigt die Entwicklung einer Geschichte dem Verlauf des Geschehens in Zeit und Raum folgend. Speziell im Bilder- bzw. Kinderbuch muss der Illustrator vermitteln können, dass eine oder mehrere Aktionen im Laufe der Zeit erfolgen. Dies kann durch mehrere Bilder (d.h. pluriszenische Bilderreihe) in einer chronologischen Abfolge gezeigt werden. Eine andere Möglichkeit ist, die gleiche Figur mehrmals im Bildraum an verschiedenen Stellen durch unterschiedliche Situationen und Handlungen darzustellen (d.h. pluriszenische Einzelbilder). Es muss dabei eine lineare, visuelle Richtung des Geschehens (z.B. in der Leserichtung von links nach rechts) erkennbar sein, damit die Abfolge verstanden wird. Entscheidend ist, wie eindeutig und überzeugend eine Illustration sein kann, und wie Bild und Text interagieren. In ‚Das Leben von St. Cuthbert‘ aus dem 12. Jahrhundert<sup>89</sup> oder in Hans Fischers 1957 erschienenem Märchen vom gestieften Kater<sup>90</sup> versteht der Betrachter

88 Ebd., S. 13 ff.

89 Siehe: Cuthbert Prophesying, Life of St. Cuthbert, ca. 1120-30., MS University College 165, fol. 41, Bodleian Library, Oxford.

90 Siehe: Fischer, Hans: Der gestieftete Kater. Ein Märchen nach Charles Perrault, von Hans Fischer erzählt und mit den notwendigen Erklärungen und Bildern versehen. Verlag der Wolfsbergdrucke, Zürich, 1957.

(Erwachsene oder Kind), dass es sich um die gleiche Figur – sei es den Heiligen oder den Kater – in verschiedenen Situationen handelt und nicht um mehre, unterschiedliche Figuren im Bild. Schwarzc nannte – nach Herméren und Weitzmann – diese Wiederholung der Figuren in einem Bild, die Bewegung und Verlauf in Zeit und Raum suggerieren, ‚continuous narrative‘. Weitzmann sprach von der ‚cyclic method‘. Er bevorzugte diesen Begriff, da nur der Begriff pluriszenisch jede Kombination einzelner Szenen mit einbeziehen würde, auch wenn sie ikonographisch nicht verbunden wären.<sup>91</sup>

Ein weiteres Beispiel liefert das Grimmsche Märchen ‚Der Froschkönig oder Der eiserne Heinrich‘, das 1969 erschien. Hegenbarth deutete mit wenigen, unscheinbaren, schnellen Strichen die Bewegungsrichtung und mit knapper Darstellung (z.B. wird vereinfachend, nur die Hand der Prinzessin wird gezeichnet) den dramatischen Moment der Verwandlung des Frosches in eine Menschengestalt an (Abb. 6). Zwei Szenen in Zeitabfolge in einem Bild zeigen den Frosch, starr vor Schrecken, kurz bevor er an die Wand prallt und unmittelbar darunter der Königssohn, mit eingedrücktem Schädel; schmerzverzerrt ob der soeben erfahrenen Wandlung. Damit verbindet Hegenbarth zwei Momente der Szene der Verwandlung in einem Bild, ohne dass er die Figuren wiederholt; das pluriszenische – mehre Handlungen im Bild – wirkt so fast monoszenisch.



Abb. 6: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969

Zusammenfassend sind im Kontext der visuellen Narration innerhalb eines Bilder- bzw. Kinderbuches monoszenische Bilder „[...] demnach Einzelbilder, die auf einen zentralen Zeitpunkt hin ausgerichtet

91 Schwarzc 1982, S. 23-24; Hermerén 1969, S. 58; Weitzmann 1970, S. 21.

sind, auf die Darstellung eines markanten Augenblicks, der sich aus der visuellen Erzählstruktur klar herauslesen lässt. Pluriszzenisch sind dagegen Bilder angelegt, wenn sie innerhalb der Bildfläche zwei oder mehrere handlungsbezogene Momente aufweisen und diese in einen für das Betrachterauge wahrnehmbaren Erzählverlauf bringen<sup>92</sup>. In einem monoszzenischen Bild (punktuelle Illustration) ist der wichtigste Augenblick des Geschehens dargestellt und die tragende Handlung der Geschichte und deren Spannung hervorgehoben; allerdings auf einer Handlung basierend und an eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort gebunden. In einem pluriszzenischen Bild finden mehrere Handlungen in verschiedenen Zeitdimensionen und Räumlichkeiten eines Bilder- bzw. Kinderbuches statt.

Im Kapitel 2 wurde der Begriff Illustration definiert und im Zusammenhang mit dem Buch und dessen weiterem Bestandteil, dem Text, untersucht. Besondere Aufmerksamkeit erfährt natürlich das Bild, das bei einem Buch für Kinder im Mittelpunkt steht. Analysiert wurden die Funktionen und Prinzipien der Illustration, die Anwendung eines Zeichensystems und Entstehung der Szenekomposition, die für die visuelle Darstellung der Bilder verantwortlich sind und zur Geschichte eines Bilder- bzw. Kinderbuches beitragen. Das Kinderbuch wird im nächsten Kapitel näher betrachtet.

---

92 Thiele 2003, S. 56-57.

## 3 Kinderbuch

### 3.1 Neues Verständnis von Kindheit und Entwicklung einer Kinderbuchtradition

Die Entwicklung einer Buchtradition speziell für Kinder begann erst mit der Industrialisierung. Sie ging mit neuen sozialen Schichten, der Verschulung der Jugend und dem Aufbau einer Lesegesellschaft einher. Maßgebend für diese Entwicklung waren der große Wissens- und Bildungsbedarf und Rousseaus Ideen über die Erziehung sowie seine idealisierende Auffassung über die ursprüngliche und unschuldige Kindheit. Im 19. Jahrhundert entstand der Begriff des ‚Kindgemäßen‘ und der Kindheitsbegriff der Romantiker, der in Verbindung stand mit Reinheit und Naivität. Hier wurde eine eigene Welt erstellt, die zur Entwicklung einer spezifischen Kinderliteratur beitrug.<sup>93</sup>

Mit der Industrialisierung änderten sich der Kinderstatus und das Verständnis von Kindheit, die ab diesem Zeitpunkt als eine Periode der Ausbildung verstanden wurde. Sie diente dazu, die Kinder für die Erwachsenenwelt der Arbeit, die das künftige Leben des Menschen diktiert, vorzubereiten. Für diese Vorbereitungsphase mussten neue Erziehungsmethoden und -ideen zur Schulung und Beeinflussung der Kinder entwickelt werden. Das Kinderbuch diente diesem Zweck. In der Folge entstand eine entsprechende Literatur für Kinder und Jugendliche im deutschsprachigen Raum. Es blieb aber bei der Betonung von Verstand und Belehrung. Ziel war es, Kinder zu beeinflussen und ihre Lebenshaltung den Gesellschaftsnormen entsprechend zu formen und diese so in die Gesellschaft zu integrieren.<sup>94</sup>

Die neue Vorstellung über die Kindheit, die Verbreitung des Buchmarkts und demzufolge des illustrierten Buches, sowie die Trennung zwischen freier und angewandter Kunst mit der Entstehung der

---

<sup>93</sup> Doderer 1981, S. 10; Pressler 1980, S. 8 ff.

<sup>94</sup> Doderer 1981, S. 9 ff.; Pressler 1980, S. 10.



Gebrauchsgrafik trugen zur Entwicklung eines für Kinder speziell gedachten Buches bei. Parallel zu diesem Angebot nahm die Nachfrage der wachsenden, von der industriellen Revolution profitierenden Mittelschicht mit bestimmten Bildungsvorstellungen und Vorstellungen ein Allgemeinwissen betreffend, die bereit war, diese Bücher zu kaufen, zu.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts ging es nicht mehr nur um Belehrung, sondern um das Wesen und spezifische Besonderheiten des Kindes. Wo früher die Bilder im Kinder- oder Jugendbuch meistens Anschauungshilfe oder schmückende Ornamente lieferten, gab es ab dieser Zeit eigenständige Bücher, in denen das Bild in den Vordergrund trat, und der Text reduziert wurde. Darüber hinaus entstanden Bildergeschichten aus mehreren zusammenhängenden Buchseiten, die zur Unterhaltung der Kinder dienten.

Diese Bücher der damaligen Zeit wurden nach dem Kinder- und Jugendbuchforscher Klaus Doderer durch ihr poetisches Erbe und durch die Auswahl von Märchen-, Liedtext- und Kinderreimen gekennzeichnet:<sup>95</sup>

Nach Auffassung der Romantiker [war] das Kind noch in einem sündenfreien, unberührten Zustand der Unschuld, der dem Erwachsenen verlorengegangen ist, in den ihn aber zurückzuführen sich lohne. Den Romantikern ging es demnach weniger um die reale intellektuelle und soziale Emanzipation des Kindes bzw. der Jugend selbst, vielmehr um die Verherrlichung eines vermeintlich paradiesischen – und damit der Emanzipation gar nicht mehr bedürftigen – Zustands.<sup>96</sup>

Es wurde eine geordnete, idyllische Welt in biedermeierlicher Tendenz dargestellt.

---

<sup>95</sup> Doderer 1973, S. 101.

<sup>96</sup> Ebd., S. 99.

Deutsche Romantiker wie Arnim, Brentano oder die Brüder Grimm sammelten mündlich überlieferte Geschichten und bearbeiteten sie als Märchen, Volksbücher oder Kinderlieder. Diese Wiederentdeckung des Volksmärchens war entscheidend in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Buches für Kinder und beide – Märchen und Romantik – wurden eng miteinander verbunden, sodass die Symbolik in der Märchenillustration sich an der romantischen Tradition orientierte; von Ludwig Emil Grimm bis zu Maurice Sendak. Insbesondere Ludwig Richter, der die volkstümliche deutsche Illustrationskunst hervorbrachte, wurde zum Hauptvertreter der Romantik:<sup>97</sup> „Zwei Künstler, die mit zu dem ungenauen Urteil beigetragen haben, das 19. Jahrhundert sei ein Jahrhundert der Romantik gewesen, sind Otto Speckter und Ludwig Adrian Richter. Beide haben durch ihre Illustrationen den Eindruck hervorgerufen, als sei das ganze 19. Jahrhundert eine Idylle gewesen, als hätten sie vor allem die ‚gute alte Zeit‘ in ihrer Bildersprache formuliert“.<sup>98</sup> „Seine [Richters] große Zahl von Illustrationen für Bücher aller Art, vor allem aber für Märchenausgaben und Kinderbücher, waren im besten Sinne volkstümlich. Sie spiegeln eine heile Welt wider, sie strahlen Frieden aus, sie wollen das Gemüt erfreuen und verkörpern die Idylle im positiven Sinne“. Es bleibt Richters Ruhm, diese ‚heile‘ Welt dargestellt zu haben. Damit wurde er zum führenden Vertreter dieser Art von Illustration, und seine Kunst wurde zum Maßstab für die Bildsprache weiterer Illustrationen.<sup>99</sup>

Richter hat die Kinderbuchillustration und insbesondere die Märchenillustration geprägt. Sein zeichnerischer Stil spiegelte seine Vorliebe zum feinsten Detail und zum Figuralen wider. Und wenn er Vorbilder in der Antike und in den klassischen Landschaftsbildern in Italien fand, setzte er diese Idealisierung mit Schönheit und Humor in einer volkstümlichen, ‚deutschen‘ Landschaftsbildvorstellung mit ‚einfachen‘, bürgerlichen Handlungssituationen um. In seinen Bildern

---

97 Pressler 1980, S. 10-11; Thiele 1986, S. 37; Bang 1944, S. 51.

98 Wendland 1987, S. 147.

99 Ebd., S. 149.

zeichnet er Menschen und Tiere in der Umgebung von Wäldern oder Häusern mit feiner Schraffur, die Umrissse nur wenig betonend und erzeugt so eine malerische Stimmung.<sup>100</sup>

Ludwig Richters Bilder hatten einen Bezug zur Wirklichkeit und seine Bücher waren noch generell für die ganze Familie gedacht. Heinrich Hoffmanns ‚Struwelpeter‘ (1845) wurde dagegen speziell für Kinder konzipiert und schon der Nachfolger Richters, Oskar Pletsch, adressierte mit seinen Illustrationen explizit Kinder,<sup>101</sup> sodass das Kinderbuch sich als eine adressatenbezogene Kunstgattung entwickelte.

### 3.2 Pädagogischer Kontext im Kinderbuch und dessen ästhetische Funktion

Das Kinderbuch ist mit einem Erziehungszweck beladen und differenziert sich dadurch von anderen Arten der Kunst und insbesondere der Buchillustration: nämlich, dass es meistens von pädagogisch definierten Kriterien geprägt ist.<sup>102</sup> Auch wenn die ästhetische Erscheinung eines Bildes Empfindungen von Kindern auslöst, die wiederum der visuellen Vorstellung der Abbildung geschuldet sind und zur Kontemplation der Buchillustration veranlasst, diente das Kinderbuch hauptsächlich religiösen oder politisch-pädagogischen Funktionen im Laufe seiner Geschichte; es sollte Kinder lehren bzw. erziehen.

Das 1658 erschienene und in Nürnberg gedruckte Werk ‚Orbis sensualium pictus‘,<sup>103</sup> der als Anfang der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur angesehen wird, hatte einen pädagogischen Zweck. Der aus Mähren stammende Autor Johann Amos Comenius versuchte mittels Bild und Text, in einer Gesamtschau die Welt und ihre religiösen Hintergründe zu erklären. Er war der Erste, der erkannte, wie die Kombination von Text und Bild im Buch das Wahrnehmungsvermö-

---

100 Stubbe 1981, S. 10; Bang 1944, S. 55.

101 Thiele 1986, S. 10-11.

102 Thiele 2003, S. 11-12.

103 Der deutsche Titel lautet: ‚Die sichtbare Welt/Das ist Aller vornehmsten Welt-Dinge und Lebens-Verrichtungen/ Vorbildung und Benahmung‘.

gen von Kindern fördert, und er schuf das erste Kinderbuch in der Form eines illustrierten Katalogs, der die Bedeutung von Wörtern näher erläuterte. Das Buch sollte durch Bilder die Kinder lehren – d.h. Information vermitteln – statt zu amüsieren. Die Aufgabe war es, erläuternd und in lehrhaftem Sinne die Bedeutung von Wörtern aufzuzeigen. Als Lehrbuch war ‚Orbis Pictus‘ pädagogisch revolutionär, weil es eine visuelle Vermittlung eines Bildes zu Lernzwecken enthielt. Damit wurde Comenius Werk zum Erbe für die eng damit verbundene Weltanschauung und das Lernen im Kinderbuch. Später wurde es zu einem der meist benutzten Schulbücher Europas und zum Vorläufer des Kinderbuches.<sup>104</sup>

Aus dieser Tradition heraus sind die ersten Bücher für Kinder mit einem didaktisch-religiösen Hintergrund entstanden und bis heute prägen die pädagogischen Komponenten das Kinderbuch. Es ist aber schwierig, den Zweck einer Illustration eindeutig zu bestimmen, da sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Illustration mehrere Ziele verfolgt werden können und auch im Wandel der Zeit – so z.B. aufgrund einer veränderten Weltanschauung – eine Funktion durch eine andere ersetzt wird. Da das Kind der Hauptadressat eines Kinderbuches ist, kann man nicht lediglich von einer rein ästhetischen Funktion der Illustration sprechen, sondern inwiefern ästhetische Anhaltspunkte im Buch Autonomie gewinnen unter Berücksichtigung der prägenden pädagogischen Funktion der Illustration. Fakt ist, dass sie eine entscheidende Rolle im Kinderbuch übernimmt.

### 3.3 Einfluss der Kinderbuchkritik auf die Illustration

Kinderbelehrung und -erziehung mittels des Buches gab es bereits bei den Reformpädagogen um 1900 innerhalb der Kunsterziehungsbewegung. Ziel war die Bildung der Gesellschaft durch die bildende Kunst-, Musik- und Literaturerziehung. Die Kunsterziehungsbewegung verlangte anspruchsvolle Texte und künstlerisch wertvolle Illustrationen

---

104 Müller 1973, S. 43.; Nodelman 1988, S. 2; Bland 1962, S. 127.

im Kinderbuch, die zugleich kindgemäß sein sollten: Nur durch diese ästhetische Bildung könne der durch die Industrialisierung entfremdete Mensch wieder seine Vollkommenheit erreichen. In der Kunsterziehung kam „[...] zunächst einmal der Protest gegen die schematischen Formenlehren und gegen ‚Gelehrtenbildung‘ des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck, zum anderen das Ziel einer Kunstbetrachtung und einer neuen Art des Kunstverständnisses aus der inneren Einstellung zum Kunstwerk heraus; es müsse die Kraft der Phantasie in Betrachtung und eigener Gestaltung neu entdeckt und gefördert werden“.<sup>105</sup> Spezifisch wurde eine ästhetische Erziehung der Kinder und Jugend durch die Literatur gefordert. Hochqualitativ künstlerische Bilder wurden als Kriterium angesehen, um die Lektüre der Jugend zu fördern.<sup>106</sup>

Insbesondere der Hamburger Lehrer Heinrich Wolgast – Jugendschriftkritiker und Literaturpädagoge – beschäftigte sich mit der künstlerischen, literarischen Erziehung der Jugend und bestimmte einige kunstpädagogische Kriterien für das Kinderbuch. Seine Bildungsideen lagen im Prinzip darin, dass sich das Kind an dem erworbenen ästhetischen Geschmack eines Erwachsenen zu orientieren habe.<sup>107</sup> Er forderte: „Das Kind muss genau sehen lernen, die Zeichnung muss daher scharfe Umrisse haben und darf keinerlei Unklarheit zeigen, die zu oberflächlichem Sehen verleiten kann“. „Farben, die rein und leuchtend zur Geltung kommen und sich wohlilig ins Auge legen“,<sup>108</sup> hielt er für kindgerecht. Es waren Kriterien für ein klares Sehen, eine eindeutige Bildaussage mit klaren Formen und konturierenden Linien, leuchtenden Primärfarben und Mangel an Räumlichkeit als Richtlinien gefordert. Damit sollte die künstlerische Erziehung das Lesen in Verbindung mit einem ästhetischen Vergnügen ermöglichen.<sup>109</sup>

---

105 Halbey 1973, S. 228.

106 Thiele 2003, S. 157.

107 Thiele 1986, S. 12; Ries 1996, S. 84.

108 Wolgast 1894, S.18; S.21.

109 Thiele 2003, S. 157.

Mit der Selbstständigkeit der Bilder setzte sich Wolgast folgendermaßen auseinander: „Das Bild als Kunstwerk soll für sein Verständnis des Textes nicht bedürfen; ein Kunstwerk hat seine Erklärung in sich. Die Beschreibung eines gegenwärtigen Bildes ist demnach überflüssig oder schließt einen Tadel für das Buch in sich“. Und weiter: „Man sollte überhaupt mehr Bilderbücher ohne jeden Text herausbringen. Sind die Bilder gut und eindrucksvoll, so reden sie für sich selbst. Der Neigung des Publikums, lieber über ein Bild zu lesen, als es selbst zu lesen, muss entgegengetreten werden. Die meisten unserer Bilderbücher begünstigen diesen unkünstlerischen, durch die illustrierten Zeitschriften beförderten Zug, indem sie dem Kinde das genaue Selbstschauen durch beigefügten Text [...] ersparen“.<sup>110</sup> Hier spricht Wolgast von der Notwendigkeit, eine eigene Bildsprache, die nicht nur den Text überschneidet, sondern etwas Eigenes hervorbringt, um Kinderbücher von hoher Qualität zu schaffen.

Auch in England war zur gleichen Zeit der Maler und Illustrator Walter Crane der Meinung, dass seine Kinderbücher erzieherische Ziele verfolgen und damit zur Bildung der Persönlichkeit beitragen sollten, sodass seine Ideen mit denen von Wolgast überschneiden. Crane wurde außerdem von vielen deutschen Künstlern nachgeahmt und von Wolgast hochgeschätzt. Über die Art und Weise der Illustrationen, die die Kinder ansprachen, hatte Crane – ähnlich wie die Theoretiker der Reformpädagogik – seine Vorstellungen. Sein Stil spiegelte seine Theorie wider: „A fresh direct vision, a quickly stimulated imagination, a love of symbolic and typical form, with a touch of poetic suggestion, a delight in frank gay colour, and a sensitiveness to the variations of line, and contrasts of form – these are some of the characteristics of the child, whether grown or not“.<sup>111</sup> Crane meinte, dass die Kinder klar definierte Formen und helle Farben bevorzugten, sich nicht mit Dreidimensionalität beschäftigten und für symbolische Repräsentation empfänglich seien (Abb. 3).<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Wolgast 1894, S. 16.

<sup>111</sup> Crane, 1898, S.5.

<sup>112</sup> Braesel 1994, S. 147.

Ähnlich schrieb 1893 der Kunsthistoriker Konrad Lange in ‚Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend‘, der die Kunst unter psychologischen Aspekten betrachtete.<sup>113</sup> Er fasste den für eine kindgemäße Buchillustration geeigneten Stil folgendermaßen zusammen:

Deutliche Umrisse, die Flächen zwischen ihnen mit ruhigen Farben, in nicht zu grellen Gegensätzen ausgefüllt, das ist die erste Bedingung eines guten Kinderstils. Das Kind liebt mehr die primären Farben, Gelb, Rot und Blau, als die sekundären, Orange, Violett und Grün. Große durchgehende Formen, nur das Allgemeine und Typische. Erst allmählich lernen die Kinder die individuellen Verschiedenheiten, die feinen Nuancen erkennen. Man soll ihnen deshalb in der Buchkunst nur das Einfache und Wirksame bieten. Großer Maßstab, gute Fernwirkung ist schon aus hygienischen Gründen erwünscht. Bei Kinderbildern sollte man keine komplizierten perspektivischen Verkürzungen anbringen [...]. Friesartige Komposition, bei der an die Stelle des Hintereinander das Nebeneinander tritt, also die sogenannte seitliche Staffelung, bei Tiefendarstellungen hoher Augenpunkt, der einem erlaubt, das Hintereinander durch das Übereinander zu ersetzen (vertikale Staffelung). Verzicht auf komplizierte Verkürzungen, auf Formen, die in die Tiefe hineingehen, auf unklare Überschneidungen usw., das sind die Kennzeichen des echten Kinderstils. Nicht eine völlig realistische Nachahmung der Natur, sondern vereinfachte stilisierte Formen.<sup>114</sup>

Lange sprach sich für die Einfachheit und reine Farbigkeit der Bilder und für knappe Verkürzungen von Darstellungen aus. Genau diese für die bildende Kunst insgesamt niedrigeren ästhetischen Ansprüche sollten ein Kinderbuch charakterisieren, so Lange.<sup>115</sup>

In Langes Überlegungen tritt das Ästhetische nicht in den Vordergrund; im Gegensatz zu Wolgasts Ansprüchen, der das ‚Elend‘ im deutschen Kinderbuch sah. Lange unterschied zwischen dem Vollkommenen in der Natur und der Schönheit in der Kunst und meinte,

<sup>113</sup> Ries 1996, S. 78.

<sup>114</sup> Lange, zitiert nach: Thiele 2003, S. 158.

<sup>115</sup> Ries 1996, S. 79 ff.

dass Ersteres dem Kind wichtiger sei. Er argumentierte, dass das Kind nicht das Schöne im Bild ersehnt, aber das Natürliche, das Lebensvolle. Deshalb forderte er nicht eine idealistische Kunst für Kinder, sondern baute von ihrer Wahrnehmungsweise ausgehend die Richtlinien einer geeigneten Kunst. Darin differenzierte sich Lange von Wolgast, da Letzterer keine Überlegung die Kinderwahrnehmung betreffend anstellte. Das Kind und die kindliche Sehens- und Wahrnehmungsfähigkeit, um eine geeignete Bildsprache zu definieren, berücksichtigte Wolgast nicht. Das Buch wurde eher als Objekt der Beeinflussung, mit dem Ziel, Kinder zu formen, verstanden. Außerdem verstand Wolgast unter Erziehung vielmehr deren Aufgabe, ästhetische Werte zu vermitteln und eine Wahrnehmungsschulung zu erzielen.<sup>116</sup>

Wolgasts ästhetische Forderungen trugen zu Veränderungen in der Kinderbuchillustration bei, die in einer neuen, ab 1900 begonnenen deutschen Kunst im Kinderbuch umgesetzt wurden. Der Reformpädagoge war ein Befürworter einer Kunst für Kinder auf höchstem qualitativem Niveau, die nach festen ästhetisch-pädagogischen Kriterien vorging und größten Wert auf anspruchsvolle, künstlerische Bilder legte. Damit sorgte Wolgast für Erneuerung und die Entwicklung einer etablierten Kinderbuchtradition,<sup>117</sup> die die Ästhetik einschloss.

Hohe Qualitätsansprüche an Kinderbücher hatten auch die Künstler des Jugendstils, wie schon bei Crane angedeutet wurde. Ihre Zielsetzungen waren denen der Reformpädagogen wie Wolgast ähnlich: Beide hatten eine romantische Auffassung einer idealen Welt und waren gegen die steigende Industrialisierung und die daraus resultierende Entfremdung der Gesellschaft. Später befürwortete auch der Jugendstil, der sich in der Buchillustration manifestierte und die Gebrauchskunst einem hohen Niveau der bildenden Kunst anzugleichen versuchte, diese Rückkehr zur Natur.

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 78 ff.; S. 84 ff.

<sup>117</sup> Ries 1996, S. 89; Thiele 1990, S. 154-155.



Viele Kinderbücher dieser Zeit waren mit Elementen des Jugendstils verziert. Favorisiert wurde im Buch der Bildtypus mit klar konturierten Linien und Ornamenten sowie dekorativen, wellenförmigen Blumen und anderen pflanzlichen Motiven, die auf die englischen Vorbilder Cranes hinweisen. 1900 veröffentlichte z.B. der Scholz-Verlag Märchen-Reihen dieser Art. Der Rand der Buchumschläge wurde mit Ornamentleisten aus geschlungenen Linien von Ranken und stilisierten Blüten versehen, die den Jugendstil nachahmten; jedoch gröber und weniger geschmeidig selbigen banalisierend. Dies stand allerdings im Widerspruch zu Wolgasts künstlerischen Ansprüchen.<sup>118</sup>

Gleichzeitig konnten die Innenseiten dieser Bücher künstlerisch anspruchsvoll sein, wie beispielsweise das Buch ‚Marienkind‘ (1900)<sup>119</sup> der Gebrüder Grimm zeigt. Es wurde von den aus Wien stammenden, bedeutendsten Künstlern dieser Zeit, Heinrich Lefler und Joseph Urban, illustriert. Hier spiegelt sich die Kunst des Jugendstils im Medium Buch für Kinder konsequent und auf bestem Niveau wieder, wo sowohl Text als auch Bild sorgfältig überarbeitet wurden. Zur Bildauffassung des Buches gehörte eine komplizierte Bildgestaltung mit grandioser Prachtentfaltung in einem überfülltem Raum. Die Lieblichkeit und Feinheit der Bilder sowie die Darstellung dekorativer Elemente entsprachen dem Geschmack von Zeitgenossen aus der Reformbewegung, auch wenn die Bilder nicht aus vereinfachten, klaren Darstellungen bestanden.<sup>120</sup>

Auch der Schweizer Künstler Ernst Kreidolf vereinigte die Prinzipien des Jugendstils mit den neuen pädagogischen Ansprüchen, dementsprechend führte der ‚Kunstwart‘-Redakteur Ferdinand Avenarius 1898 die wesentlichen Elemente in seinen Büchern an: „[...] klare Komposition, klare Farbflächen, klare starke Umrisse, alles, was die Kinderseele verstehen und genießen kann.“<sup>121</sup> Kreidolf kombinierte

118 Thiele 1990, S. 154.

119 Siehe: Lefler, Heinrich; Urban, Joseph: Marienkind. Das Deutsche Bilderbuch Nr. 2. Verlag von Josef Scholz, Mainz, ca. 1900.

120 Thiele 1990, S. 156; Hoffmann/Thiele 1986, S. 243-244.

121 Avenarius. In: Knopf, Sabine: Nachwort zu „Alte Kinderreime mit Bildern von Ernst Kreidolf bei Hermann Schaffstein“. Manuskriptum Verlagsbuchhandlung. Thomas Hoof KG, Wältrop und Leipzig, 2006.

Elemente der Natur in personifizierten Pflanzen und Formen in einer naturidyllischen Welt. So wie die Natur soll das Kind sein: Niedlich, froh und ohne Bosheit. Der Illustrator verband den Jugendstil mit einer anthropomorphen Naturwiedergabe in Form niedlicher Figurengestaltungen und dekorativer Ästhetik.<sup>122</sup> Diese Kombination fand besonderen Gefallen in den Kreisen der Reformpädagogik.<sup>123</sup>

Die kunstpädagogischen Kriterien, die die Vertreter der Reformpädagogik an die Kinderbuchillustration stellten, wurden in einer Kunstrichtung mit festgelegten Richtlinien bestimmt, die auf der Annahme einer stereotypierten, einfachen Wahrnehmungsfähigkeit der Kinder basierte. Und obwohl diese Kriterien künstlerisch hochstehende Bildmotive hervorbrachten, haben diese Qualitätsansprüche zugleich dazu geführt, dass eine ‚Kunst für Kinder‘ mit eigenen Eigenschaften entwickelt wurde. Die Forderung der Kunsterziehungsbewegung nach klarer, reduzierter Bildsprache – als einzige und wahre Alternative – schränkte die Möglichkeiten der Entfaltung im Kinderbuch ein. Bücher mit vereinfachter, anspruchsloser Bildaussage mit wenigen Experimenten und Neuheiten. Und schon Wolgast war zu einem Spagat zwischen künstlerisch hohen Ansprüchen und einer ‚kindgemäßen‘ Bildsprache gezwungen: Wenn die ästhetische Funktion des Buches in den Vordergrund zu treten schien, blieb sie dennoch Erziehungszielen untergeordnet. Einerseits sollten anspruchsvolle Illustrationen Kinder erziehen, andererseits seien festgelegte ‚kindgemäße‘ Kriterien wie scharfe Umrisse oder schwarz-weiße Kontraste oder klare Formen erforderlich. Das Ergebnis dieser konkurrierenden Bestrebungen war ein im ‚naiven Realismus‘ ästhetisch anspruchsvoll gestaltetes Buch, das einfach und niedlich wirkte und eine sorgenfreie Kinderwelt vermittelte. Dies spiegelte die Vorstellung einer kindlichen Unschuld wider, die mit einer idealisierten Naturlandschaft verbunden war. Das Niedliche hatte einen moralisierenden, erzieherischen Zweck und war selbst Resultat eines Disziplinierungsvorhabens

---

122 Siehe: Kreidolf, Ernst: Blumen-Märchen. Hermann-Schaffstein-Verlag., Köln, 1898.

123 Halbey 1968, S. 13; Oelkers 1991, S. 23-24; Thiele 2003, S. 22.

Nach Thiele ist diese allgemeine Selbstverständlichkeit auch heutzutage noch akzeptiert und so in der Tradition verankert, dass dies immer noch von Kunstpädagogen oder Kinderbuchverlegern als kindgemäß eingeordnet wird. Exemplarische Bilder, die bis zum Letzten Forderungen nach klarer Sprache, fest umrissenen, vereinfachten, flachen Formen und kräftiger Farbigkeit umsetzen, lieferte der niederländische Illustrator Dick Bruna, der ab 1955 kleine, quadratische Bilderbücher veröffentlichte und damit große Anerkennung fand.<sup>124</sup>

Außerdem wird es immer noch für offensichtlich gehalten, dass Kinder farbenfrohe, klar konturierte, flächige Bilder bevorzugen, ohne zu hinterfragen, ob diese Aussage stimmt oder zu berücksichtigen, wie weit die Kinderwahrnehmung von individuellen, kulturellen oder zeitspezifischen Umständen abhängt. Außerdem herrscht die Konvention vor, dass helle Farben fröhlicher und dunkle bedrohlicher seien. Es wird auch unterstellt, dass Kinder eine defizitäre Bildwahrnehmung haben und somit, dass sie perspektivische Räumlichkeit nicht verstehen könnten. Die perspektivische Räumlichkeit wird aber auf erlernten Konventionen aufgebaut, die ebenso nicht bei Erwachsenen selbstverständlich ist.<sup>125126</sup>

Eine Bildkomposition, die einfach zu verstehen sein soll, verlangt auch ein einfaches Thema, da eine harmlose Kinderwelt auch eine Erziehungsfunktion hat, nämlich die sittlich moralische Bildung und Disziplinierung der Kinder. Gleichzeitig sollten Themen, die Kinder belasten oder überfordern – z.B. Konflikte des Alltags – aufgrund von kunstpädagogischen Begründungen vermieden werden. Statt Aufklärung und Bewusstmachung, werden Harmlosigkeit und Vertuschung bevorzugt. Nach Thiele sind die Gründe dafür Bedenken, dass das Kind in seiner Entwicklungsphase noch nicht ausreichend psychologisch stabil sei. Deshalb sollte es nicht mit schwierigen Themen konfrontiert werden. Stattdessen werden das Kind und die Kindheit in ein Wunschbild eingebettet und in Kinderbüchern wiedergegeben. Die

124 Thiele 2003, S. 158; S. 182; Thiele 1986, S. 12; Halbey 1997, S. 41.

125 Thiele 1986, S. 13; Thiele 2003, S. 183.

126 Vgl. dazu Kap. 2.3.

Extreme dieser Anschauung bilden einerseits der Mythos des bösen Kindes, das erzogen werden muss, und auf der anderen Seite der des unschuldigen Kindes, das vor allem geschützt werden muss.<sup>127</sup> In beiden Fällen steht der Erziehungszweck im Vordergrund.

### 3.4 Das pädagogische Konzept ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Pädagogische Einwände der Kunsterziehungsbewegung beeinflussten stark das Kinderbuch bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein. Ab der zweiten Hälfte ändert sich aber die Haltung zum Kind und seiner Welt und demzufolge die Einstellung zum Buch.<sup>128</sup>

In den 50er Jahren wurde eine Theorie des ‚guten Jugendbuches‘ zusammengefasst, die aus den Erkenntnissen des kindlichen Weltbildes herausgearbeitet wurde. Die Gefährdung als Hintergrundgedanke entstand aus der Erfahrung des Missbrauchs während des Krieges, der zur Irreführung der Gesellschaft – und insbesondere der Jugend – führte. Somit waren erzieherische Maßnahmen für den neuen Anfang und Wiederaufbau erforderlich.<sup>129</sup> Diese Theorie verstand sich als eine „[...] Konzeptualisierung einer realexistierenden kinderliterarischen Gegenwartsströmung, die als Neuerung auftritt und um ihre Anerkennung kämpft“. <sup>130</sup> Anna Krüger, deren Hauptvertreterin, plädierte für eine Kinderliteratur, die aus der Sicht der Kinderwelt sprachlich und inhaltlich aufgebaut wird und sich danach richten soll, wie die Kinder ihre Umwelt empfinden und erleben und weniger nach den Weltvorstellungen der Erwachsenen. Sowohl die schwedische als auch die englische Kinderliteratur – und im Speziellen die dortige fantastische Literatur – wurde von Krüger als Vorbild eines Kinderbuches voller Poesie und freiem Geist geschätzt.<sup>131</sup>

---

127 Thiele 1986, S. 12 ff.; Thiele 1996, S. 264.

128 Halbey 1968, S. 29.

129 Lypp 1996, S. 180.

130 Ewers 1996, S. 167-168.

131 Lypp 1996, S. 182-183.

Die Theorie des guten Jugendbuchs ist auf Wolgasts ästhetische Erziehung zurückzuführen. Dennoch betont sein Ansatz den Kunstwert, während Krüger auf eine kindgemäße, wohlgeformte ‚gute‘ Literatur verweist. Der erzieherische Schwerpunkt der Reformbewegung wurde durch den psychologischen ersetzt. Ein gutes Kinderbuch sollte in Form und Inhalt einfach sein, und die Welt des Kindes umfassen. Künstlerisch komplizierte Darstellungsformen – wie Wolgast forderte – wurden abgelehnt.<sup>132</sup> Ebenso waren der psychologische Realismus oder die Gesellschaftskritik zu vermeiden, da Kinder mit der Realität der Erwachsenenwelt nicht konfrontiert werden sollten.

Die Zeit der Autonomisierung der Kindheit in der Kinderliteratur begann mit Astrid Lindgrens ‚Pippi Langstrumpf‘. Das Buch, das 1945 in Schweden erschien und 1949 ins Deutsche übersetzt wurde, brach mit der idyllischen Welt und revolutionierte das Kinderbuch mit seinem sonst üblichen moralisch-didaktischen Inhalt. Lindgren bereitete den Weg zur Kindheitsautonomie und für progressiven, innovativen Inhalt in der Kinderliteratur:<sup>133</sup> „Während es bisher üblich war, in Kinder- und Jugendbüchern zu zeigen, wie das Kind in die menschliche Gesellschaft und Gesittung hineinwächst oder hineingezwungen wird, macht Astrid Lindgren es umgekehrt: Sie entfesselt das Kind“.<sup>134</sup> Nicht die erwünschte Moral, das vorbildliche Verhalten oder die Sozialisation in der Gesellschaft steht im Mittelpunkt, sondern die Ästhetik des Vergnügens, der Nonsense oder das Kind als selbstständiger, freier Mensch. In ‚Pippi Langstrumpf‘ werden moralische, etablierte Weltanschauungen und die Rolle der Kinder in der Gesellschaft hinterfragt. In dem neuen Kinderbuch tritt das kindliche Lustprinzip hervor und breitet sich als eine neue, progressive Strömung insbesondere in den 60er Jahren aus.<sup>135</sup>

---

132 Ewers 1996, S. 168-169; Weinmann 2011, S. 20.

133 Weinmann 2011, S. 19.

134 Marsyas, zitiert nach: Weinmann 2011, S. 19.

135 Weinmann 2011, S. 18-19.

Schon Lewis Carroll hatte zuvor in ‚Alice im Wunderland‘ (1865 erschienen) Kinder ernst genommen und versuchte, sich selbst in ihre Welt zu versetzen und von ihrer Perspektive aus die Welt zu betrachten. ‚Alice‘, die der englischen unsinnigen Literatur zugeordnet wird, erfand ihre eigene Welt.<sup>136</sup> Bücher wie ‚Alice im Wunderland‘ oder ‚Pippi Langstrumpf‘ sind zwar Unikate in der gesamten Kinderbuchproduktion, sie dienen aber als Vorbild, sorgen für Anregungen und öffnen neue Wege.

Kapitel 3 beschrieb das Kinderbuch, das sich aus der Tradition der deutschen Romantik – z.B. Ludwig Richters Illustrationsstil – herauskristallisierte. Nicht nur die Ästhetik, aber insgesamt prägte der pädagogische Aspekt das Kinderbuch im Laufe seiner Geschichte. Insbesondere die Kunsterziehungsbewegung um 1900 legte kunstpädagogische Kriterien fest. Ab der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts wurden diese Normen gelockert, den ein neues Verständnis von Kind und Kindheit sich entwickelt. Das Ergebnis war eine neue Kinderliteratur mit weniger strengem moralischen-didaktischen Inhalt.

Das Kinderbuch war Thema dieses Kapitel. Im Kapitel 4 wird der Unterschied zwischen Bilder- und Kinderbuch hervorgehoben und das Letzte ausführlich untersucht.

---

<sup>136</sup> Halbey 1997, S. 192-193.



## 4 Bilderbuch

### 4.1 Rolle des Bildes im Bilderbuch

Kinderbuch wurde als allgemeiner, historischer Begriff im vorherigen Kapitel 2 verwendet: als Beschreibung des Buches für das Kind, das sowohl das kleinere als auch das große Kind zusammenschloß. Es wird aber zwischen Kinder- und Bilderbuch unterschieden.

Der Begriff Bilderbuch gewann Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts „[...] die Bedeutung des speziell für das Kleinkind geschaffenen Buches, in dem die Illustration über den Text dominiert“. In dem Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur aus dem Jahr 1975 wurde das Bilderbuch als „[...] ein für Kinder von etwa 2 – 8 Jahren entworfenes Buch mit zahlreichen Illustrationen und wenig oder gar keinem Text“ bezeichnet.<sup>137</sup> Auch Jens Thiele, der die Geschichte und Ästhetik des Bilderbuches untersuchte, setzte das Bilderbuchalter zwischen dem zweiten, dritten Lebensjahr des Kindes bis zum 10. Lebensjahr an.<sup>138</sup> Danach ist von Kinder- und Jugendbuch die Rede. Das Interesse dieser Arbeit ist das Bilderbuch und deshalb wird die vorherige Theoretisierung zum Kinderbuch – insbesondere auf den pädagogischen und ästhetischen Kontext bezogen – auf das Bilderbuch übertragen.

Das Kriterium für das Bilderbuch ist allerdings nicht nur altersbedingt bestimmt, sondern, wie der Name schon sagt, das Bild. Nach Hans Ries, der Bildgeschichten erforschte, wird ein Bilderbuch als solches definiert, wenn der Anteil von Bildern im Vergleich zum Text mehr als fünfzig Prozent der bedruckten Seitengesamtfläche beinhaltet:<sup>139</sup> Das Bilderbuch wird „[...] als ein Buch, das primär quantitativ und qualitativ durch das Bild bestimmt ist“, in dem „[...] Text (Sprache) nicht autonom auftritt, sondern mit dem Bild eine unlösbare funktionale Einheit bildet“.<sup>140</sup> Im Vergleich zum geschriebenen Text nimmt das

---

137 Künnemann/Müller 1975, S. 159.

138 Thiele 1985, S. 7.

139 Ries 1992, S. 15.

140 Grünewald 1991, S. 17.



Bild die dominierende Rolle im Bilderbuch ein. Es besteht für Kleinkinder hauptsächlich aus Bildern. Mit zunehmenden Alter wird der Text ausführlicher und der Anteil von Illustrationen geringer.

Bild und Text beinhalten symbolische, erzählerische Elemente auf der untrennbar materiellen Ebene eines Buches. Mit dem Begriff Bilderbuch ist implizit gemeint, dass die Geschichte vor allem durch die Bilder erzählt wird, dass das Visuelle dominiert; bis hin zur textfreien Geschichte.<sup>141</sup> Ein gutes Bilderbuch ist nicht nur die Summe qualitativ hochwertiger Illustrationen und Texte, sondern resultiert in erheblichem Masse aus deren innerer Beziehung zueinander.

## 4.2 Bilderbuchtypus

In der Bilderbuchtradition prägt ein bestimmter Typus von Buch der kunstpädagogische Kriterien einbezieht. Dieser Buchtypus hat im Laufe der Geschichte einen moralischen, didaktischen Zweck, der eine idyllische, heile Welt herstellen möchte – weit weg von dem Industrialisierungsprozess und dessen negativen Folgen wie Armut und Kinderarbeit, was schon Ludwig Richter in seinen Illustrationen im Stil der Romantik thematisiert hatte.<sup>142,143</sup> Er stellt eine arme, mehrköpfige Familie in einem idyllischen Szenario dar. Während die alte Dame Holz für den Winter hackt, behütet der Vater fürsorglich das Kind auf dem Arm und beobachtet durch die Tür die Schneelandschaft und das draußen spielende Kind. Die anderen Kinder, die sich über den Schnee freuen, sind um die Mutter versammelt, wo sie Geborgenheit spüren. Die Tiere runden das friedvolle Bild einer mit der Natur verbundenen, glücklichen Familie ab, sodass ein einfaches, bescheidenes Leben sublimiert wird, in dem Armut keine maßgebliche Rolle spielt. Sie wird unterdrückt und als harmlos dargestellt. Daraus resultiert ein

---

141 Schmitt 2005, S. 69.

142 Siehe: Adrian Ludwig Richter (1803-1884), *Der erste Schnee*, 1838/1842, Papier, Alte Nationalgalerie, Berlin.

143 Vgl. dazu Kap. 3.1.

Bilderbuchtypus mit allgemeinen moralischen Normen, der von sozialen, politischen oder furchterregenden Themen ferngehalten wird, um der Belastung des Alltags entgegen zu treten.

In der Bilderbuchtradition wird das Kind behütet, sei es mittels Text oder mittels Bild. Insbesondere auf die Kunstrichtung des Jugendstils, die das Schöne für sich beansprucht, wird immer wieder zurückgegriffen: „Darin spiegelt sich zweifellos ein breites Bedürfnis nach Harmonie und Formenvielfalt wider. Dass der Jugendstil Einzug in gegenwärtige Illustrationen für Kinder gehalten hat, mag daran liegen, dass das jugendstilistische Ornament offenbar für besonders kindgemäß gehalten wird, was auf seinen dekorativen Gehalt zurückzuführen sein dürfte“.<sup>144</sup> Außerdem stehen Jugendstil und Biedermeier „[...] im Zeichen ‚eines romantisch-utopischen Irrationalismus‘ [...], in dem das Kind bzw. landschaftliche Motive in ihrer Natürlichkeit eine bedeutende Rolle spielen“.<sup>145</sup> Schon im frühen 19. Jahrhundert wandten sich Richter und Pletsch in ihren Bildern gegen die Industrialisierung.<sup>146</sup> Die Heimatkunst stellte das Natürliche, Organische oder Volkstümliche dem technischen Fortschritt in der Großstadt gegenüber. Die Idealisierung des Landlebens entstammt der Antike: Ein sorgenfreies Landleben stand im Gegensatz zu einer angeblichen Großstadtbedrohung. In der schwierigen Nachkriegszeit gewann in Deutschland die Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies wieder an Bedeutung. Elemente der frühen Bilderbücher des 19. Jahrhunderts wie Vermenschlichung von Tieren und Pflanzen, Verniedlichung, anekdotische Elemente, einfache Bildstruktur und starke Ornamentierung in Anlehnung an den Jugendstil oder auch die heile Naturwelt der Romantiker werden immer noch aufgegriffen und von Literaturwissenschaftlern und Pädagogen begrüßt, da sie zugleich dem Vorstellungsbild der Kindheit und der Verbindung des Kindes mit dem Naturleben entsprechen. Thiele

---

<sup>144</sup> Thiele 1983, S. 16-17.

<sup>145</sup> Hamann, zitiert nach: Hann 1977, S. 257.

<sup>146</sup> Vgl. dazu Kap. 3.1.

charakterisierte diesen Bildtypus durch folgende, wesentliche Merkmale: Bühnenartig mit pittoresken und detailhaften Elementen und verniedlichenden Figurendarstellungen.<sup>147</sup>

Aufgrund der immer wieder präsenten Elemente liegt es nahe, von einer ‚Ikonografie‘ der Bilderbuchillustration – d.h. von Sinn und Inhalt ihrer bildlichen Veranschaulichungen – zu sprechen, die sich nach bestimmten Bildschemata oder definierten Mustern künstlerisch-ästhetischer Formprägungen bzw. nach Themen oder Motiven untergliedern lässt. Es lässt sich fragen, ob anhand der Untersuchung verschiedener Bilderbuchillustrationen der ‚modus operandi‘ dieser Kunstgattung festgestellt werden kann, d.h. wie das visuelle Bild in Form einer eigenen Sprache oder in einem eigenen Stil ausgedrückt wird und wie der Künstler unter dem Einfluss des Zeitgeistes die kulturelle Erbschaft an das Bild weitergibt.

Thiele weist auf vier bestimmte Repertoires bildnerischer Merkmale hin (ähnlich wie im oberen Absatz), die allgemein in Bilderbüchern präsent sind und diese Bilderbuchtypen beinhalten: Das Figuren-Schema, die Verwendung des dekorativen Details, die Raumdarstellung und die Farbigkeit.<sup>148</sup>

Als erstes Merkmal stehen die Figuren von Menschen und Tieren, die als niedlich oder komisch schematisiert dargestellt werden. Diese Darstellungsweise hat ihren Ursprung im 19. Jahrhundert der Spätromantik. Sie ist gekennzeichnet durch einen biedermeierlichen Stil mit idyllischen, pittoresken Bildmotiven sowohl in der Darstellung von Märchen als auch in Illustrationen des Familien- und Kinderalltags, so Thiele.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Hann 1977, S. 258-259; Thiele 1996, S. 266-267; Doderer 1973, S. 190; Thiele 2011, S. 218-219.

<sup>148</sup> Thiele 1986, S. 10.

<sup>149</sup> Ebd., S. 10.

Zweites Merkmal ist die Tendenz zur Repräsentation von anekdotischen Details, die im Bilderbuch mit dekorativen Elementen erreicht wird. Diese war schon im 19. Jahrhundert bei Richter oder Speckter kennzeichnend. Allerdings nutzten sie die Ornamentik in Kombination mit der Beschreibung eines Milieus. Das anekdotische Detail gilt nach wie vor als Bestandteil der aktuellen Bilderbuchillustration.<sup>150</sup>

Die beiden letztgenannten Merkmale beziehen sich auf bestimmte Richtlinien der Bildgestaltung und -komposition, die auf einer ‚defizitären‘ Bilderwahrnehmungsfähigkeit der Kinder basierend festgelegt wurden und sich als Illustrationsstil entwickelt haben. Da sind die Einfachheit der Bilder wie plakative, kräftige Farben und schlichte, aperspektivische Raumdarstellung und die wenig anspruchsvollen Themen charakteristisch.<sup>151</sup>

Alle diese formalen Merkmale sind nach Thiele generell im Bilderbuch zu finden. Die sind mehr oder weniger sowohl in guten als auch in qualitativ schlechten Bilderbüchern vorhanden. Eindeutig sind auch der einheitliche Stil und die geschlossene Form mit klarer Aussage.

Mann kann hier von Erinnerungsbildern im Sinne der Terminologie des Kunsthistorikers Alois Riegl aus der Wiener Schule sprechen: Einige Archetypen von Bildern, die im Gehirn einer Gesellschaft gespeichert sind, sind wichtig für die Beschaffenheit einer Kunst und die Entwicklung von deren Bildern. So wie ein Pferd seitlich porträtiert wird, oder eine Schildkröte von oben, sind auch bestimmte Symbole in der Bilderbuchillustration vorhanden – z.B. niedliche dargestellte bzw. vermenschlichte Tiere –, die die Typologie für diese Art von Kunst wieder erkennbar machen.

Erlernete Konventionen spiegeln sich im Bilderbuch wider, nämlich in Bildern, denen bestimmte Symbole zugrunde liegen, und einen Lernprozess voraussetzen. Die Konventionalisierung z.B. einer aper-

---

<sup>150</sup> Thiele 1986, S. 11.

<sup>151</sup> Ebd., S. 11-12.

spektivische Darstellungsweise von Bildern wird speziell auf die Vorstellung einer Bildwahrnehmung von Kindern basierend aufgebaut. Durch Bildassoziationen und Aufbau von Beziehungen werden Kinder mit einem zweidimensionalen Bild vertraut gemacht. Es sind somit bestimmte bildnerische Repräsentationen, die aus gelernter Tradition entstanden sind, die das Bilderbuch kennzeichnen und sich zu einem festen Bilderbuchtypus kristallisieren.

### 4.3 Kategorisierung des Bilderbuches und unterschiedliche Stile in der Bilderbuchillustration

Unterscheidungen der Bilderbücher in ihrer ästhetisch-stilistischen Darstellungsweise führen zu einer Typologie. Thiele nannte neben den figürlich-gegenständlichen Bilderbüchern (beispielsweise von Janosch), abstrakte (von einfacher symbolischer Sprache Lionnis ‚little blue and little yellow‘ bis zu komplexen Codes von Warja Lavaters ‚Le petit chaperon rouge‘); realistische Malweisen (Jörg Müller) oder surreal-phantastischen Stil (Binette Schroeder).<sup>152</sup> Damit sind verschiedene Stile in Bilderbüchern vertreten, die die Spannweite vom Naturalismus, dem magischen oder fantastischen Realismus bis hin zur abstrahierenden Darstellungsweise umfassen.

Maier (1980) kategorisierte das Bilderbuch innerhalb verschiedener Themenkreise. Das Elementarbilderbuch schließt einfache Bild- und Textinhalte ein. Es ist für das Kleinkind gedacht und darin werden Dinge oder Personen von deren täglichem Leben – wie Spielzeug, Tiere, Familie, Haus – dargestellt. Das Kind kann ohne weitere Erzählung oder komplizierte Zusammenhänge die einzelnen Bilder wiederholt betrachten. Später, wenn das Kind Schlüsse ziehen kann, wird das Szenebilderbuch mit vergleichbaren komplexeren Verknüpfungen ausgestaltet. Als Inhalt werden immer noch alltägliche Dinge aus der Umgebung der Kinderwelt – wie z.B. Spielplatz, Kinder-

---

<sup>152</sup> Thiele 2000, S. 237.

garten usw. – mit Handlungsablauf verwendet. Sobald das Kind abstrakt denken kann, wird es mit der Märchenwelt konfrontiert und kann seine eigene Vorstellungskraft einbringen. Es kann sich damit von seiner Realität entfernen und in das Geheimnisvolle eindringen. Dies gilt auch für Fabeln, Legenden oder Sagen. Im Gegensatz dazu gibt es die wirklichkeitsnahen Bilderbuchgeschichten, die die sinnlich greifbare Welt und Beziehungen zur realistischen Umwelt darstellen. Schließlich nennt er Sachbilderbücher, in denen durch die Abbildung bestimmter Subjekte Wissen vermittelt wird. Darin werden alle möglichen Themen behandelt; aus der Umwelt der Kinder bis hin zur Welt der Technik, Wissenschaft usw.<sup>153</sup>

Bilderbücher werden sehr oft nach Inhalt oder Form kategorisiert – z.B. nach Märchen oder Sachbuch – und weniger anhand des Stils der Bilder oder gar nach künstlerischen Gesichtspunkten betrachtet, obwohl in einer Geschichte ein Erzählstil nach künstlerischem Anhaltspunkt erforderlich ist. Der ehemalige Direktor des Klingspor Museums in Offenbach Hans Adolf Halbey bezeichnete bestimmte Ordnungskriterien des Bilderbuches, die ein schnell greifbares System – wie Kleinkinder-Bilderbuch, Märchen-, Reim-, Tier-, Zoo-, Fotobilderbuch u.a. – zur Verfügung stellen. Auch eine Klassifizierung nach literarischen Kriterien, wie z.B. Lyrik, Prosa, Märchen, Fabel, Erzählung usw. ist möglich. Eine andere Möglichkeit zur Typisierung ist beispielsweise die Gruppierung nach bildkünstlerischen, literarischen, informationstheoretischen oder psychologischen Aspekten. Letztlich können Bilderbücher in zwei großen Gruppen – nämlich das didaktische und das freie Bilderbuch – geteilt werden.<sup>154</sup>

Die diversen Typisierungs- und Klassifizierungsvorschläge zeigen dennoch, wie komplex dieses Thema ist und wie problematisch es sein kann, wenn bestimmte Gruppierungen aus anderen Ordnungssystemen einbezogen werden müssen; z.B. geht das Tierbuch von der Art der handelnden Figuren aus; das Mädchenbuch richtet sich nach

---

153 Maier 1987, S. 18 ff.

154 Halbey 1997, S. 28-29.

dessen Adressaten. Halbey nahm beim Versuch einer Klassifizierung den Begriff Stil auf,<sup>155</sup> der ästhetische Aspekte einbezieht; z.B. zeigen Leo Lionnis Bilderbücher verschiedene stilistische Mittel mit breiten gestalterischen Spannweiten.<sup>156</sup>

Obwohl eine Klassifizierung nicht leicht zu erreichen ist, lassen sich einige Bilderbücher nach bestimmten Stilen einordnen. Nach Einschätzung des ehemaligen Direktors der Internationalen Jugendbibliothek München, Andreas Bode, sei es schwierig, in der Bilderbuchillustration von einem bestimmten Stil zu sprechen. Vielmehr ist von einer Zusammenführung verschiedener Stilelemente die Rede. Auch der kurze Zeitabstand zwischen den untersuchten Objekten und die Kurzlebigkeit der Kunststile und der von den Kritikern festgestellte Mangel an Beziehung der Bilderbuchillustration zu zeitgenössischen Künstlern machen es schwer, eine Illustration einem bestimmten Stil zuzuordnen. Bode untersuchte 140 Bücher aus den Jahren 1948-1988 mit dem Ziel, die Veränderungen in den unterschiedlichen künstlerischen Stilen und den dazugehörigen künstlerischen Techniken im Bilderbuch zu analysieren.<sup>157</sup> In seiner Untersuchung ging er der Frage nach, „[...] ob sich Kinderbuchillustrationen heutzutage überhaupt stilistisch eindeutig voneinander unterscheiden lassen, und wenn ja, ob wir ihre vielfältigen Stilformen in irgendeiner Weise ordnen können, um schließlich das Wirken der Zeit an ihnen abzulesen – einer Zeit, die, wie schon gesagt, von so schnellen Stilwandlungen erfasst wurde wie nie zuvor.“<sup>158</sup> Dafür wurden Kriterien wie Bildkomposition, künstlerischer Stil, Art der Darstellung, künstlerische Technik, Farbgebung und Typografie der Bücher untersucht. An verschiedenen künstlerischen Stilen nannte er den abstrakten bzw. stark abstrahierenden

---

155 Stil kann verstanden werden, als „[...] eine spezifische, objektiv und subjektiv bestimmte visuell-ästhetische Anschauungs- und Darstellungsform, ein bestimmtes Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, als ein jeweils konkretes ‚System qualitätsmächtiger Formen‘ (Shapiro), das im Kunstwerk als charakterisierende Kraft wirkt und als sinnliches Maß zur ästhetischen Norm (Ideal) werden kann“ (Lexikon der Kunst (Band IV, Q-S) 1977, S. 692).

156 Halbey 1997, S. 67-68.

157 Bode 2004, S. 92 ff.

158 Ebd., S. 93.

Stil, naiven Stil, Pop Art, Primitivismus, Ornamentierung, Realismen (Naturalismus, expressiver Realismus, impressionistischer Realismus, romantischer, fantastischer Realismus); Surrealismus u.a..<sup>159</sup>

Darüber hinaus gibt es drei Hauptstilrichtungen, die – nach Bode – die moderne Bilderbuchillustration prägen und in den 60er und 70er Jahren schon präsent waren: Die gegenständliche Illustration, die in der naturalistischen Tradition Ende des 19. Jahrhunderts entstanden ist; die Gruppe der neuen Naturalisten und Realisten, die die Stilrichtungen nach dem Zweiten Weltkrieg vertreten; und der naive, volkstümliche oder infantilistische Stil. Experimentfreudige Illustratoren stehen abseits dieser Strömungen.<sup>160</sup>

Als erste Hauptströmung erwähnte er die traditionellen Elemente der realistischen Illustration im Geist früherer Kinderbücher – wie der Stil des impressionistischen Realismus um 1900 – in Ablehnung an den technischen Fortschritt und zugleich einer nostalgischen Sehnsucht folgend, tauchen insbesondere ab Mitte der 70er Jahre Illustratoren auf, wie Klaus Ensikat in der DDR. Die Orientierung am Jugendstil zeigt sich vorwiegend in Märchen nostalgischer Formgestaltung. Mit vielen Nachfolgern und sehr beliebt bleibt der Engländer Arthur Rackham mit seinem malerischen Stil und romantischen Landschaftsstimmungen seines Kinderbuches bzw. Gift books. Bekannteste Illustratorin, die seinem Stil im Bilderbuch folgt, ist die österreichische Lisbeth Zwerger.<sup>161</sup> Dies alles zeigt, dass auch Stile aus vergangenen Zeitepochen immer wieder im Bilderbuch aufgenommen werden. Solche Rückgriffe auf frühere Epochen spiegeln die Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit wider, und drücken logischerweise weniger die Stimmungen ihrer Zeit aus. Ein weiteres Beispiel dafür sind Bilderbuchillustratoren, die sich erneut und deshalb mit entsprechendem Zeitversatz von den deutschen Romantikern – wie dem Märchenillustrator Ludwig Richter – inspirieren haben lassen, wie z.B. der Bilderbuchillustrator Janosch.

<sup>159</sup> Ebd., S. 95.

<sup>160</sup> Bode 1990, S. 3.

<sup>161</sup> Thiele 1983, S. 17; Bode 1990, S. 3.



Als zweite Hauptströmung, die von Bode genannt wird, sind die neuen realistischen Richtungen zu erwähnen, die verschiedene Formen haben. Einige der Hauptrichtungen haben ebenso in einer früheren Epoche ihre Wurzeln, nämlich in der Zeit ab 1945; in der Neuen Sachlichkeit und dem Wiener Phantastischen Realismus. Hier wird Binette Schroeder zitiert. Als dritte Strömung sind naive und volkstümliche Richtungen in der Illustration zu finden, die eine symbolhafte Bildauffassung beinhalten, wie bei Kurt Mühlenhaupt. Schließlich differenziert sich die experimentelle Illustrationskunst durch ihre Originalität aus diesen drei Hauptströmungen. Sie ist als Avantgarde zu bezeichnen.<sup>162</sup> Ein Beispiel dafür liefert die Pop-Art von Heinz Edelmann.

Auch Gunter Otto analysierte Bilderbücher nach ihren künstlerischen Auffassungen. Er untersuchte 168 Bilderbücher zwischen 1955 und 1965 und ordnete sie nach Gruppierung des Materials fünf bestimmten Kunstformen zu. Für das dekorative flächige Arrangement nahm Otto das Buch ‚little blue and little yellow‘ von L. Lionni. Kennzeichnend hier sind die fest konturierten Flächen, die im Bild voneinander abgegrenzt sind und die einfache Bildkomposition in Farbe und Form. Der malerische Bildzusammenhang steht im Gegensatz zum dekorativ-flächigen Stil. Es sind nicht mehr isolierte Farb- und Formgebungen, sondern die gesamte Bildkomposition, die Licht und Raum berücksichtigt, wie das Buch ‚Oberpotz und Hoppelhans‘ (1962) von L. Fromm. Der zeichnerische Bildzusammenhang ist durch Linien – Umrisse oder Formen (z.B. Federstrich) – und deren ausführliche, grafische Umsetzung (z.B. ‚Die Geschichte von Valek, dem Pferd‘ von Janosch aus dem Jahr 1960). Die Kombination von Fleck und Linie in malerischen Flecken und grafischen Strichen erzeugt lockere Bilder, die Kinderzeichnungen ähneln und sich zwischen Malerei und Zeichnung bewegen, wie ‚Das Wolkenschaf‘ von W. Klemke (o.J.). Schließlich bestehen die montierten Bilder aus verschiedenen Materialien in

---

162 Bode 1990, S. 9; S.15 f.

unterschiedlichen Kleb- und Druckkombinationen sowie Collagen oder Stempeldruckverfahren, z.B.: Marlene Reidel in ‚Der Jakob und die Räuber‘ (1965) oder Lionnis ‚Swimmy‘ (1964).<sup>163164</sup>

Als Ergebnis seiner Analyse stellte Otto eine zunehmende Modernität in den analysierten Kinderbüchern fest, was auf den Einfluss der damaligen Gegenwartskunst – z.B. mit Betonung des Malerischen oder der Experimentierfreudigkeit mit verschiedenen Materialien und gleichzeitigen Rückgang des zeichnerischen Stils – hindeutet.<sup>165</sup> Dieser Einfluss war eine Leitlinie zur Gestaltung von Bilderbuchillustrationen:

Bestimmte formale Gestaltungsmittel in der Bilderbuchillustration, z. B. dekorativ-flächiger Stil, malerischer Stil, zeichnerische Umsetzung, Montage/Frottage/Collage, setzte Otto in Bezug zu Prinzipien der bildenden Kunst und kam zu dem Ergebnis, dass im Bilderbuch zwar keine Übernahme von ‚Patterns bestimmter Künstler‘ stattfindet, wohl aber eine Orientierung der Bilderbuchillustratoren an aktuellen Kunstströmungen zu konstatieren ist. Das Fazit dieser Untersuchung lautet, dass Bilderbücher ‚Sekundärerzeugnisse der künstlerischen Kultur sind‘ und somit einen weniger eigenen Stil haben.<sup>166</sup>

Insbesondere ab 1945 trennte sich die Bilderbuchillustration stärker von der freien Kunst. Gründe dafür mögen nicht nur das große Gewicht pädagogischer Richtlinien im Bilderbuch sein (die es schon immer gab), sondern auch, dass die freie Kunst, insbesondere nach dem Krieg, neue Ausdrucksmöglichkeiten erfand und sich von der Grafik stärker zu differenzieren vermochte. Nach Bode wird dies deutlich, wenn man Picassos Ölbilder und Radierungen (noch mit Berührungspunkten zur Grafik) mit Beuys Werken vergleicht. Konsequenz davon ist, dass die Kunstströmungen der Nachkriegszeit nicht direkt und ungefiltert in das Bilderbuch umgesetzt werden konnten, sondern mit Zeitverzögerung, in einer abgemilderten Form der Kunstentwick-

163 Otto 1968, S. 43 ff.

164 Alle in diesem Kapitel erwähnten Illustratoren werden in Kapitel 6 untersucht.

165 Thiele 1983, S. 16.

166 Bürger-Ellemann 1986, S. 99.

lung oder im Bezug auf die Grafikkunst aufgenommen wurden. Manche Kunststile hatten sogar schon ihre Kraft verloren, als sie im Bilderbuch adaptiert wurden.<sup>167</sup>

Die Charakterisierung des Bilderbuches wurde im Kapitel 4 behandelt; der Begriff definiert und eine Kategorisierung von Bilderbuch wurde diskutiert. Weiter wurden die unterschiedlichen Stilen angedeutet, die in der Bilderbuchillustration vorkommen.

Zunächst wird die Kunst und die Bilderbuchillustration mit ihren jeweiligen Stiltendenzen in der Nachkriegszeit im jetzt folgenden Kapitel behandelt.

---

<sup>167</sup> Bode 2005, S. 18; Thiele 2003, S. 25-26.

## 5 Auswirkungen von Krieg und Nachkriegszeit auf das Bilderbuch

### 5.1 Das „Deutsche“ im Bilderbuch

Die Kunst im Dritten Reich sollte ‚volkstümlich‘, frei von ‚Artfremdem und Zersetzendem‘ sein. Auf der naturalistischen, realistischen Malweise des 19. Jahrhunderts basierend war sie zugleich durch den Mangel an Erneuerungen gekennzeichnet. Im Rahmen der Genremalerei wurden Themen wie Landschaft, Stilleben, Tierbilder usw. mit propagandistischem Hintergrund abgehandelt. Die Abbildungen beinhalteten eine idealisierte Körperfigur der nordischen ‚Rasse‘ oder verharmlosende Kriegsmotive, die in eine heile Welt eingebettet waren.<sup>168</sup>

Dies alles galt auch für die Bilderbuchillustrationen. Die Bücher zwischen 1933 und 1945 waren mit antisemitischen Inhalten oder mit Hakenkreuzmotiven gefüllt. Ernst Hiemers ‚Der Giftpilz‘ aus dem Jahr 1938 oder Elvira Bauers ‚Trau keinem Fuchs auf grüner Heid, trau keinem Jud bei seinem Eid‘ aus dem Jahr 1936,<sup>169</sup> im antisemitisch-rassenhetzerischen Stürmer Verlag erschienen, zeigen klar und deutlich, worum es ging: Die Propaganda versuchte, in den Kinderalltag mittels Medien wie Spielzeugen, Schul- oder Bilderbüchern, gezielt die nationalsozialistische, rassistische Ideologie mit der Kampagne gegen Juden im Unterbewusstsein der Kinder zu verankern und den Begriff des ‚Deutschen‘ zu prägen. Die nationalsozialistische Weltanschauung in den Figuren sollte z.B. in der Figur des Arbeitsmannes, der sich zum Führer bekennt, oder des Soldaten, mit seiner Männlichkeit und pflichtbewussten Einsatzbereitschaft wiedererkennbar sein.<sup>170</sup> In ‚Trau keinem Fuchs auf grüner Heid, trau keinem Jud bei seinem Eid‘ werden zwei Männer gegenübergestellt: auf der linken Seite steht die Gestalt eines Prototyps der ‚nordischen Rasse‘: ein schlanker und hochge-

---

<sup>168</sup> Richter 1998, S. 153-154.

<sup>169</sup> Siehe: Bauer, Elvira: ‚Trau keinem Fuchs auf grüner Heid, trau keinem Jud bei seinem Eid! Ein Bilderbuch für groß und klein. Stürmer Verlag, Nürnberg, 1936.

<sup>170</sup> Aley 1973, S. 323 ff.

wachsener Mann, mit hohen Beinen, breiter Schulter und schmaler Hüfte. Dem ‚Arier‘, der stolz in die Zukunft schaut, wird der ‚Jude‘ als Negativ-Begriff; als nationalsozialistisches Feindbild gegenübergestellt. Er wird als hakennasiger, schwarzhaarig, buckelig, klein und dick charakterisiert. Die Aktentasche und die Zigarre sind weitere Attribute eines geldgierigen und ungesunden Mannes, der das Leben einen gesunden, arbeitenden Deutschen ausbeutet.<sup>171</sup> Zu diesem Buch kommentierte Doderer:

Es ist wohl kein anderes Bilderbuch je in deutscher Sprache erschienen, das in Text und Bild eine so verwerfliche, von menschenverachtendem Hass zeugende Gesinnung verrät wie ‚Trau keinem Fuchs auf grüner Heid und keinem Jud bei seinem Eid‘. Sein primitives Weltbild ist schon auf der ersten Seite spürbar. Sie trägt die Überschrift ‚Der Vater des Juden ist der Teufel‘. Die letzte Seite des Buches ‚schmückt‘ der seinerzeitige Propagandasatz ‚Die Juden sind unser Unglück‘. [...] Die brutale Unmenschlichkeit in den bildlichen und textlichen Aussagen ist ohne Beispiel.<sup>172</sup>

In allgemein wurden in den Bilderbüchern dieser Zeit Themen über den „Führer“, über den Antisemitismus oder über den Krieg, der als harmlos dargestellt wurde, bevorzugt. Auch ‚unproblematische‘ Themen (wie z.B. die körperliche Erziehung für die Jugend) konnten behandelt werden, solange sie sich der diktierenden Ideologie anpassen. Als volkstümlich betrachtet und begrüßt wurden alte und neue Märchen veröffentlicht, die schon traditionell mit einer bestimmten Darstellungsweise verbunden waren.<sup>173</sup> Bemerkenswert war auch die Abwesenheit von Merkmalen einer modernen Industriegesellschaft oder des städtischen Lebens in den Bildern. Bevorzugt wurden bäuerliche, familiäre Lebensgestaltungen auf dem Land mit einer Betonung des ‚Deutschen‘.

---

171 Thiele 2005, S. 58 ff.; Oetken 2008, S. 51.

172 Doderer 1981, S. 244.

173 Aley 1973, S. 326. ff.

Der Kinder- und Jugendliteraturforscher Peter Aley wies auf die mittelmäßige Qualität von Text und Bildern der Bilderbücher in dieser Zeit hin:

Bei weitem der größte Teil der Illustrationen bewegt sich in traditionellen Bahnen. Neue künstlerische Ansätze und große Gestaltungen bleiben aus. Wollte man die große Masse des Angebots, die von den Einflüssen der nationalsozialistischen Propaganda relativ unberührt geblieben ist, ihrer Intention nach auf einen gemeinsamen Nenner bringen, dann könnte er in der Sucht nach Kindertümlichkeit, in dem Hang zu naivem Realismus und in der Vermittlung von Optimismus und Fröhlichkeit zu sehen sein. In der kitschigen Manier, die auch schon in der vorausgegangenen Epoche zu beobachten war, ist in manchem Buch die Natur mit abstrusen Gestalten belebt. Pflanzen werden aus einer verzerrten Perspektive beseelt und verniedlicht, Tiere in unangebrachter Weise vermenschlicht.<sup>174</sup>

Gefragt wurde nicht nach einer neuen Ästhetik für das Bilderbuch, sondern vielmehr stand nationalsozialistisch-rassistische Ideologie, die dazu ein sog. ‚gesundes Verhältnis zur deutschen Kunst‘ forderte, im Mittelpunkt. Es galt die Zensur, die zwischen entarteter, manierierter, mit Vorbehalt empfohlener oder vorbildlicher Illustration unterschied. Autoren oder Illustratoren wie Hermynia zur Mühlen oder Paula Dehmel wurden auf der ‚Schwarzen Liste Jugendschriften‘ vermerkt.<sup>175</sup>

Einige Bücher, die nach 1933 auf den deutschen Markt kamen und nicht den Nationalsozialisten dienten, waren stille Entwicklungen des modernen Bilderbuches, die sich nach dem Krieg weiter verbreiten konnten.<sup>176</sup> Viele Illustratoren, die vor dem Krieg tätig waren, versuchten jetzt neuen Anschluss zu bekommen, während andere Illustratoren erst nach dem Krieg angefangen hatten. Beide Strömungen bereiteten der Bilderbuchillustration den Weg. Weiterentwicklungen aus der Zeit

---

174 Aley 1973, S. 344-345.

175 Ebd., S. 325; Oetken 2008, S. 50 ff.

176 Hürlimann 1968, S. 229-230.

vor dem Krieg und neue Orientierungen kristallisierten sich in den 50er und 60er Jahren heraus. Die Entwicklung der Bilderbuchillustration dieser Zeit wird in den nächsten Kapiteln vorgestellt.

## 5.2 Bilderbücher nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach der Isolierung und Stagnation des deutschen Bilderbuches während des Krieges, – weitgehend ohne künstlerische Ansätze, sondern vielmehr in Anlehnung an altbekannte Stile, oder auch an die Banalisierung des Jugendstils, und mit einer Vorliebe für das Sentimentale sowie die Naturtreue<sup>177</sup> – wurde nach 1945 versucht, den Bruch der Kriegszeit aufzuheben, um neu zu beginnen.

Trotz der großen materiellen Not in der Nachkriegszeit, die sich z.B. auf die Papierverfügbarkeit und die Druckqualität auswirkte, und dem zufolge zu Bilderbüchern von eher dürftiger Qualität führte, fand man – so Bode – eine unerwartet große Menge an Bilderbuchillustrationen von hoher Qualität. Vorbilder waren immer noch Jugendstilbücher, die allmählich durch den Stil der neuen Sachlichkeit der 20er und 30er Jahre oder des Bauhauses – z.B. streng sachlich, wie von der Illustratorin Susanne Ehmcke – ersetzt wurden. Die Illustratoren sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR hielten an diesem vor dem Krieg entstandenen Stil fest, da die Kunstentwicklung in Deutschland während des Nationalsozialismus stagniert blieb. In der Bilderbuchillustration der Nachkriegszeit war außerdem ein Konservativismus zu spüren; neue Experimente oder Innovationen, die das heile-Welt-Versprechen störten, wurden abgelehnt. Schwierige Themen des Alltags, die mit Krieg, Tod oder Flucht zusammenhingen, wurden vermieden, denn die Bürger waren enttäuscht oder resigniert und zogen sich lieber in ihr Privatleben zurück. Über die Verbrechen des Nationalsozialismus und die Beschäftigung mit der Vergangenheit wurde geschwiegen;

---

<sup>177</sup> Hann 1977, S. 522; Aley 1973, S. 345.

man befasste sich lieber mit dem Wiederaufbau und versuchte, das Geschehene zu vergessen oder zu verdrängen.<sup>178</sup> Von dieser Einstellung war die Bilderbuchproduktion dieser Zeit geprägt.

### 5.2.1 Das Konventionelle und das alte Rezept

Nach dem Krieg wurden am meisten gefahrlose Geschichten von Osterhasen oder Wichtelmännchen mit Rückwendung auf das Konventionelle bevorzugt. Die Lebensferne des Bilderbuches lag wieder im Trend, um die Realität des Alltags und die Vergangenheit zu verdrängen. Hier wiederholte sich die alte Formel aus dem 19. Jahrhundert: Vermenschlichung von Tieren, das Niedliche und Biedermeierliche, die Buntfarbigkeit und der Typus der Märchenfiguren. Erfolgreich damit war z.B. der Illustrator Fritz Baumgarten, der zwischen 1945 und 1960 93 Titel veröffentlichte und vermenschlichte Tiere und Pflanzen als niedliche Wesen in einer idyllischen Welt malte.<sup>179</sup>

Auch neue Auflagen von erfolgreichen Bilderbüchern wurden auf den Markt gebracht, wie Hoffmanns ‚Struwelpeter‘ (1845), Sybille von Olfers ‚Etwas von den Wurzelkindern‘ (1906) oder Elsa Beskows ‚Häschen im Blaubeerwald‘ (1903) und vor allem die ‚Häschen-Schule‘ (1924) von Fritz Koch-Gotha. Es waren altbekannte Bilderbücher, die auch während des Krieges verkauft worden waren. Zunächst war es notwendig, viele Bücher zu produzieren; zudem war aber auch die neue Zensur der vier Besatzungsmächte zu berücksichtigen. Dies geschah durch die Auswahl politisch einwandfreier Themen wie z.B. idyllischer Darstellungen eines Lebens in Verbindung mit der Natur.<sup>180</sup>

Die mit Tusche und Aquarell gemalten Illustrationen von Koch-Gothas ‚Häschen-Schule‘ zeigen eine Vermenschlichung von Hasen, die als Kinder mit menschlichen Gefühlen den Schulalltag erleben. Der gutbürgerliche und gut ernährte Lehrer, der gemütlich seinen Bauch

<sup>178</sup> Bode 2005, S. 19-20; Giachi 1973, S. 362.

<sup>179</sup> Thiele 1996, S. 265-267; Erbslöh 1991, S. 5.

<sup>180</sup> Giachi 1973, S. 360; Erbslöh 1991, S. 4-5; Oetken 2008, S. 58.





Abb. 7, 8: Albert Sixtus: Die Häschenschule Erstausgabe 1924 © Esslinger in der Thiememann-Esslinger Verlag GmbH, Stuttgart

auf den Kinderschreibtisch absetzt und die Kinder, die eifrig bei der Schulstunde dabei sind, zeigen ein unbekümmertes Leben, das in einem natürlichen Milieu der Hasen spielt (Abb. 7). Verglichen mit Kreidolfs poetischen, idyllischen Tierbildern, verkörpern Koch-Gothas Hasen die Gesellschaftsrollen von Erwachsenen und Kindern der damaligen Zeit. Ähnlich ist Beatrix Potters ‚Peter Rabbit‘ (1902 erschien, also 22 Jahre vor der ‚Häschen-Schule‘) mit menschlichem Verhalten dargestellt, aber zugleich mit seinen Instinkten festgehalten (was in Koch-Gothas Hasen nicht vorkommt). Der Hase steht zwischen dem Tier, das seinen Instinkten folgt sowie dem Kind, das sich kleidet und brav verhält. Peter Rabbits Geschichte spielt das Dilemma des Kindes ab: Seinen Instinkten oder den Eltern gehorchen, sich also den Gesellschaftsnormen anzupassen.<sup>181</sup> Und obwohl er zum Schluss der Geschichte eine Strafe bekommt (Verzicht auf das Abendessen), behandelt ihn seine Mutter liebevoll, sodass Potter letztendlich auf seiner Seite steht. Die Abbildung zu Peter Rabbits Verfolgung wird lebendig dargestellt (Abb. 5) und bewirkt beim Leser Mit-

gefühl für den Hasen mitfühlt. Eine moralische Belehrung, die im deutschen Bilderbuch so oft enthalten ist, kommt hier nicht zum Tragen. Anders ergeht es Hasenmax von der ‚Häschen-Schule‘: er wird als Bösewicht bezeichnet und für seine Streiche von dem Hasenlehrer bestraft (Abb. 8).

Dieses Buch wurde später innerhalb der antiautoritären Bewegung der 1970er Jahre viel kritisiert, da es sich um eine überholte patriarchalische, moralisierende Geschichte handelte. Dennoch erreichte diese nach dem Zweiten Weltkrieg einen Verkauf von hunderttausend Exem-

<sup>181</sup> Nodelman 1988, S. 116.

plaren.<sup>182</sup> Das Buch deckte im Wesentlichen wie andere neu aufgelegte altbekannte Kinderbücher die Nachfrage des deutschen Marktes der Nachkriegszeit und muss in diesem historischen Kontext verstanden werden. Dieser Nachfrage lag die Absicht zugrunde, sich apolitisch zu verhalten und zur Zeit vor dem Krieg zurückzukehren. Während in der Bilderbuchillustration Zuflucht in einer heilen Welt des bekannten Biedermeier Stils gesucht wurde, erlebte die freie Kunst eine neue Bildsprache wie z.B. den abstrakten Expressionismus.

Das 1949 erschiene Buch mit Bildern von Mogens Heinz Brockmann ‚Eia-popeia‘ brachte das Thema Krieg in der Abbildung des Liedes ‚Maikäfer flieg!‘ hervor, aber paradoxerweise doch verdrängt, weil das Kriegsfeuer nur aus der sicheren Ferne im Hintergrund erscheint (Abb. 9). Im Vordergrund sitzen unbekümmert zwei Kinder, die umgeben von Blumen und Vögeln mit Maikäfern spielen. Auch das kleine Kind auf der linken Seite des Bildes fühlt sich nicht vom Krieg belastet, sondern betrachtet das Szenario eher neugierig und gelassen; als ob eine Schlacht zum Leben gehörte und demzufolge eine psychische Entlastung der Realität suggerierte, bei der man aus sicherer Entfernung zuschauen kann. Der Krieg scheint geradezu harmlos und die friedliche Atmosphäre der spielenden Kinder steht im Vordergrund, um eventuelle Ängste aus dem Weg zu räumen. Brockmann inszeniert ein ländliches Idyllenszenario in warmer, harmonischer Farbgebung, das eine sorglose Gemütsverfassung erlaubt und weit entfernt von einer im Krieg brennenden Stadt scheint.<sup>183</sup>

Nach dem Krieg wandte sich die Bilderbuchproduktion wieder konventionellen Werken zu. Viele alte Bücher wurden neu verlegt. Auch lebensferne Themen wurden bevorzugt.



Abb. 9: Brockmann: Eia-popeia, ca. 1945

<sup>182</sup> Giachi 1973, S. 362.

<sup>183</sup> Thiele 1996, S. 266; Oetken 2008, S. 56.

### 5.2.2 Neubeginn und Kunststile des deutschen Expressionismus und des Abstrakten Expressionismus

Parallel zu neuen Auflagen etablierter Bücher und weiteren Erscheinungen berieten einige Illustratoren einen Neubeginn nach dem Krieg. Sie waren optimistisch und propagierten den Neuaufbau, wie Erich Wills ‚Du und ich im Neuaufbau‘ (1947).<sup>184</sup> Die Illustrationen dazu repräsentieren mit aufklärerischen Anregungen den neuen Zeitgeist; es wird weggeräumt und gesäubert, um die Vergangenheit verschwinden zu lassen. Die Kinder werfen Kriegsspielzeuge weg, um den Erwachsenen vorbildlich zu zeigen, dass man lieber die Finger davon lassen und sich lieber mit neuen, gefahrlosen gebastelten Spielzeugen beschäftigt sollen.<sup>185</sup> Und obwohl dieses Buch sehr traditionell gestaltet ist und die Illustrationen keine großen qualitativen bzw. ästhetischen Ansprüche beinhalten, ist es geschichtlich wertvoll zu nennen, da ‚Du und ich im Neuaufbau‘ die politische Lage des Landes in der Nachkriegszeit und den Wunsch, etwas Neues anzufangen und mit der Vergangenheit zu brechen, widerspiegelt. Nicht die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, sondern vielmehr der Blick auf die Zukunft steht im Mittelpunkt.

Eine Ausnahme, die sich mit der Alltagsrealität der Kriegszerstörung kritisch auseinandersetzte, war Hans Leips ‚Das Zauberschiff‘ (1946). In Anlehnung an George Groszs karikaturenhafte Figurenzeichnungen werden hier Themen wie Krieg, Armut und Gewalt behandelt und eine subtil sozialkritische und politische Protesthaltung unter einem poesievollen Text bearbeitet. Thiele sprach von einer expressiven-phantastischen Bilderwelt, die als eine Art Ventil für die Konfrontation mit den Alltagserfahrungen verwendet wird.<sup>186</sup>

Erzählt wird im ‚Das Zauberschiff‘ von einer Reise um die Welt und in die Heimat; realistisch und fantasievoll inszeniert und von Erwachsenen, Kindern, Armen und Reichen dargestellt. Leips Botschaft ist der

---

<sup>184</sup> Siehe: Willi-Halle: Du und ich im Neuaufbau. Mitteldeutsche Verlagsgesellschaft mbH, Halle, 1948.

<sup>185</sup> Bode 2005, S. 19.

<sup>186</sup> Erbslöh 1991, S. 4; Thiele 1996, S. 269.

Wunsch nach Frieden und Gerechtigkeit, wie er selbst erzählte: Das Zauberschiff „[...] sollte ein bisschen in den Belangen der Welt und Epoche umhersegeln und -fischen“. <sup>187</sup> Kennzeichnend in seinem Buch sind seine kräftigen, einander entgegengesetzten Farben und seine ausdrucksstark bewegten Figuren, die in verschiedenen Szenen mosaikartig nebeneinander im Bild stehen. Stilistisch lehnen sich Leips Illustrationen an George Groszs und Otto Dixs Werke, an den grell farbigen, plakativen Stil der zwanziger Jahre, an. Bei den mit Farbstift und Aquarell bunt gemalten Bildern sind im ‚Das Zauberschiff‘ Einflüsse des deutschen Expressionismus bis hin zur neuen Sachlichkeit spürbar, <sup>188</sup> die die Suche nach dem künstlerischen Anschluss an die Zeit vor dem Krieg widerspiegeln. Gemeinsam sahen Grosz und Leip den Krieg kritisch an (Leip in der Zeit nach dem Zweiten und Grosz nach dem Ersten Weltkrieg in den 20er Jahren). Wie Grosz behandelte Leip soziopolitische Themen in einem malerisch expressiven Stil. Sein Buch, das bereits ein Jahr nach dem Krieg erschien, erzählte auch von Armut und Reichtum und von der Utopie der Verbesserung der Gesellschaft.

In einer Illustration in ‚Das Zauberschiff‘ sitzt ein reiches Mädchen in einem teuren Auto und ist mit Fahrer, Kinderschwester, Puppen und Süßigkeiten versorgt (Abb. 10). Trotzdem wirkt es unzufrieden. Um das Mädchen herum gibt es arme Kinder und einen durch den Krieg verkrüppelten Mann, die das Leiden des Menschen durch Krieg und Armut widerspiegeln. Der schwarze Rauch aus der Fabrik und das vom Krieg zerstörte Gebäude deuten auf die Schwierigkeiten des Großstadtlebens hin. Auffallend an dieser grässlichen Stadtansicht im Bilderbuch ist die Offenheit und Ehrlichkeit des dargestellten Szenarios; im Gegensatz zum sonst häufig porträtierten idyllischen, sorglosen Landleben.



Abb. 10: Leip: Das Zauberschiff, 1947.

<sup>187</sup> Leip, zitiert nach: Hoffmann/Thiele 1986, S. 307.

<sup>188</sup> Hoffmann/ Thiele 1986, S. 307; Giachi 1973, S. 364; S. 367.

Der Kontrast zwischen Armen und Reichen in der Großstadt und die expressionistischen Züge in Leips Illustrationen erinnern auch an Otto Dixs Kriegsbilder,<sup>189</sup> die Opfer in ihrem Leiden und in ihrer Ohnmacht darstellen. Dix verstand sich als ein Chronist, der Fakten zeigte<sup>190</sup> und vergleichsweise war ‚Das Zauberschiff‘ leichter verdaulich. Leip vergaß aber nicht, die Botschaft einer besseren, gerechteren Welt einzufügen und dies auch märchenhaft aufzubauen, z.B. in der Illustration



Abb. 11: Leip: Das Zauberschiff, 1947

des großen Wasserfräuleins, wo die feine, hübsche junge Dame zentral und groß im Bildraum platziert wird und an Land spazieren geht (Abb. 11). Sie wird einem kräftigen roten Farbton umgeben, hat Flossen statt Füße und ist in sich versunken, obwohl sie in der Mitte des Geschehens steht, da alle – sogar der Hund – ihren Blick auf sie werfen. Das Wasserfräulein aber lehnt sogar das Angebot des Engels, ihr Pantoffeln zu geben zur Empörung schaulustiger Damen ab. Eine subtile Kritik an der Gesellschaft ist leicht zu spüren.

Sowohl die politische Auseinandersetzung als auch die mit grellen Farben und in expressiver Darstellungsweise der 20er Jahre gemalte Bilder wird in Leips ‚Das Zauberschiff‘ aufgenommen. Nach Halbays Einschätzungen war das ‚Zauberschiff‘ das Hauptwerk des deutschen Expressionismus in der Kinderliteratur.<sup>191</sup>

Nicht aber der deutsche Expressionismus, sondern die abstrakte Malerei herrschte in der freien Kunstszene der Nachkriegszeit vor. Diese wurde erst gegen Mitte der 50er Jahre in die Illustration kombiniert und Spuren des abstrakten Expressionismus ließen sich bezüglich der Farbgebung im Bilderbuch ab dieser Zeit erkennen: Die Kolorierung lief außerhalb der Kontur und resultierte in einer fleckenhaften, flä-

189 Siehe: Otto Dix, (1891-1969), Großstadt, 1927/28, Mischtechnik auf Holz, 181 cm × 402 cm, Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart.

190 Elger 1991, S. 215.

191 Halbey 1968, S. 27.

chigen Komposition mit einem eigenen grafischen Muster,<sup>192</sup> wie in Gerhard Oberländers 1953 erschienen „Pingo, Pingo Co.“. Dies war seine erste Arbeit als Illustrator, die er durch den Krieg unterbrechen musste, und ab 1952 fortsetzte.<sup>193</sup> Zu dem gebrauchsgraphischen, zeichnerischen Stil der 50er Jahre wurde seine Zeichnung freier und die Farbe flächiger. Sie blieb nicht innerhalb der Konturen, sondern selbstständig im Raum mit Anspielungen an die Form- und Farbengrenzen verteilt. In seinem Bilderbuch geht es um zwei Pinguine, die aus dem Tierpark entfliehen und sich auf den Weg zum Nordpol machen. Eine Illustration zeigt die Tiere, die sich auf der Flucht durch den Abwasserkanal der Großstadt befinden (Abb. 12). Das Licht am Ende des Tunnels, in dem sich die Pinguine befinden, ist als Kreis gelb gemalt und deutet auf den Mittelpunkt des Bildes. Die kreisenden Linien um die beiden herum breiten sich im Raum aus; in anderen Farben und Formen, überfüllt von Ungeheuern, Gespenstern und Fledermäusen: die Farbe wird fleckenhafter, die Gegenstände werden vereinfacht und die Zeichen- und Pinselstriche dynamischer.



Abb. 12: Gerhard Oberländer: Pingo, Pingo & Co. Ein Bilderbuch © 1974 dtv Verlag, München

Oberländer zeigte schon hier in seinem ersten Bilderbuch seine kennzeichnende Handschrift, die über ein halbes Jahrhundert wirkte; mit schwungvoller Federzeichnung und klaren, großflächigen Farben. Arianna Giachi sprach von Oberländers Talent und einzigartiger Handschrift, die die Bilderbuchszene im Lande erneuerte. Ihn faszinierte die Tierwelt, die er mit sorgfältiger Kenntnis und Genauigkeit wiedergab. Ebenfalls hervorzuheben ist seine Tendenz zur Abstraktion, indem er

<sup>192</sup> Bode 2004, S. 97.

<sup>193</sup> Staadt, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1.

die Gegenstände knapp, in reduzierter Form zeichnete. Der Einfluss des in der DDR tätigen Illustrators Josef Hegenbarth in den bildstrukturierenden, schwarzen, starken Linien seiner Werke ist spürbar.<sup>194</sup>

In Anknüpfung an die abstrakten Maler entwickelte Oberländer seine Formsprache ; mit leichten, geschwungenen Linien und ovalen, bunten Flächen, wie Ernst Wilhelm Nays Kunstwerksformen und runde Farbflächen.<sup>195 196</sup>

Neben traditionellen und konventionellen Büchern, die sich nach dem Krieg verbreiteten, gab es auch Erneuerungen im Bilderbuch, sowohl stilistisch – z.B. in Form der Hinwendung auf den abstrakten Expressionismus in ‚Pingo, Pinga Co.‘ – als auch inhaltlich – mit Themen des Alltags in einem kriegszerstörten Land wie in ‚Das Zauberschiff‘.

### 5.2.3 Die impressionistische Zeichensprache und Vorbilder aus der Schweiz

Der Buchillustrator Josef Hegenbarth fertigte schon in den 20er Jahren Tierstudien an, die er weiter in den 40er und 50er Jahren verfolgte:

Hegenbarth hatte zahlreiche Grafikmappen herausgegeben – darin zeigte sich auch sein Stellenwert als Künstler und künstlerischer Illustrator. Raumentiefe und Gegenstände werden nur durch einige Pinselstriche angedeutet: Durch den großen Anteil der verbleibenden Freifläche wirken die Motive im Bild expressiv und dynamisch. Auch hier hebt Hegenbarth durch Überbetonung einzelner Merkmale das Charakteristische der Tiere hervor.<sup>197</sup>

194 Künnemann 1972, S. 132; Giachi 1973, S. 387; Staadt, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2 ff.

195 Bode 2004, S. 97; Erbslöh 1991, S. 5.

196 Siehe: Ernst Wilhelm Nay (1902-1968), Lofotenlandschaft mit Wolke, 1938, Öl auf Leinwand, 100 × 130 cm, Privatbesitz.

197 Hoffmann/Thiele 1986, S. 308.

Er zeichnete mit Pinsel und Feder mit heftigem Duktus und Dynamik und unterscheidet nicht zwischen Kinder- und Erwachsenenillustration. Nach Künnemann ist seine Sprache realistisch und sensibel impressionistisch zugleich.<sup>198</sup> Die abwechselnde dünne und dicke Linienführung im rhythmischen Wechseltakt erzeugt Schraffur, Plastizität und Farbtönung. Charakteristisch ist die Bewegung und Unruhe in seinen Zeichnungen, die auf das Wesentliche konzentriert sind und jedes Detail mit etwas Ungenauigkeit und poetischer Leidenschaft wiedergeben.

In dem Bilderbuch ‚Im Zoo‘ (1947) hob sich Hegenbarth als ein Meister der Zeichnung und insbesondere der Tierzeichnung hervor. Er arbeitete sparsam mit Farbe und Linie, um maximale Effekte zu erlangen und schaffte damit eines der schönsten Bilderbücher dieser Zeit. Das Buch wurde mit Text von Stephan Hirzel und aus Hegenbarths Tierzeichnungen konzipiert mit dem Zweck des Verlages, Kindern die Begegnung mit einem künstlerischen Werk zu ermöglichen. Hier wird über den Krieg offen und ehrlich gesprochen; über zerstörte Straßen, über Ruinen im Zoo und fehlende Tiere. Die damalige Zeit sei kein Paradies, so der Verfasser. Auch das Leben in Gefangenschaft im Tierpark wurde kritisch hinterleuchtet. Im Nachwort stellte der Verfasser sein Buch vor: es seien keine niedlichen, bunten Bilder fürs Kinderzimmer, sondern die Tiere werden vielmehr „[...] eingefangen als Kreatur, wie sie leibt und lebt“. Die Merkmale der Tiere und ihre Psyche wurden beschrieben, sowie ihr Leben in der Freiheit und im Zoo oder deren Vertreibung aus ihren Lebensräumen.

Der Text im Buch ist poetisch geschrieben, und die ausgesprochenen Gefühle sprechen das Kind direkt an, das in die Hand genommen und auf einem Spaziergang durch den Zoo geführt wird. Zusätzlich entsteht ein Dialog zwischen Autor und Illustrator: In dem Nachwort wird gegen die für das Kinderzimmer gedachten niedlichen Tierbilder und für Zeichnungen, die Tiere als lebendige Kreaturen darstellen, plädiert. Dies tat Hegenbarth: Seine Tiere sind nicht vermenschlicht,

---

<sup>198</sup> Bode 2005, S. 21; Künnemann, in: Doderer 1975, S. 532.





Abb. 13, 14: Hürzel/Hegenbarth: Im Zoo, 1947

sondern mit schwungvollem Pinselduktus in ihrer charakteristischen Natur festgehalten.<sup>199</sup> In der folgenden Abbildung stehen die Tiere im Vordergrund, während die Menschen in den Hintergrund platziert werden, als ob sie hinter Gittern stehen würden (so wie der Maler, der die Tiere zeichnet) (Abb. 13).

Das Innovative an diesem Buch liegt an der Sorge um dessen Rezeption und daran, dass es sich nicht in einer spezifischen Nische des Bilderbuches etablieren möchte. Dies ist auch dem Nachwort zu entnehmen:

Um nun zum Schluss auf das sogenannte Kinderbuch zurückzukommen, so erweckt man mit solcher Bezeichnung immer den Eindruck, als gäbe es in der Literatur einen fest umzäunten Bezirk, der den Erwachsenen ebenso vorenthalten bleiben müsse wie etwa den Kindern der schlüpfrige Roman. Einigen wir uns doch im vorliegenden Fall lieber darauf, dass wir es mit einem Tierbuch für Groß und Klein, für alt und jung, kurzum für die Familie zu tun haben, so wie man es auch mit Hausmärchen zu halten pflegt, aus denen jedermann etwas lernen kann.

Die nächste vorgestellte Doppelseite ist nur mit Bildern (ohne Text) gestaltet und in schwarz und rot gemalt (Abb. 14). Auf der linken Seite steht ein Mann mit auffälligem Schnurrbart und Kotelett im Vordergrund und zugleich im Kontrapunkt zu dem Kamel, das in die entgegengesetzte Richtung schaut und in anderer Farbe gemalt ist. Das Kamel wird mit dem ganzen Körper porträtiert und nimmt viel

<sup>199</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 307-308.

Platz im Bildraum. Und obwohl der Mann nur bis zur Brust am unteren Rand der Seite platziert ist, ist dafür seine Körperfläche schwarz gemalt, sodass ein neues Gleichgewicht zwischen Mensch und Tier hergestellt wird. Mitten im Bild sind Menschen diagonal eingesetzt und skizzenhaft gezeichnet, sodass sie die Szene zwischen den beiden Hauptfiguren teilen. Damit wirken beide so, als ob sie intensivst mit sich selbst beschäftigt wären. Auf der gegenüberliegenden Seite steht eine versammelte Menge. Was versteckt sich dahinter? Der Illustrator macht eine Pause und betrachtet die Menge. Er ist neugierig, so wie wir als Betrachter, die die anderen Schaulustigen angucken und die Fragen bleiben: wer beobachtet wen oder was ist das für ein Schatten? Vielleicht ist niemand da, denn vorher war vom Nachkriegszoo die Rede. Auf der zwei Seiten ist das Spiel zwischen den zwei Farben erkennbar: Das Schwarz dominiert den Vordergrund mit großen Farbflächen und geht in das Rote über. Insgesamt ist ‚Im Zoo‘ ein unkonventionelles und innovatives Buch; Text und Illustration betreffend.

Ein weiterer Illustrator, der an einer impressionistischen Zeichensprache arbeitete, war der Schweizer Graphiker Hans Fischer. Er fand in Deutschland große Aufmerksamkeit. Sein erstes Bilderbuch ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘ (1944) deutet schon darauf hin, dass er die Tierzeichnung beherrscht, sowohl in ihrer Form als auch das innere Wesen betreffend.

In der folgenden Illustration – fein gezeichnet und zart gemalt – ist die Tendenz zur Erzählung deutlich (Abb. 15). Der Weg nach Bremen wird auf der Doppelseite vom Betrachter, dem Kind, verfolgt. Die Tiere sind groß auf der linken Seite am Anfang der Reise dargestellt, bis sie ganz klein, oben auf der rechten Bildrand, in der Entfernung (in Raum und in Zeit) zu sehen sind. Die Fußstapfen des Hahnes verbinden die Figuren einer Szene mit

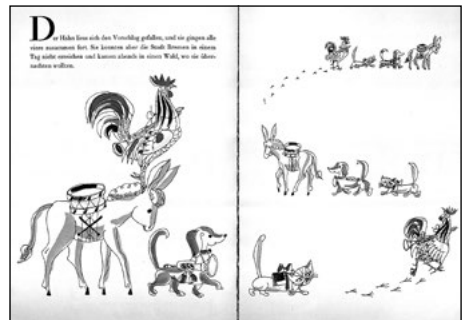


Abb. 15: Fischer: Die Bremer Stadtmusikanten, 1944

der nächsten in einer ununterbrochenen, geschwungenen Linie, die die Handlungen vereinigt. Das Kind – als Betrachter – mag sich aufgefordert fühlen, auf dem Weg mitzugehen. Der Hahn ist übergroß dargestellt und spiegelt damit nicht die Realität, sondern das Empfinden des Erzählers wider.

1957 kam ‚Der gestiefelte Kater‘ nach dem Text von Perrault auf den Markt, den Fischer neu interpretierte und das seinen originellsten Werken zählte. Hier fügte er auf ironische und glückliche Weise seine eigene Meinung zu der Geschichte als ergänzende Klammern zwischen den Texten hinzu, z.B.: „Was nicht in der Geschichte steht: nämlich, dass es für einen Kater gar nicht einfach ist, in Stiefeln zu stehen, und auf zwei Beinen zu gehen. Das musste er zuerst lernen. Und er übte heimlich in der Nacht: zuerst das Stehen, und dann das Gehen, bis es ging!“ Um diese Aussage zu verdeutlichen, zeichnete er ausführliche Bewegungen von Katzen, die nach zahllosen Naturstudien entstanden sind. Die in ihrer Charakteristik von Gestalt und Bewegung trefflich als Tier erfassten Hauptfiguren, wurden zugleich mit Gestik und Mimik eines Menschen ausgestattet.<sup>200</sup> Beides ergänzt sich in perfekter Kombination, sodass Körper und Seele des Tieres in fröhlicher Lebendigkeit an die Kinder liebevoll weitergegeben werden. Die Dynamik der Illustration ist mit dem Comic-Strip vergleichbar: der Kater, der so experimentierfreudig und unternehmungslustig ist wie ein Kind,



Abb. 16: Fischer: Der gestiefelte Kater, 1957

erlebt in zehn verschiedenen Szenen unterschiedliche Gefühle des Zorns, der Verzweiflung, des Andauerns und schließlich der Freude im Sekundentakt (Abb. 16).

In dieser Szene bezog sich Fischer auf die mutmaßliche Inkonsistenz in Perraults Text, nämlich: Von der Schwierigkeit

<sup>200</sup> Künnemann 1972, S. 45; Giachi 1973, S. 379.

eines Katers, auf Stiefeln gehen zu können (und nicht dass ein Kater als Mensch dargestellt wird und sich als solcher verhält). Die Einheit von Text und Bild ist hier zutreffend. Die Illustrationen zeigen, wie es dem Kater gelingt, Stiefel anzuziehen und mit diesen zu gehen. Diese Akte stehen symbolisch für die Frage nach der Schwierigkeit, Tiere in Menschen zu verwandeln.<sup>201</sup>

Fischers Linien sind leicht, zart und voller Schwung und Dynamik; mit tanzender Bewegung der Kreise und Spiralen: „Die perfekte Beherrschung der handwerklichen Mittel gibt den Studien Fischers einen gelösten, schwebenden Vortrag, der gerade bei den Lithos zu einem ‚impressionistischen‘ Strich führt, zu matten gebrochenen Valeurs, in der Kontur scheinbar tastend, sich in Details und verspielter Ornamentik verlierend – und doch völlig sicher, die Katze und die Menschen in die gewünschte Haltung zwingend. Von hier zur japanischen Kunst ist es tatsächlich nur ein kleiner Schritt. Souveränes Verfügen über die zeichnerische Technik, verbunden mit geistiger Schärfe und naiver Daseinsfreude machen Fischers ‚Kalligrafie‘ aus.“<sup>202</sup>

Wenn Fischer in seinen Lithographien die Linie betont, steht im Vergleich dazu Otto Speckters Gestiefelter Kater von 1844 in magisch überhöhter Haltung und malerischem Stil. Letzter arbeitete mit Hell-dunkel und erzeugte dabei eine atmosphärische Stimmung, die die einzelnen Bildelemente verbindet. Speckters Vermenschlichung des Katers drückt sich äußerlich in dessen Stiefeln und seiner aufrechten Haltung aus. Auch seine charakteristischen Bewegungen und Lebensweise geben ihm eine eigene Persönlichkeit. In der ganzen Geschichte schwebt er ambivalent zwischen Mensch und Tier:<sup>203</sup> Der kluge Kater wird dem Maus fressenden Kater gegenübergestellt (Abb. 17). Ein weiterer Könnler der Tiergestaltung, der impressionistische Künstler Max Slevogt, malte den gestiefelten Kater 1918 in lebendiger, voller Stimmung. In der Illustration ist der Kater übergroß schwarz, mit schwungvollen Federzeichnungen gemalt und ins Innere des Bogens,

201 Verweyen 1985, S. 202.

202 Künnemann 1972, S. 46.

203 Bang 1944, S. 59-60.



Abb. 17: Avenarius/Speckter: Der gestiefelte Kater, 1911



Abb. 18: Slevogt/Zimmermann: Alte Märchen, 1920

in der Bildmitte, platziert (Abb. 18). So wie bei Speckter steht auch in Slevogts ‚Der gestiefelte Kater‘ nicht die realistische Erfassung des Katers im Vordergrund, sondern dessen Psyche.

Dieser Tradition der Märchenillustration folgte Fischers gestiefler Kater. Dennoch sprechen seine naive und humorvolle – jedoch nicht niedliche – Zeichnungsweise und die manchmal wie mit Farbstiften gemalten bunten Lithografien die Kinder an, da er ihnen das Gefühl gibt, sie könnten ebenso so zeichnen. Die Darstellungen sind außerdem so lebendig gehalten, dass Kinder gleich mitfühlen, wie der Kater aufsteht, um in seiner Metamorphose eines aufrechten Menschen mit Stiefeln zu gehen. Fischers lebendige, freie Strichzeichnungen und innovative Erzählkunst bewirkten Erneuerungen in der Buchillustration der Nachkriegszeit.<sup>204</sup>

Ein anderer Schweizer, der großen Erfolg auf dem deutschen Buchmarkt feierte, war Alois Carigiet. Er illustrierte ‚Schellen-Ursli‘ (1945) aus dem ursprünglich romanischen Text von Selina Chönz gleichzeitig einfühlsam und künstlerisch hochwertig:

Das Erstaunliche an diesem Buch ist, dass es sich auf seinen zwanzig Bildtafeln gänzlich in die kindliche Mentalität versetzt, ohne dabei künstle-

<sup>204</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 146.

risch irgendwelche Konzessionen zu machen. Sparsam in der Farbigkeit und impulsiv im herben und doch sensiblen Strich begleiten diese Bilder, deren Folge vom Allgemeinen zum Besonderen, von der Arbeit zum Spiel, vom Grübeln zum Handeln, von der wachsenden Spannung bis zu ihrer glücklichen Lösung wohlthuend rhythmisiert ist, die einfache Versuchsgeschichte von dem Bauernbuben Ursli hoch in den Schweizer Bergen.<sup>205</sup>

Die Kinderbuchautorin und Verlegerin Bettina Hürlimann begründete die große Verbreitung dieses Bilderbuches, das in viele Sprachen übersetzt wurde, mit seinem künstlerischen Wert, der Darstellung schweizerischen Volkstums und Brauchtums, der Einfachheit der Geschichte, die die Kinder bewegt, und mit dem Heimatidyll. Hier werden Grundbedürfnisse der Kinder adressiert, nämlich; angenommen und nicht verspottet zu sein und sich bei den Eltern geborgen fühlen zu können.<sup>206</sup>

In der vorgestellten Illustration ist der Bauernsohn Ursli zu sehen, der allein und entschlossen durch den Schnee wandert, um eine große Kuhglocke zu suchen, die er braucht, um an einem festlichen Frühlingsumzug teilnehmen zu können (Abb. 19). Das Bild entspricht der Tradition der Winterlandschaftsmalerei, wie Hendrick Averkamps gemalte ‚Winterlandschaft‘ (ca. 1608)<sup>207</sup> eines gefrorenen Flusses mit vielen Figuren, die das Eisvergnügen erleben: Es ist eine Erzählung ohne spektakuläre Inhalte, die das Volkstümliche, das kleine tägliche Vergnügen aufzeigt. Auch im ‚Schellen-Ursli‘ wird eine Winterlandschaft dargestellt, wo der Blick von oben weit nach hinten gleitet und der Betrachter durch den Fußabdruck des Jungen diesen Weg verfolgen kann. Ursli ist allein mitten in der weißen Landschaft unterwegs, umrandet von weißen, orangen, ockerfarbigen Tönen, die eine atmosphärische Schneelandschaft erzeugen – wie in Averkamps Gemälde. In Cariegets Buch werden die Figuren einfach und schlicht, ohne Dramatik aber mit voller Kraft, in einer bäuerlichen Bergwelt, präsentiert.

---

205 Giachi 1973, S. 381.

206 Hürlimann 1968, S. 249-250.

207 Siehe: Hendrick Avercamp (1585-1634), Winterlandschaft, ca. 1608, Öl auf Eichenholz, 78 × 132 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 19, 20: Chönz/Carigiet: Schellen-Ursli, 1971

Weitere Bilderbücher des Illustrators erreichten nicht mehr den großen Erfolg des ‚Schellen-Ursli‘, da ab Mitte der 50er Jahre das Angebot an künstlerischen Bilderbüchern in Deutschland zunahm und zugleich neue Themen bevorzugt wurden. Beeindruckend in ‚Schellen-Ursli‘ waren z.B. der Inhalt der Geschichte, die schwungvollen Umrisse seiner Zeichnungen oder wagemutige perspektivische Darstellungsform – wie der Holzbrücke über der Schlucht (Abb. 20) –, wo Carigiet die Diagonale als dynamische Bildkomponente einfügt. Die schräge Perspektive wird dadurch verschärft, dass die Komposition nicht ausgewogen wirkt, da deren Gewicht auf den linken Teil des Bilds verlagert ist. Zu seiner Zeit – unmittelbar nach dem Krieg – gab es in Deutschland nichts Vergleichbares.<sup>208</sup> Außerdem wurden auch die beiden Schweizer Illustratoren, Hans Fischer und Alois Carigiet, dafür verantwortlich gemacht, dass ab Mitte der 50er Jahre das deutsche Bilderbuch langsam eine moderne Formsprache annahm.

#### 5.2.4 Linear-karikaturenhafter Zeichenstil

Wenn die Illustratoren aus der Schweiz das deutsche Buch beeinflussen, heißt dies aber nicht, dass unmittelbar nach dem Krieg keine deutschen Bücher auf den Markt gekommen wären: Der Bilderbuchillustrator Frans Haacken war schon als Gebrauchsgrafiker in den 30er Jahren bis zum Krieg tätig und setzte nach 1945 seine Arbeit fort.<sup>209</sup>

<sup>208</sup> Hürlimann 1998, S. 16; Hürlimann 1968, S. 249.

<sup>209</sup> Giachi 1973, S. 379 ff.; Künneiman, in: Doderer 1975, S. 515.

Haackens Bildsprache ist karikaturenhaft und humorvoll in einem stilisierten Realismus. In ‚Husch, das gute Gespenst‘ (1948) zeichnete er einen linearen Stil von Schraffuren, der mit zarten, hellen Farben ergänzt wird. Husch ist, wie der Titel schon andeutet, ein gutes Gespenst und ist immer bereit, den Bewohnern seines Stadtteils zu helfen. Moralische Werte wie Ehrlichkeit und Hilfsbereitschaft werden hier gepriesen. Das Gespenst wird gemütlich sitzend auf seinem Sessel dargestellt. Es ist in der Mitte eines Interieurs platziert, wo eine Lampe und das zarte Aquarellieren das Zimmer beleuchten, und lächelt sympathisch dem Betrachter zu, sodass ein Gefühl der Geborgenheit vermittelt wird (Abb. 21). Diese Szenerie wird durch mit Tusche erzeugte Kritzelzeichnung, Schraffieren und Kreuzschraffieren umrandet, sodass die Komposition umschlossen wirkt.

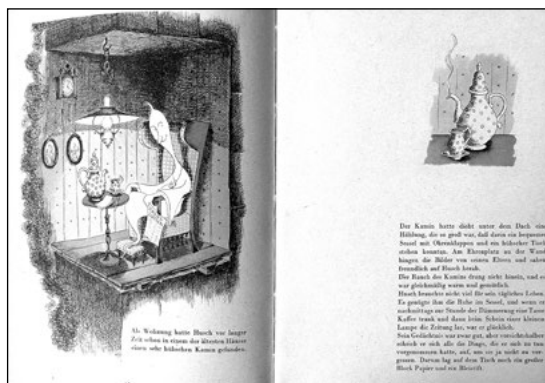


Abb. 21: Chrescinski/Haacken: Husch, das gute Gespenst, 1948

Haacken, der in Verlage aus der DDR und der Bundesrepublik veröffentlichte, pflegte die grafische Tradition aus Ost-Deutschland. In Sergej Prokofjews musikalischem Märchen ‚Peter und der Wolf‘ (1958 gleichzeitig bei Alfred Holz in Ost-Berlin und im Parabel Verlag in München veröffentlicht) arbeitete er mit grafischen Schwarz-Weiß Wirkungen in seinen Illustrationen.<sup>210</sup>

210 Giachi 1973, S. 371; Hürlimann 1998, S. 14.



Schwarz ist die dominierende Farbe des Buches, wobei die Bildkomposition durch weiße oder jeweils in einer anderen Farbe gezeichnete Striche entsteht. Diese riesigen schwarzen Flächen neben den Linien suggerieren dennoch eine Plastizität im Raum. In der Illustration ist die Positionierung der Jäger zum Teil außerhalb des Bildes angelegt (z.B. auf der vorherigen Seite), sodass nur Fragmente der Figuren erscheinen: Der Jäger auf der rechten Seite des Bildes ist nur anhand eines Fußes und eines Teils seines Bauchs zu erkennen (Abb. 22).



Abb. 22: Prokofjew/Haacken: Peter und der Wolf, 2003

Damit liegt der Schwerpunkt des Bildes auf der Hauptfigur, dem Wolf, der senkrecht – im Kontrapunkt zu dem in Hochformat dargestellten Jäger – den unteren Teil des Raums einnimmt. Der Bewegungsablauf signalisiert die Richtung von rechts nach links; wie der Wolf in die Szene eintritt und dem Leser böse in die Augen schaut. Im Hintergrund sind ein Wald und eine Wiese angedeutet. Die weißen, diagonalen Linien sind als dynamische Bildkomponenten eingefügt, um Bewegung (zusammen mit den Schritten des Wolfes) anzudeuten. Zugleich wirkt die Komposition ausgewogen, da deren Gewicht auf den oberen und unteren Teil des Bilds verlagert ist. Mit der Verwendung von schwarzen Flächenformen, zeichnerischer Gestaltungsweise und Vereinfachung der Form erzielt Haacken eine räumliche Wirkung mit großer Lebendigkeit. Das Ei und die Ente im Bauch des Wolfes schließen die Szene mit Witz und Humor ab.

„Peter und der Wolf“ brachte durch die Verwendung der Schabtechnik, die wie farbiger Holzschnitt wirkt, neue Ausdrucksmöglichkeiten in das moderne Bilderbuch. Das Buch ist außerdem voller Humor und kennzeichnet sich durch einen stilisierten Realismus.<sup>211</sup>

211 Künnemann, in: Doderer 1975, S. 515.

Ein anderer Illustrator, der ebenfalls die Linie in der Tradition der Grafikunst beherrschte, war Reiner Zimnik. Einzigartig ist seine Handschrift: In seinen Illustrationen vereinfachte er die Formen in klare, elegante Linien, ließ nur ihren wesentlichen Kern übrig und vervielfachte ihn. Für sein Buch ‚Jonas der Angler‘ (1954) bekam er wahrscheinlich Anregung von einem Foto aus der Zeitung mit einer Reihe Angler an Seine-Ufer und von Pieter Bueghels 1556 entstandenem Gemälde ‚Die großen Fische fressen die kleinen‘<sup>212</sup> wie er selbst vermutete „[...] bis sich um den Einfall, vermittelt kleiner Fische immer größere zu fangen (...) ein Fabelkern gebildet hatte, den ich – damals noch in erster Linie durch Aneinanderreihung flüchtiger Zeichenskizzen – weiter hegte und pflegte, begoss, ausjätete, düngte und stutzte, bis es allmählich eine kompakte, runde kleine Geschichte wurde“.<sup>213</sup> Der erste Fischer vorne im Bild ist größer, während die nächsten immer kleiner und vereinfacht gezeichnet werden bis hin zu einem einzelnen Strich oben im Bildraum. In Zimniks Komposition steht eine Katze auf der rechten Seite seiner Illustration und die Angler mit ihren Angeln bilden eine S-förmige Linie (Abb. 23). Meisterhaft ist die Staffelung der Angeln, die vorne senkrecht und in der Mitte horizontal geneigt sind. Indem diese Linien auf der Bildfläche schweifen, entsteht eine Bewegung; harmonisch und lyrisch von unten nach oben, und durch einen inneren Klang bestimmt. In Pieter Bruegel d. Ä. ‚Große Fische fressen die Kleinen‘ sorgten die unterschiedlichen Größen von Fischen, die aufeinander liegen, für die Anregung zur Aneinanderreihung in Zimniks Bildern.

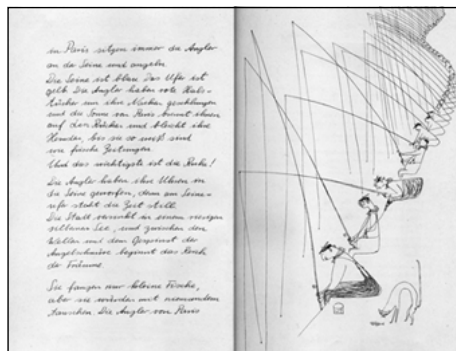


Abb. 23: Zimnik: Jonas der Angler, 1954

212 Siehe: Pieter Bruegel d. Ä. (1525/1530-1569), Große Fische fressen die Kleinen, 1556, Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, 21,6 × 30,7 cm, Grafische Sammlung Albertina, Wien.

213 Zimnik, zitiert nach: Künneemann 1972, S. 217.

Im nächsten Bilderbuch, ‚Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross‘ (1954), kombinierte Zimnik Illustration und Text in seinem Buch: sie harmonisieren und ergänzen sich, sodass sie eine Einheit zeichnerisch-erzählerischer Elemente auf jeder Doppelseite bilden. Der Text ist wie von einem Kind naiv erzählt, ohne dass er kindisch wirkt. In der von ihm verfassten märchenhaften Erzählung taucht die romantische Ritterwelt des Mittelalters auf, die sich an die berühmte 1475 gefeierte Landshuter Fürstenhochzeit anlehnt. Xaver, der elfjährige Blumenpage, gewinnt mithilfe des gelben Rosses das Turnier der Ringelstecher und wird zum Ritter berufen.

Auch die zu betrachtende Doppelseite mit den Ringelstechern folgt dieser Linienführung aus dem Bilderbuch ‚Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross‘ (1954). Am oberen Rand der Illustration auf der rechten Seite ist eine Reihe von Bäumen aufgestellt, die als Ornament wirken (Abb. 24). Gleich darunter und klein gezeichnet galoppiert der

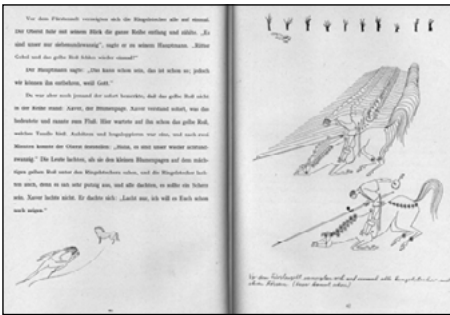


Abb. 24: Zimnik: Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross, 1954

Junge auf dem gelben Ross. Die beiden sind auch auf der gegenüberliegenden Seite wiedergegeben; in dem Moment, in dem Xaver zu dem Ross sprintet. Ein Strich, der von Xavers Fuß ausgeht, verbindet Kind und Tier. Auch die gelbe Farbe des Rosses wiederholt sich auf den zwei Seiten und vereint sie. Auf der rechten Seite sind die Ringelstecher abgebildet, die hintereinander in einem imaginären

Dreieck gestaffelt sind und durch die wiederholten Linien in einem grafischen Raster vereint sind; ausgehend von dem Ringelstecher und seinem Pferd. Diese sind wiederum vorne ausführlicher gestaltet. Der erzeugte Rhythmus bestimmt damit die Komposition des Bildes. Eine geometrische Abstraktion wird geschaffen und die zeichnerische Bild-dynamik kommt zum Vorschein. Dazu ergänzt Zimnik mit Schreibr-schrift einen Kommentar im Bild.

„Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross“ ist eigenartig und liebevoll gemalt; mit einer sehr persönlichen Handschrift, naiven Darstellungen und schwungvollem, dynamischem Zeichenstil.

Der grafisch lineare Stil, der ein fester Teil der Grafikkunst bzw. der Buchillustration ist, gewann neue Impulse in der Nachkriegszeit durch die Leistung hervorragender Illustratoren, wie z.B. Zimnik oder Fischer aus der Schweiz.

### 5.2.5 Neue Wege in Richtung moderner Malerei

Zwischen zeichnerischem und malerischem Stil bewegten sich die Illustratorinnen Susanne Ehmcke, Beatrice Braun-Fock und Marianne Scheel, die bereits vor dem Krieg aktiv waren und eine neue Richtung moderner Bilderbuchillustration entwickelten.<sup>214</sup>

Ehmcke malte und schrieb zugleich ihre Bücher, sodass ihr Werk einheitlich wirkt. Ab Mitte der 1920er Jahre schaffte sie Mal- und Beschäftigungsbücher im Stil der Neuen Sachlichkeit. Charakteristisch sind ihre flächigen und plakativen Bildformen mit leuchtenden Farben, der klare Strich und die tektonische Gliederung in einer Komposition ordentlicher Spielzeuge, sodass ihre Bilder Sauberkeit und Fröhlichkeit ausdrücken.<sup>215</sup> Diese Merkmale der neuen Sachlichkeit waren in der damaligen Zeit modern und wegweisend für andere Künstler. Susanne Ehmcke stammte aus einem künstlerischen Elternhaus, sodass sie viele Anregungen und Einflüsse für ihr späteres Berufsleben mitnehmen und so ihren eigenen Stil formen konnte. Ihr Vater, F.H. Ehmcke, gründete zusammen mit Georg Belwe und F.W. Kleukens 1900 die „Steglitzer Werkstatt“, die eine neue Buchkunst entwickelte und etablierte. Ziel war es, sich vom Jugendstil abzuwenden und eine neue sachliche Auffassung künstlerischer Darstellungsformen zu etablieren. Die Steglitzer Künstler suchten „[...] eine nüchterne und in der Flächenordnung betont tektonische Note: auch im Einsatz von Druck-

<sup>214</sup> Hann 1977, S. 541.

<sup>215</sup> Assel 1981, S. 2 ff.; Hürlimann 1998, S. 11.

schriften tendieren sie nach kurzer Zeit von den lebendigen Schriften der Zeit zu nüchternen Antiqua-Formen“.<sup>216</sup> Auch ihre Mutter Clara Möller-Coburg war Gebrauchsgrafikerin, Malerin und Textilkünstlerin und entwarf Spielzeuge.<sup>217</sup>

Schon ab den 30er Jahren hatte die Tochter, Susanne Ehmcke, als Illustratorin und Autorin gewirkt, wo sie ihre ersten Malbücher, Kinderbeschäftigungsbücher und Spiele entwarf. Ihre Tätigkeit wurde aber durch den Nationalsozialismus unterbrochen und wenige ihre Titel wurden in dieser Zeit veröffentlicht, sodass in den 40er und 50er Jahren viele ihrer seit Ende der 30er Jahre entworfenen Bilderbücher erschienen. Dies war die wichtigste Periode ihrer Karriere, in der sie auch ihren Ruf als Bilderbuchautorin und -illustratorin konsolidierte.<sup>218</sup> In ihren Büchern traten bereits Formen der Neuen Sachlichkeit in der Gestaltung und in den Bildmotiven zutage: Dieser Stil, als eine Reaktion auf den Expressionismus und die Abstraktion und mit dem Streben nach einer stilisierten Gegenständlichkeit und nüchterner Formverfestigung verbunden, wurde in der sachlichen und genauen Darstellung des Buches ‚Allerlei Schwätzchen für kleine Spätzchen‘ (1948 erschienen und von Johanna Huber geschrieben) wiedergegeben.<sup>219</sup>

In der Illustration zu ‚Beim Kaufmann‘ wird zwischen Regalen und Waren in einem geordneten Arrangement von geometrisch gebauten Objekten mit klaren Formen, die in Flächen koloriert sind, der typografisch gestaltete Text integriert (Abb. 25). Die Bildkomposition wirkt auf den ersten Blick kühl, nüchtern und sachlich und man wird mit der Radikalität der Beschränkung der Bildelemente konfrontiert.



Abb. 25: Huber/Ehmcke: Allerlei Schwätzchen für kleine Spätzchen, 1948

216 Halbey 1968, S. 21.

217 Bloch 2010, S. 9.

218 Bloch 2010, S. 10-11.

219 Der Vertrag über ‚Allerlei Schwätzchen für kleine Spätzchen‘ wurde schon 1944 unterzeichnet, aber erst nach dem Krieg veröffentlicht (Bloch 2010, S. 63).

Die drei Personen sind in der Mitte des Bildes platziert, wobei Mutter und Kind mit dem Rücken zueinander stehen und ins Bildinnere schauen; so wie der Leser, der einen Blick in den Warenladen und auf dessen Besitzer wirft, auf die imaginäre Wand und die mit Waren überfüllten Regale und Tische. Der Betrachter ist genau in dem Moment der Szene angelangt, als der freundliche Kaufmann dem Kind einen Apfel überreicht. Die Geste der Hand wird in diesem Moment festgehalten. Diese freundliche Stimmung im Bild drückt Sympathie aus und berührt den Betrachter. Zuletzt ist die didaktische Neigung des Buchinhalts im Erkennen und Benennen auf spielerische Weise wiedergegeben.<sup>220</sup>

Ehmcke wandte sich jedoch von dem sachlichen Stil ihrer Bücher ab, da sie von ihrem Verleger Herbert Stuffer darauf hingewiesen wurde, dass ihre Arbeiten zu stilisiert auf das Publikum wirkten. ‚Vogelbart‘ (1945), das naturalistischer und detailgenauer gemalt wurde, sowie andere Veröffentlichungen bis in die 50er Jahre, war der Versuch, dem Publikumsgeschmack näherzukommen. ‚Herzelein‘ wird in seinem Wagen von Falten gefahren und erinnert an Ernst Kreidolfs ‚Blumen-Märchen‘ (1898) sowie an die Blumen als die Personifizierung von Pflanzen und an die Tannen mit Gesichtern (Abb. 26, 27). Erst in ihrem Spätwerk kehrte Ehmcke zu ihrem Stil der klaren Farben und Formen zurück.<sup>221</sup>



Abb. 26: Ehmcke: Vogelbart. Bilder und Reime, 1945



Abb. 27: Kreidolf: Blumen-Märchen, 1898

<sup>220</sup> Giachi 1973, S. 373-375.

<sup>221</sup> Bloch 2010, S. 16-17.

Ebenfalls in Anlehnung an Kreidolf (Abb. 27) malte Beatrice Braun-Fock ihre Aquarellzeichnungen im Jugendstil und antropomorphisierte die Natur und Spielsachen.<sup>222</sup> 1938 erschien Paul Alverdes Text ‚Schlaf­türlein‘, den sie illustrierte. Das Buch, das über die Traumwelt der Kinder erzählte, war erfolgreich und wurde in 80 000 Exemplaren verkauft. Der Text ist liebevoll mit Vignetten von Kindern in Bewegung verziert. Charakteristisch in den Illustrationen dieses Buches sind die unterschiedlichen Perspektiven und die abgeschlossenen runden Formen in ihrer Komposition, die kreisende Bewegungen im Raum verleiht, wie die Szene, die von oben betrachtet wird (Abb. 28). Die Kinder schlafen in einem schwebenden, runden Bett im Himmel und

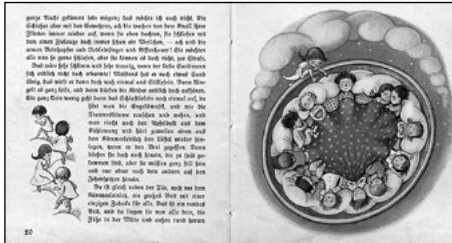


Abb. 28: Alverdes/Braun-Fock: Das Schlaf­türlein, 1938

der Betrachter schaut von oben auf das Bett, den Himmel, die Sterne und die in ovaler Form komponierten Wolken. Sie liegen in verschiedenen Stellungen auf dem Bett und eines ist gerade dabei, ins Bett zu steigen. Durch seine Bewegung verbindet das Mädchen die zwei geschlossenen und abgerundeten Formen des Himmels

und des Bettes. Auch die rote Decke in der Mitte des Bildes ist in der Geometrie des Kreises angeordnet. Das Bild wirkt rührend und friedlich. Die Kinder auf der linken, mit Text erfüllten Buchseite, steigen leise auf den Zehenspitzen in die Wolken, das Schlaf­türlein geht auf, und das große Bett ist auf der rechten Doppelseite zu sehen.

Acht Jahre später und in einem ganz anderen Stil illustrierte Braun-Fock das Buch ‚Der Schwarze Schimmel‘, das mit dem Text von Ernst Heimeran 1956 erschien. Es zählt zu ihren besten Nachkriegsbüchern. Die Illustrationen sind malerischer und lockerer in der Gestaltungsform, die sich mehr dem Zeitgeist anpasst. Im ‚Schwarzen Schimmel‘ wird das Gefühl des Pferdes in seiner Gestik und Mimik gezeigt, das

<sup>222</sup> Kümmerling-Meibauer, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

nicht mit seiner Farbe zufrieden ist und sich weiß malen lässt, aber nach dem Regen wieder Schwarz wird.<sup>223</sup> Dass es seine schwarze Farbe nicht mag und lieber weiß und ‚schön‘ sein möchte, oder, dass es am Ende ‚bestraft‘ wird und seine alte Farbe bekommt, könnte als rassistisch interpretiert werden. Darüber lässt sich streiten. Was die Illustration angeht, wird hier in anregender Art und Weise im Buch zwischen bunten – leuchtenden – und monochromen – schwarzblauen – Bildern gewechselt.

Die nächste Illustration zu ‚Der schwarze Schimmel‘ besteht sparsam aus einer gelben Sonne, die als einziges buntes Element vorkommt, einem Pferd und einer Wolke aus Schwamm mit einigen Tropfen (Abb. 29). Der Text ist in einem Kasten platziert und wird in die Bildkomposition einbezogen, sodass er zwischen der Sonne und dem Schimmel als Trennlinie steht und dem Pferd dabei hilft, vor der Sonne wegzulaufen. Dieser große und mächtige Himmelskörper wird von sich selbst geblendet, versucht aber den kleinen Schimmel mit gigantischen Tropfen zu erwischen. Der graue Himmel hinter ihm deutet darauf hin, dass es nicht lang dauern wird, bis er nass wird. Das Bild zeigt diese Momentaufnahme.

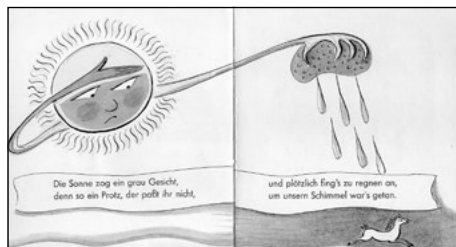


Abb. 29: Heimeran/Braun-Fock: Der schwarze Schimmel, 1956

Ähnlich wie Beatrice Braun-Fock hat auch Marianne Scheel einen Stilwandel binnen kurzer Zeit vollzogen, um zeitgemäßer zu sein. Die in realistischer Darstellungsweise gemalte ‚Die Geschichte von der Wiese‘ (1945) wurde in eine bäuerlich-ländliche Welt eingebettet. Dieser Stil der Heimatkunst entsprach den pädagogischen Anschauungen der 20er und 30er Jahre, die die Verbindung zwischen Mensch und Natur im Dorf beziehungsweise auf dem Land betonten. Ein idyl-

223 Hürlimann 1968, S. 229; Giachi 1973, S. 369.



lisches Paradies wurde vorgestellt und die Liebe zur Natur hervorgehoben. In dieser Welt wurde der Krieg nur vorübergehend erwähnt und in die abgeschlossene Vergangenheit geschoben (wie im Text: ‚Der Krieg ist ja tot‘!). Lieber ist von Frühling und Blumen die Rede.

Die Bildkomposition zur Heuernte ist als Dreiecke aufgeteilt (Abb. 30). Der Zaun mit Blumen und Vogel auf der unteren linken Seite bildet ein Dreieck; der Ast, oben links ist das Zweite und schließlich die Bäuerin mit Kindern, Knechten und Ochsen auf der rechten Seite, die eigentlich die Haupthandlung der Illustration beanspruchen,



Abb. 30: Oswald/Scheel: Die Geschichte von der Wiese, 1945

formen das dritte Dreieck. Die Bäuerin ganz vorne ist groß in unterer Mitte des Bildes platziert, sodass sie zur Hauptfigur des Geschehens wird. Sie trägt außerdem ein rotes Tuch, als kleiner roter Ansatz, der den Eintrittspunkt zur Betrachtung des Bildes in seiner ganzen Farbigkeit einleitet. Von der roten Schleife aus führt der Weg nach oben, wo geerntet wird, bis hinauf zu den Bäumen und zu der Kirche, und wieder herunter zum Baumzweig, sodass der Kreis sich schließt.

Knapp zwei Jahre nach ‚Die Geschichte von der Wiese‘ schlug die Illustratorin und Autorin neue Wege ein: Ihre neuen Bücher wurden fantastischer und märchenhafter. ‚Die Reise mit Zebi‘ (1947) folgte dieser neuen Tendenz. Der kleine, mutige Peter mit seinem Zebra, einem Stofftier, das sich in ein lebendiges Wesen verwandelt, begegnet Geistern und Hexen im Wald und erlebt verschiedene Abenteuer. Obwohl der Textinhalt mittelmäßig zu genießen ist, zeigen Scheels Illustrationen nach der ‚Geschichte von der Wiese‘ einen Stilwandel: ihre Bilder wurden nicht gemalt, sondern gezeichnet, und insbesondere bei den Tierzeichnungen ist der Einfluss von Schweizer Illustratoren, z.B. von Hans Fischer, spürbar.<sup>224</sup>

<sup>224</sup> Giachi 1973, S. 378.

In der vorliegenden Illustration sieht man, wie die Hexe vom Wind verweht wird und von der Bildfläche verschwinden wird (Abb. 31). Vögel und Kopftuch sind in den Wirbel miteinbezogen. Peter gerät ebenfalls in den Wirbel hinein, wird aber vom Teufelmann festgehalten. In der oberen Hälfte des Bildes dominieren die langen, schwungvollen Linien, die fast den ganzen Hintergrund bedecken. Die untere Hälfte ist vergleichsweise ruhiger; die Striche sind kürzer (wie bei der Wiese) und gekritzelt gezeichnet (wie von Teufelmans Bart). Das Zebra und der Teufelmann stehen fest verankert auf dem Boden. Der Wind, der auf der oberen linken Seite bläst, bestimmt die Dynamik des Bildes, die mit langen und kurzen Strichen aufgebaut wird. Die Bewegung richtet sich von unten bis oben, von links nach rechts, damit entsteht ein labiles Gleichgewicht im Bildraum. Mittels dieser Asymmetrie werden Lebendigkeit und Spannung ausgedrückt.

Das Übergewicht des Märchenhaften in diesem Buch und den Bilderbüchern in allgemeinen war eine Tendenz insbesondere in der schwierigen Nachkriegszeit spürbar. Es gab eine Entfremdung von der täglichen Realität, die das Kind von der Wirklichkeit des Lebens fernhielt, wo tatsächlich mehr Auseinandersetzung nötig gewesen wäre.<sup>225</sup>

Eine phantastische Abenteuer-Geschichte wurde auch in Lou Schepper-Berkenkamps 1948 erschienenem Bilderbuch ‚Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch‘ präsentiert. Hier handelt es um eine Reise von zwei Jungen – Jan und Jon – durch das Meer, die von einem Lotsen-Fisch begleitet werden. Nach einigen Abenteuern wird das Ende oder das Ziel der Reise am Meeresgrund erreicht, als die zwei Jungen zwei Fräulein – X und Y – begegnen und diese heiraten. Text und Bild werden im Buch meisterhaft integriert. Das Kompositionsgerüst des Kubismus ist in ‚Die



Abb. 31: Scheel: Die Reise mit Zebi oder die wunderbaren Begebenheiten an Peters Geburtstag, 1947

<sup>225</sup> Giachi 1973, S. 377.

Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch‘ zu erkennen: in der Anregung auf eine neue Ordnung aus Linien, Quadraten und Rechtecken oder die Reduzierung der Figuren auf geometrische Formen.

Bettina Hürlimann betrachtete dieses Buch, als eines der wenigen deutschen Bilderbücher mit Einfluss kubistischer und abstrakter Male-  
rei.<sup>226</sup> In die folgende Doppelseite, wo Jan, Jon und der Lotsen-Fisch ihre Bräute finden, sind verschiedene Motive aus einer Meereslandschaft aus unterschiedlichen Bauelementen zu einer Bildkomposition zusammengeschlossen (Abb. 32). Die Illustration wird mit zartem Aquarell in hauptsächlich grünen, blauen und braunen gebrochenen Farbtönen und mit feinen Strichen gemalt. Die Strichmännchen und



Abb. 32: Schepper-Berkenkamp: Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch, 1948

die naive Malweise erinnern an das ‚Kindliche‘ in Klees Werken. Auch das Formbewusstsein in Anlehnung an die Architektur ist auf Klees Einfluss zurückzuführen, da Schep-  
per-Berkenkamp bei ihm tätig war.

Wie in ‚Die Reise mit Zebi‘ wird in ‚Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch‘ über Abenteuer und Reisen in eine Fantasie-

welt erzählt; fern von den Problemen, die ein Land unmittelbar nach dem Krieg erlebte. Mit einigem Abstand zur Nachkriegszeit und der Rückkehr zur ‚Normalität‘ wurden Ende der 50er Jahre allmählich Abenteuer in Verbindung mit der Sehnsucht nach fremden Ländern thematisiert; so geschehen in Marlene Reidels Bilderbuch ‚Kasimirs Weltreise‘ (1957). Die Fantasiereise, die dieses Buch anbot, fern vom Kinderalltag, war ein weiteres Charakteristikum dieser Zeit: „Man

226 Hürlimann 1968, S. 230.

kann im Bilderbuch der 50er und 60er Jahre wohl generell von einer Tradition absichtlich aufwendig gestalteter Fantasiereisen sprechen, die das Ziel verfolgten, das Fantasiepotential, das Kinder in sich tragen, vom Alltag wegzuführen und umzulenken auf lebensferne literarisch-bildnerische Abenteuer“.<sup>227</sup>

Dieses Buch wurde mit mehr als 100 000 Exemplaren zum größten Erfolg der Nachkriegszeit und gewann den Deutschen Jugendbuchpreis im Jahr 1958. Es berichtete von Fernreisen in exotische Länder; weg aus dem Alltag und rein in die Welt der Fantasie und war zugleich von Klischees überladen, die interessanterweise übersehen wurden:

Die Mängel von ‚Kasimirs Weltreise‘ wurden angesichts des Triumphes entweder nicht erkannt oder verschwiegen: Die Brüchigkeit der Handlungsführungen und der benutzten Motive. Neben modernen Elementen weltstädtischen Getriebes, Wolkenkratzern, Autos, Hochseeschiffen und Autos gibt es entscheidende reaktionäre und anachronistische Züge: Türken tragen den Turban, Chinesen ihre Zöpfe, und in Afrika verfolgt ein Schwarzer mit großem Messer und in offenbar menschenfresserischen Gelüsten den davoneilenden Kasimir.<sup>228</sup> Zu der kontroversen Illustration lautete der Text im Buch: Dann jagt ihn [Kasimir] gar ein Löwentier. Der Mohr denkt auch: den hol ich mir.<sup>229</sup>

Die Illustrationen dieses Bilderbuches sind mit kräftigen, klaren Farben, mit starker Ausdruckskraft und großzügigen Formen in Linolschnitttechnik angefertigt. In der nächsten Abbildung (Abb. 33) sitzt Kasimir lachend auf dem Mond und betrachtet die Welt von oben. Die Nacht ist mit unzähligen gelben Sternen abgebildet, die den leuchtenden blauen Himmel kontrastierend hervorheben. Die Erde ist mit schwarzen Straßen und mit in kräftigen Farben gemalten Hochhäusern in der unteren Hälfte des Bildes dargestellt. Die kleinen, weich abge-

227 Thiele 1994, S. 19.

228 Künnemman 1972, S. 150.

229 Dieser Text wurde 1962 durch folgenden ersetzt: „Dann jagt ihn gar ein Löwentier. Das denkt bei sich: den hol ich mir“. Dazu wurde das kontroverse Bild weggelassen (Thiele 1996, S. 270).



Abb. 33: Reidel: Kasimirs Weltreise, 1957

rundeten Autos stellen ein Gleichgewicht zu den eckig kantigen Häusern in der Komposition dar und vereinigen somit das Bild. Die aufeinander und übereinander platzierten Häuser sind aus einfachen rechteckigen Formen gestaltet, die mittels Farb-Kontrast betont werden. Durch Überdrucke verschiedener Farbschichten werden

Schlagschatten erzeugt, die den Effekt einer leuchtenden, vibrierenden Nacht inszenieren.

Marlene Reidel gehörte zu den frühesten Vertreterinnen einem naiven Malstil. Außerdem wurden in ihren Bildern Formen vereinfacht. Diese abstrahierende Darstellungsweise wurde dennoch eher als Gegensatz zum Realismus verstanden; als Synonym zur damalig herrschenden freien Malerei.<sup>230</sup>

In der Nachkriegszeit suchten die in diesem Kapitel vorgestellten Illustratorinnen nach neuer Orientierung: Susanne Ehmcke, die früher der modernen Malerei annäherte, arbeitete später nach alten Rezepten; Beatrice Braun-Fock ging weg vom Jugendstil und probierte mit knappen und klaren Formen aus; Marianne Scheel verließ die traditionelle Darstellungsweise und schloss sich an die moderne Zeichenkunst aus der Schweiz; Lou Schepper-Berkenkamp verband die frühere Tradition des Bauhauses mit der modernen abstrakten Malerei und auch Marlene Reidel übernahm eine abstrahierende Darstellungsweise in ihrer Bilderbuchillustration, die mit einem naiven Malstil kombiniert wurde. Sie und Schepper-Berkenkamp bewegten sich in Richtung abstrakter Kunst in ihrer abstrahierenden Darstellungsweisen.

Der Weg in die freie Malerei in der Bundesrepublik, den die bildende Kunst einging, war ihrerseits eine Antwort auf den Krieg und seinen Nachfolgen. Die abstrakte Kunst, die um 1910 in Europa begann und

<sup>230</sup> Bode 2005, S. 22.

in den USA neu entwickelt wurde, erlebte ab den 40er Jahren ihre größte Verbreitung und erfuhr großen Erfolg in der westlichen Welt. Sie beeinflusste natürlich auch die Kinderbuchillustration und wird deshalb im nächsten Kapitel erläutert.

### 5.3 Der Weg in die Abstraktion in der bildenden Kunst und Innere Migration

Während des Nationalsozialismus diktierten die Propaganda und der Einforderung zur Anpassung eine neue Ästhetik sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Bilderbuchproduktion. Unmittelbar nach dem Krieg folgte eine Periode der Neuorientierung und Anknüpfungen an die Folgen dessen, was in dieser Zeit passiert ist.

Der Krieg zwang viele europäische Künstler, wie Kandinsky, Klee, Schwitters, Beckmann oder Kokoschka ins Exil, wo sie ihre Kunst weiter vertrieben und international verbreiteten. Somit entstand die deutsche Kunst zwischen 1933 und 1945 hauptsächlich außerhalb Deutschlands. Gleichzeitig führte die Schließung des Bauhaus 1933 und dessen Verlagerung als ‚New Bauhaus‘ in die USA dazu, dass junge, amerikanische Künstler beeinflusst wurden. Aussiedelungen von Künstlern wie Chagall, Ernst, Lèger, Lipchitz oder Masson war auch einer der Faktoren, die es ermöglichten, spätestens im Laufe der 50er Jahre die Kunstszene von Paris nach New York zu verlegen. Es war das erste Mal, dass Europa auf amerikanisch künstlerische Innovation schaute und New York zur Metropole der Kunstszene wurde. Dort konnte der Abstrakte Expressionismus als erste authentische amerikanische Kunst etablieren, die internationale Anerkennung und Einfluss hatte und damit die führende Rolle in der Kunstwelt übernahm. Die neue erschlaffte abstrakte Kunst beabsichtigte, authentisch zu sein und nichts mehr mit konventionellen Techniken und der Darstellungsweise tun zu wollen, die im alten Europa immer noch verwendet wurden.<sup>231</sup> Die Abstrakten Expressionisten untersuchten abstrakte Form- und Farbmuster auf der Leinwand und die Eigendynamik, die sich

---

231 Schuster 1986, S.455; Ruhrberg 2000, S. 219-221; Gohr 1986, S. 460.

daraus entwickelte, und ihre Vorbilder fanden sie z.B. in den Europäern Picasso, Miró oder Mondrian, ohne diese kopieren zu wollen. Bei der Negation eines Objektes suchten die Künstler die Erfahrung des Verwandlungsprozesses beim Malen. Außerdem bedeutete nicht-objektive Kunst gleichzeitig Originalität und Spontaneität, die erst durch die Abstraktion möglich war; im Gegensatz zur Eingrenzung bei realistischen Bildern.

Für die abstrakte Kunst sprach, dass sie gleichermaßen vom Nationalsozialismus und vom Sozialismus der Sowjetunion verpönt wurde, sodass sie als Sprache der freien westlichen Welt anerkannt wurde, die nicht an Ideologien, kulturelle Eigenschaften oder nationale Begrenzungen gebunden sein wollte und als Synonym für Freiheit und Demokratie stand.<sup>232</sup> Zugleich trug diese Entwicklung im Umgriff der abstrakten Kunst, dort wo die Kunst sich zum internationalen, gemeinsamen Gut entwickelt hatte, zur Überwindung nationaler Grenzen bei.

Zweckgebundene, engagierte Darstellungsweisen, die Ideologie vermittelten und die frisch gewonnene Freiheit infrage stellten, wurden abgelehnt. Die Tendenz zur nicht gegenständlichen Kunst entsprach dem Willen, an nichts festhalten zu müssen, das missbraucht werden könnte. Anders als die nach dem Ersten Weltkrieg engagierten Künstler, die sich politisch eingesetzt hatten und Umbrüche in der Kunstentwicklung hervorbrachten, sahen die Künstler nach 1945 die Verdrängung als Weg zur Freiheit – d.h. keine Stellung beziehen zu müssen, sich entlasten zu wollen. Freiheit stand als Gegensatz zu Totalitarismus und Unterdrückung und die neue Kunst verkörperte diese Ideologie. Es war nicht von Neuanfang – wie z.B. von künstlerischen Innovationen oder politischen Umbrüchen – die Rede, sondern es blieb bei einer gemäßigten Manifestation der Moderne. Es ging darum, die Kunst vor dem Krieg und die, die während des Krieges als entartet diffamiert wurde, wieder als Moderne und Gegenwartskunst zu etablieren und ab dem Zeitpunkt die künstlerische Entwicklung weiterzuführen, ab

---

<sup>232</sup> Damus 1995, S. 18.

dem sie abgebrochen worden war.<sup>233</sup> Damit versuchten die deutschen Künstler an die Tradition der Moderne vor 1933 anzuknüpfen; allerdings selektiv: Nicht die ästhetische Radikalität der Künstler der 20er Jahre wurde nachgeholt: „Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Reaktion eher inhaltlich, also auf Themen und Motive beschränkt, sie hatte bei den oben ausgesprochenen Künstlern keine grundsätzlichen formalen Probleme aufgeworfen.“<sup>234</sup>

Die neue Kunst der Bundesrepublik schaute nicht auf den Alltag oder das politische Geschehen, sie beschäftigte sich mit dem Transzendentalen im Leben, den Urkräften und dem Geistigen.<sup>235</sup> „Nach dem Kriege wurde ein Programm der ‚Wiedergutmachung‘ an der ‚verlorenen Moderne‘ zum Ziel einer neuen Geschichtsschreibung, in der die Klassische Moderne im verklärenden Rückblick ihr makelloses Profil gewann. Die moderne Kunst besetzte einen Kultraum, in dem nur noch Verehrung, aber keine kritische Analyse mehr angesagt war.“<sup>236</sup> In diesem Sinne wurde die erste Ausstellung der ‚Documenta‘ 1955 ausgerichtet: als ein Rückblick auf die moderne „entartete“ Kunst, der eine Wiederbelebung gebührte. Die abstrakte, moderne Kunst der 50er Jahre war eigentlich eine Retrospektive und deshalb nicht zeitgenössisch. Sie wurde paradoxerweise als eine Kunst, die sich frei nennen wollte, für politische Zwecke instrumentalisiert und warb für die freie Welt im Westen, die in der Zeit des Kalten Krieges als Gegensatz zur Diktatur des Kommunismus entstand. Die Kunst, die sich nach 1945 nicht festlegen wollte, als ‚Kunst an sich‘ – frei, modern und abstrakt – wurde zum Ideologieträger in den 50er Jahren – in der Zeit des Kalten Krieges – benutzt. Wie die DDR ihre Identität in der Kunst des sozialistischen Realismus des Ostens suchte, hatte die BRD an die internationale Moderne des Westens Anschluss gefunden.<sup>237</sup> So wie die Bevölkerung fanden es auch die deutschen Künstler schwer, mit den Begriffen ‚Deutsche‘, ‚Deutschland‘ umzugehen oder sich mit

---

233 Ebd., S. 32 ff.

234 Gohr 1986, S. 460.

235 Schuster 1986, S. 457.

236 Belting 1995, S. 46.

237 Belting 1995, S. 49; Damus 1995, S. 118; Belting 2001, S. 244-245.



dem Kriegsgeschehen und der Nachkriegssituation auseinanderzusetzen. Die Moderne hierzulande bewegte sich bewusst nicht auf nationaler, sondern auf internationaler Ebene. Hier ersetzte die internationale Abstraktion und Verallgemeinerung das Volkstümliche, das national Besondere des Nationalsozialismus in der Kunst:<sup>238</sup> „Charakteristisch für die westdeutsche Kunst ist insofern der Bruch auch mit nationalen künstlerischen Traditionen. Spezifisch deutsch gleich westdeutsch war eine Kunst, die nichts spezifisch Deutsches, die nichts national Besonderes aufwies. Die Traditionslosigkeit und die voraussetzungslose Orientierung auf Internationalität machten ihren Provinzialismus aus.“<sup>239</sup>

Die Documenta II (1959) präsentierte diese abstrakte Kunst, die allerdings hauptsächlich durch die amerikanische Kunst vertreten war. Die Einbeziehung amerikanischer Kunst hatte wiederum politische Implikationen; so wie die Integration der Bundesrepublik in das westliche politische Bündnis. Die BRD verband sich mit der Weltwirtschaft und mit der Kunst des Westens: während die USA zum wichtigen wirtschaftlichen und politischen Partner wurden, beherrschte die amerikanische Kunst die Documenta. Die abstrakte Kunst symbolisierte für die BRD den Weg in die Freiheit und die Demokratisierung des Landes. Dadurch war der Versuch, unpolitisch in der Kunst zu sein, mit einem politischen Diskurs beladen und die Freiheit enthielt dennoch eine politische Funktion.

Für die meisten Künstler, die in Deutschland blieben, wurde die Zeit des Krieges zu einer Art ‚innerer Emigration‘. Diese ‚Emigranten im eigenen Vaterland‘ versuchten diese Zeit zu überspringen, um eine Kontinuität der Jahre davor und danach zu gewährleisten und diese Epochen zu verbinden, als ob dazwischen nichts geschehen wäre; weder für die jüngste Vergangenheit noch für die unmittelbare Gegenwart suchten sie einen konkreten Zeitbezug. Die innere Emigration stand als eine ‚Kunst für keinen‘ im Gegensatz zur ‚Kunst für alle‘ des Nationalsozialismus, die gegenständlich und abbildend war.<sup>240</sup>

<sup>238</sup> Damus 1995, S. 16-17.

<sup>239</sup> Ebd., S. 19.

<sup>240</sup> Ebd., S. 30-31; S. 59.

Deutsche Innerlichkeit und innere Emigration erscheinen so als zwei Seiten einer gleichen Weltflucht ins Höhere, Tiefere und Geistige. In der inneren Emigration der Moderne potenziert sich somit, so jedenfalls scheint es, als deutsche Konstante ein Kunst- und Künstlerbewusstsein, das Leiden wie Stolz an seiner freiwilligen oder aufgezwungenen Außenseiterrolle in gleicher Weise mit einschließt. Kunst, und insbesondere die abstrakte, gilt danach als utopischer Vorschein einer anderen Welt, die wahrer, besser und reiner als die vorhandene ist.<sup>241</sup>

Die daheimgebliebenen Künstler suchten eine Gegenwelt fern von der realen Welt und der tristen Wirklichkeit; sie strebten nach Schönheit, Ordnung und Harmonie und bevorzugten z.B. irreale Themen von Sagen, Mythen oder Legenden. Beispiel dafür war Willi Baumeister, der nach 1945 als Hauptvertreter der abstrakten Kunst und der Kontinuität der Moderne als Malerei der Zukunft galt:<sup>242</sup>

In den 30er Jahren gab er [Baumeister] die spannungsreichen, rhythmisch klar gegliederten, weitgehend konstruktivistischen Figurenkompositionen auf. Seine Figuration wurde amorph, die Farben weich und fließend. Schließlich nahm er die zunehmend arabeskenhaft-linearen Figurationen nahezu in die Fläche zurück und gelangte zu ‚rational nicht mehr deutbaren, nur in Farben und Formen sprechenden Bildteppichen‘.<sup>243</sup>

Baumeister hielt sich in der Zeit des Krieges und danach von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen fern. Seine Kunst hatte nichts mit der politischen Realität des Alltags zu tun; sie strebte nach Reinheit und Absolutheit. Der Widerstand seiner Kunst bestand darin, dass sie apolitisch und deshalb eine Kunst voller Freiheit war:<sup>244</sup> „Die Kunst hat den Weg von der Abhängigkeit durchschritten, vom Auftrag zur Selbstverantwortung. Der souverän freischaffende Künstler erhält seinen Auftrag durch sich selbst“.<sup>245</sup> Willi Baumeister beschäf-

241 Schuster 1986, S. 457.

242 Damus 1995, S. 56 ff.

243 Herzog, in: Damus 1995, S. 59.

244 Damus 1995, S. 59; S. 109; Schuster 1986, S. 457.

245 Baumeister, zitiert nach: Schuster 1986, S. 457.

tigte sich mit amorphen Formen und mit der sog. primitiven Kunst. Er untersuchte den Ursprung des Seins und zeitlose Urformen oder archetypische Gestaltungsformen und entwickelte dabei seine eigene Bilderschrift.<sup>246/247</sup>

Die Zeit nach dem Krieg begann mit einer Neuorientierungsphase, wo im ersten Moment nicht in die Vergangenheit geschaut wurde. Dies galt nicht nur für die Kunstszene sondern auch für die Bilderbuchillustration.

## 5.4 Buchillustration und Parallelen zur Kunstszene

Die Tendenz sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Bilderbuchillustration in der Nachkriegszeit war ähnlich, nämlich: Rückkehr auf Kunststile vor 1933 und die Ablehnung der Gegenwartssituation.

Die Vorbilder aus der Zeit vor 1933 wurden übernommen, da es während des Krieges einen Stillstand für neue Experimente gab. Dies galt zugleich für das Bilderbuch; z.B. in seinem Märchenbuch ‚Das Zauberschiff‘ ließ sich Hans Leip vom deutschen Expressionismus der 20er Jahre beeinflussen. Gegenwärtig aber wurde er in seiner Thematik, da er – als einer der wenigen Illustratoren und Künstler – sich mit der Nachkriegssituation beschäftigte.

Wenngleich es nur wenige Bilderbücher gab, die dem ‚Das Zauberschiff‘ ähnlich waren, so gab es doch einige, die stilistisch und auch thematisch nicht die Rückkehr ins Paradies inszenierten, sondern sich mit der Zerstörung des Landes und deren Folgen kritisch auseinandersetzten, wie ‚Im Zoo‘.

---

<sup>246</sup> Damus 1995, S. 60-61.

<sup>247</sup> Siehe: Baumeister, Willi (1889-1955), Urformen, 1946, Öl auf Karton, 81 × 100 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart.

„Das Zauberschiff“ oder „Im Zoo“ waren dennoch Ausnahmen. Die meisten Bilderbuchillustrationen knüpften an Stile der Kunstszene, die vor dem Krieg vorherrschten, an, und vor allem an die romantische oder die biedermeierliche Bildsprache und die Anwendung von Jugendstilelementen. In Susanne Ehmckes Büchern trat der Stil der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre wieder auf und Beatrice Braun-Fock malte während des Krieges mit Anknüpfung an den Jugendstil.

Thematische Auseinandersetzungen mit dem Krieg und der Nachkriegssituation wurden im Bilderbuch (wie in der bildenden Kunst) kaum behandelt: Nicht nur wurde eine Überforderung der Kinder befürchtet, auch hatten die Erwachsenen diese Thematik vermieden. Nicht zuletzt deshalb herrschte in der Malerei stilistisch die Abstraktion nach 1945. In der Bilderbuchillustration blieb der Stil meistens sachlich realistisch, außer z.B. Gerhard Oberländers Illustrationen, die die Prinzipien der Moderne übernahmen: In seinen Darstellungen überzogen Farben die Grenzlinien und Flächen in Nieren(tisch)form wurden reichlich angewendet.

Experimente gab es primär in der zeichnerischen Kunst (und nicht in der malerischen Darstellungsweise), wo neue grafische Wirkungen und zeichnerische Bildsprache – wie bei Hegenbarth, Fischer oder Zimnik – erzielt worden sind. Die Linie wurde freier, gefühlvoller und karikaturenhafter. Innovative Handschriften und avantgardistische Liniensprache – z.B. von Schweizer aber dann auch von deutschen Illustratoren – erzielten neue Ausdrucksmöglichkeiten im Bilderbuch, die meisterhaft durch Linie, Schraffuren und Fläche eingesetzt waren.

In den Bilderbuchproduktionen der Nachkriegszeit in Deutschland sind einige Segmente festzustellen: als Erstes die altbekannten Kinderbücher, die in den ersten Jahren des neuen Anfangs neu veröffentlicht wurden. Langsam starteten neue Versuche, die sich an die Vorbilder des Stils der 20er und 30er Jahre oder des Jugendstils anlehnten. Einerseits hielt sich das traditionelle Szenario, die Orientierung der Bilderbuchillustration am Realismus; gleichzeitig gab es jedoch einzelne

Versuche, sich den avantgardistischen Kunstströmungen – wie der abstrakten Kunst – anzunähern. Insbesondere kamen Anregungen aus der Schweiz mit Beiträgen zu einer neuen zeichnerischen Bildsprache.

Im Vergleich zur bildenden Kunst war die Bilderbuchillustration weniger radikal: Es wurden nicht Wege in die Abstraktion oder ‚in die Freiheit‘ gesucht. Die abstrakte Kunst der 50er Jahre wurde in gemilderter Form und zudem mit zeitlichem Verzug im Bilderbuch eingesetzt. Insbesondere galt es für das Bilderbuch, an Altbekanntem festhalten zu wollen. Einige Zeit war dies wohl notwendig, um genügend Abstand vom Krieg zu gewinnen. Erst ab den 60er Jahren entwickelten sich neue Richtungen in der bildenden Kunst und der Bilderbuchkunst, die sich nicht zuletzt mit dem Krieg und seinen Folgen auseinandersetzten.

Dieses Kapitel beschäftigte sich mit dem Bilderbuch und dessen Stil Tendenzen in der Kriegs- und Nachkriegszeit. Diese Epoche war ohne Zweifel ein Einschnitt in der Entwicklung des Bilderbuches und hat deshalb Auswirkungen auf die im nun folgenden Kapitel zu behandelnde Periode, die den Zeitraum der in dieser Arbeit zu analysierenden Bücher umfasst. Im nächsten Kapitel werden verschiedene künstlerische Stilrichtungen in der BRD in den 60er und 70er Jahren analysiert. Diese sollen im Anschluss daran, bei der Analyse der einzelnen Bilderbücher künstlerischen Strömungen zugeordnet werden. Zunächst ist es erforderlich, einen Überblick über die politische und kulturelle Situation dieser Zeit zu schaffen.

## 6 Politische und kulturelle Revolution der 60er und 70er Jahre

### 6.1 Das politische Denken der 60er Jahre

Die Forderungen der 68er-Bewegung hatten Auswirkungen auf die ganze Gesellschaft. Ein kleiner Exkurs der wichtigen Ereignisse soll einen Überblick über diese Zeit verschaffen, die nicht zuletzt auf die Pädagogik mit ihrem neuem, antiautoritären Erziehungskonzept auf das Kind und auf das Bilderbuch Auswirkungen hatte.

Ähnlich wie die Französische Revolution, – wo sich innerhalb des Systems ein oppositionelles Denken entwickelte, um die Gesellschaft als Ganzes zu ändern und letztendlich die politische Machtzentrale (des Königs) anzugreifen – wurde auch in den 60er Jahren eine Veränderung verlangt, die eine Transformation schaffen und nicht zuletzt die westliche Kultur ändern sollte, um das Desaster des Weltkriegs mit einem neuen System – ähnlich dem Sozialismus – zu kompensieren.<sup>248</sup> Die Studentenrevolte wurde zu einer globalen Rebellion, die das politische Denken der 60er Jahre widerspiegelte. Eine Revolution innerhalb der Gesellschaft wurde angestrebt, die die Änderungen unter anderem im kulturellen, ökonomischen und pädagogischen Bereich herbeiführen sollte und in 1968 kulminierte.

Wichtige Ereignisse dieser Zeit, die in den USA stattfanden und in Deutschland nachwirkten waren, z.B: die in 1964 begonnenen Studentenrevolten in San Francisco sowie die Hippiebewegung, die eigentlich den Mittelpunkt der Gegenkultur bildete. Das Engagement der Studentenbewegung in den USA kulminierte vor allem im Protest gegen den Vietnamkrieg. Auch in Deutschland, wo sich diese Bewegung ab Mitte der 60er Jahre an den europäischen Universitätsstädten ausbreitete, setzten sich die Studenten damit kritisch auseinander. Die politischen Debatten über den Kolonialismus und insbesondere

---

<sup>248</sup> Aus dem Vortrag „Das politische Denken der 60er Jahre“, der von Prof. Michael Th. Greven am 05.05.2011 an der LMU gehalten wurde.

den Vietnamkrieg adressierten nach Meinung der Studenten die Kluft zwischen Freiheit und modernem Kapitalismus. Die Brutalität und Unterdrückung des vietnamesischen Volkes durch die große amerikanische, kapitalistische Macht – noch dazu mit Unterstützung und Zustimmung der deutschen Regierung – resultierte in einem Glaubwürdigkeitsverlust des westlichen Demokratie- und Freiheitsmodells und demzufolge wurde zum Kampf gegen Imperialismus und Kapitalismus aufgefordert.<sup>249</sup>

Innerhalb der BRD setzte sich die Protestbewegung aus verschiedenen Strömungen zusammen, insbesondere dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS). Sie fing an der Freien Universität in West-Berlin an, um hochschul- und bildungspolitische Reformen zu fordern, und breitete sich auf weitere Universitäten aus. Typischerweise richteten sich diese Proteste, die aus der Studentenbewegung und einer Jugendkultur entstanden waren, gegen die Eltern und ihre Vergangenheit, die Gesellschaft und den Staat oder alle möglichen Arten von Autorität. Der Theoretiker der deutschen Protestbewegung und Sozialphilosoph Herbert Marcuse forderte auf, sich nicht mit ‚falschen Vätern‘ zu identifizieren, die Auschwitz und Vietnam geduldet oder daran mitgewirkt hatten. Es wurde eine andere, freie Welt in einer antiautoritären, sozialistischen Gesellschaft herbeigesehnt. Dies sollte anders als Hitlers Führung sein, die unter auf Gehorsam, Anordnung und strenger Hierarchie und auf der Tradition des Preußentums und Wilhelminismus aufbaute, wo das freie Denken nicht geduldet und die Fremdbestimmung zugunsten einer Gesellschaftsordnung unterdrückt wurde. Widerstände wurden durch Repressionen niedergeschlagen.<sup>250</sup>

Im Unterschied zu anderen westlichen Ländern stand die 68er-Bewegung speziell in der BRD mit der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in Verbindung. Es war der Versuch, eine Antwort auf Hitlers Machtergreifung und deren Folgen zu geben.<sup>251</sup> Dies war unmittelbar nach dem Krieg nicht möglich, da damals andere Themen

249 Kraushaar 2008, S. 13-14; Masthoff 1981, S. 15-16.

250 Baader 2008, S. 20; Fels 1998, S. 25.

251 Hermann, zitiert nach: Kraushaar 2008, S. 52.

wie Vertreibung, Wohnungs- und Hungersnot oder Wiederaufbau zur Tagesordnung gehörten und dringlicher waren; hinzu kam auch noch die Angst vor möglichen Sanktionen der Alliierten wegen der allgemeinen Verleugnung der Vergangenheit durch das deutsche Volk. Es war notwendig, mit der faschistischen Vergangenheit bzw. mit den nationalsozialistischen Traditionen zu brechen, um eine neue Organisation des Staats zu schaffen.

Die Gründung beider deutschen Staaten, der Anfang des Kalten Krieges mit der Westorientierungspolitik der BRD und letztlich das Wirtschaftswunder ließen die Verdrängung der Vergangenheit weitergehen. Ein neuer Optimismus war zu spüren. Erst Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre wurde mit dem Aufkommen neuer neonazistischer Bewegungen verstärkt Druck aus dem Ausland ausgeübt, um die Vergangenheit und insbesondere die Verfolgung von Juden aufzuklären. In der inneren Politik wurde das weitere Verbleiben von Nationalsozialisten mit NS-Vergangenheit nach 1949 – z.B. in politischen oder kulturellen Bereichen des öffentlichen Lebens – und der Konservatismus der Adenauer-Regierung kritisch betrachtet. Diese Versäumnisse wollten die Studenten der 68er-Protestbewegung aufholen, da sie genügende Abstand hatten, um eine politische Aufklärung der historischen Ereignisse des Krieges zu fordern.<sup>252</sup>

Weitere politische Ereignisse, in der die Studenten dagegen kämpften, war die Große Koalition. Dies wurde Ende 1966 von den zwei großen Parteien (CDU/CSU und SPD) gebildet, mit dem Ziel, die Wirtschaftskrise ab 1964, das hohe Haushaltsdefizit, die steigenden Arbeitslosenquoten und den wachsenden Rechtsradikalismus aus den entstandenen politischen Unruhen zu bekämpfen. Die Studenten ihrerseits befürchteten dadurch einen Machtmissbrauch des Staates, da eine große Koalition kaum Raum für eine Opposition ließ, die den Regierungsparteien entgegentreten könnte. Sie verlangten nach mehr Demokratisierung der Gesellschaft und gründeten außerhalb des Parlaments die sog. Außerparlamentarische Opposition (APO) als eine

---

252 Hickethier 2003, S. 11; Sinhart-Pallin 1994, S. 10 ff.; Oeste 2009, S. 26-27.



Parallelerscheinung zur Großen Koalition, um die Politik des Staates infrage zu stellen.<sup>253</sup> Diese große Auseinandersetzung richtete sich gegen die geplante Notstandsverfassung mit den damit verbundenen Notstandsgesetzen, die für den Fall eines Krieges oder Generalstreiks gedacht waren. In solch einem Notstand „[...] sollten die Grundrechte der Bundesbürger beschnitten und die Bundesregierung mit besonderen Gesetzgebungskompetenzen ausgestattet werden“.<sup>254</sup> Studenten und Gewerkschaften, die mit der Verabschiedung solcher Gesetze eine zu große Macht des Staats und diktatorische Maßnahmen fürchteten, gingen zu Protestkundgebungen im ganzen Land.<sup>255</sup>

Der Konflikt verschärfte sich mit der Ermordung des Germanistikstudenten Benno Ohnesorg, der am 02. Juni 1967 während der Anti-Schah-Demonstration (als der Schah Reza Pahlevi von Persien die BRD besuchte) von einer Polizeikugel getroffen wurde. Zehn Monate später erreichte durch die Erschießung des Studenten Rudi Dutschke die Studentenrevolte ihren Höhepunkt und kulminierte zusammen mit dem Scheitern der Proteste gegen die Notstandsgesetze. Es kam zu heftigen Demonstrationen und Straßenschlachten, wo auch Gewalt angewendet wurde. Im Zug der Radikalisierung des weiteren Geschehens verübten einige kleine Gruppen terroristische Anschläge. Und obwohl die APO zwischen ‚Gewalt gegen Sachen‘ und ‚Gewalt gegen Personen‘ unterschied und Letzteres zu vermeiden versuchte, führte der Gewaltausbruch zu scharfer Kritik innerhalb der Gesellschaft. Gegen Ende 1969 ebte die Studentenbewegung allmählich – wie in Frankreich und den USA – ab.<sup>256</sup> Schließlich brachten der Ölpreisschock von 1973 und die darauf folgende Wirtschaftskrise eine Ära zu Ende.

---

253 Müller 1986, S. 375-376; S. 381-382.

254 Kraushaar 2008, S. 163.

255 Müller 1986, S. 383.

256 Kraushaar 2008, S. 66; S. 150 ff.; Müller 1986, S. 382; Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit 1986, S.402.

Die 60er Jahre waren eine Zeit von Umbrüchen, Protesten und Konflikten in unterschiedlichen Bereichen der Gesellschaft, die sowohl im Ausland als auch im Inland ihre Ursprünge hatten. Sowohl der Vietnamkrieg als auch der ‚Prager Frühling‘ wurden infrage gestellt und kritisiert. Innenpolitisch standen Anfang der 60er Jahre die Spiegelaffäre, der Mauerbau und die Eröffnung des ‚Auschwitzprozesses‘ im Vordergrund. Innerhalb der Studentenbewegung und als Reaktion auf das politische und soziale Geschehen entstand die APO wie auch die Bildung von Kommunen.<sup>257</sup> Die Wirtschaftswunder, die stärkere Bindung an die westlichen Zivilisationen und die liberale Demokratisierung der Gesellschaft sind weitere Ereignisse dieser Zeit.

Im Bereich der Kunst, Musik oder Literatur forderte die Jugendkultur den Bruch mit den konventionellen Lebensweisen. Proteste, Aktionen, Happenings oder Bau von Kommunen sollten diesen Forderungen Nachdruck verleihen.<sup>258</sup>

Eine neue Weltanschauung und Wertschätzung und die Modernisierung der deutschen Gesellschaft brachen mit früheren Traditionen von Wertemustern – wie Pflicht, Gehorsam, usw. – und ermöglichten einen neuen Lebensstil.<sup>259</sup> Auch das private Leben – die Familienstruktur oder die Kindererziehung – wurde dadurch beeinflusst.

## 6.2 Kulturrevolution, Antiautoritäre Erziehung und Auswirkungen auf die Kinderliteratur

Die Folgen der Protestkultur der 68er-Bewegung waren die Modernisierung, Individualisierung und Veränderung innerhalb der Gesellschaft, was Kultur, Kunst und menschliche Beziehungen und viele anderer Bereiche betraf. Simon Kießling sah die Funktion der 68er-Revolution darin, eine „[...] anpassende Modernisierung der kulturellen Sphäre (tradierter Ausdrucks- und Bewusstseinsformen) an die Rasanz der sozioökonomischen Entwicklung nach 1945 geleistet zu

<sup>257</sup> Damus 2000, S. 320; Jansen 1998, S. 135.

<sup>258</sup> Schildt/Siegfried 2009, S. 282.

<sup>259</sup> Kraushaar 2000, S. 47.

haben“.<sup>260</sup> Insbesondere war das kulturelle Erbe der Gesellschaft der Abbau patriarchalischer Strukturen innerhalb des Familienlebens und im Arbeitsverhältnis. Eine neue Mentalität und ein neues Bewusstsein erschienen, die mit den herrschenden Traditionen brachen und innovative Modelle der Erziehung hervorbrachten. Partnerschaftliche Verhältnisse und Demokratisierung der Gesellschaft mit liberalen Werten waren weitere Ergebnisse dieses Prozesses.<sup>261</sup>

Innerhalb der Studentenbewegung, die von Männern dominiert wurde, gab es auch Studentinnen, die sich gegen diesen Status quo bemühten. Ihr Ziel war es, mit dem traditionellen Ausschluss der Frauen aus bestimmten Bereichen der Gesellschaft und mit der Aufgabenteilung der Geschlechter zu brechen.<sup>262</sup> Dementsprechend wurde auf einer Veranstaltung des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds (SDS) 1967 aufgerufen: „Endlich ist es soweit. Wir ergreifen das Wort. Wir, der stumme Teil des SDS. Wir machen hier und jetzt Revolte. Gegen euch Männer“.<sup>263</sup> Die Frauen machten auf die patriarchalische Vorherrschaft aufmerksam, die innerhalb des von Männern dominierten Terrains des SDS regierte und selbst – widersprüchlich – gegen jeder Art Vorherrschaft in anderen Bereichen der Gesellschaft kämpfte.<sup>264</sup>

Feministische Bewegungen verbreiteten sich in verschiedenen kulturellen Bereichen innerhalb der Gesellschaft (z.B. der Literatur, des Theaters, des Filmes). Sie brachten Umbrüche im Familienbereich und innerhalb der intimen Sphäre der Gesellschaft, d.h. in der Sexualität. Schon Anfang der 60er Jahre kam die Anti-Baby-Pille, neue Musik- und Modestile wurden geschaffen, die ein neues Körpergefühl und eine Lockerung der Sexualmoral und eine verstärkte Erotisierung der Gesellschaft bewirkten, die wiederum durch die Neuen Medien wie Filmen, Werbungen oder Zeitschriften beschleunigt wurden.<sup>265</sup>

---

260 Kießling 2006, S. 17.

261 Ebd., S. 16-17.

262 Ebd., S. 59.

263 Hickethier 2003, S. 25.

264 Kraushaar 2000, S. 35-36.

265 Hickethier 2003, S. 25; Kießling 2006, S. 36.

Der Aufbruch der 68er-Revolte, der auch im privaten Haushaltsleben wirkte, setzte sich gegen die Familie, die Ehe und die Kindererziehung ein. Die Ideologie einer neuen Gesellschaft wurde in der Praxis als kollektives Wohnen, in Form von Kommunen erprobt. Die in West-Berlin entstandene Kommune I wurde von aus surrealistischen und dadaistischen Traditionen stammenden Künstlern und Intellektuellen gegründet. Sie wollten das Alltagsleben revolutionieren und sich gegen die kleinbürgerliche Familie und derer repressive Sexualität wehren.<sup>266</sup>

Die Kommunen erschienen insofern als Formen einer unmittelbaren Vergesellschaftung der Intimsphäre, die deren gesellschaftliche (kapitalistische) Verwertung und Durchdringung im Zuge der 60er Jahre aufgriff und radikalisierte. Mit ihrer weitestmöglichen Auslöschung von Individualsphäre und Privatheit, ihrer vollständigen Überführung intimer Verrichtungen in eine kollektive Praxis der Bedürfnisbefriedigung, spitzten sie die kapitalistische Vergesellschaftung der Intimsphäre zu einer vollständigen, sozialistischen, Marxschen Vergesellschaftung (Kollektivierung) zu.<sup>267</sup>

Die Tendenz der 60er Jahre zu einer radikalen Kollektivierung des Intimen und zur Auflösung institutionellen Strukturen war auch im Sinne des marxistischen Sozialismus.<sup>268</sup>

Das Private wurde zum Politischen: Innerhalb der bestehenden, bürgerlichen Gesellschaft galt die Familienstruktur als tragende Säule zur Legitimierung eines konservativen Staats, die im Zusammenhang mit der dazugehörigen Sexualmoral und der Kindererziehung infrage gestellt wurde. Auch Anregungen des Sexualforschers und Psychoanalytikers Wilhelm Reich gingen in das neue Denkmodell ein. Seine Schriften spielten eine zentrale Rolle für die sexuelle Revolution.<sup>269</sup> Sein Ansatz war: „Die moralische Hemmung der natürlichen

---

266 Kießling 2006, S. 39-40; Kraushaar 2000, S. 27-29.

267 Kießling 2006, S. 40.

268 Ebd., S. 49.

269 Kraushaar 2008, S. 96 f.

Geschlechtlichkeit des Kindes [...] macht ängstlich, scheu, autoritätsfürchtig, gehorsam, im autoritären Sinne ‚brav‘ und ‚erziehbar‘; sie lähmt“.<sup>270</sup>

Die Idee einer antiautoritären Erziehung war schon in der Zeit der Reformpädagogik entstanden. Deren Hauptvertreter war der Engländer Alexander Sutherland Neill, der allerdings den Begriff selbstregulative Erziehung bevorzugte. Er gründete ein neues Schulmodell, um seine Erziehungsmethode durchsetzen zu können. Seine Schule „Summerhill“ sollte ohne moralische und religiöse Unterweisung, und auch ohne Lernleistung oder -druck funktionieren: den Kindern wurde es überlassen, selber ihre Freiheit zu nutzen und ihre Lernquote zu bestimmen. Er war gegen den Lernzwang, die Prügelstrafe und das Benotungssystem der üblichen Schulpraxis. Stattdessen glaubte er an die Selbstbestimmungsimpulse seiner Schüler; das ‚selbstregulative Lernen‘. Die individuelle Freiheit hatte einen hohen Stellenwert und die Schüler wurden zu ‚self government‘ gerufen. Dies alles sollte aber mit dem Bewusstsein vermittelt werden, dass Regeln für das Zusammenleben innerhalb der Gesellschaft galten.<sup>271</sup> Die Kinder sollten eine freie Erziehung genießen, aber nicht frei von Erziehung aufwachsen. In Summerhill gab es Regeln, die von allen Kindern und Lehren mitbestimmt wurden. Neill betonte das ‚Gute‘ in der Natur des Kindes, das sich frei von schlechten Einflüssen der Erwachsenen weiter entwickeln könnte. Das Glück der Kinder soll das oberste Ziel der Erziehung sein.

Neills Buch ‚Summerhill‘ wurde zum Bestseller, auch hierzulande, wo es der Studentenbewegung entgegenkam. Begriffe wie Erziehung und Antiautoritarismus wurden übernommen und mit dem Nationalsozialismus in enge Verbindung gebracht; u.a durch die Diskussion zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule. Diese hatte als Ziel, zu erklären, wieso Menschen einen autoritären Staat unterstützen und wie diese Unterstützung in einzelnen mit den individuellen psychischen Dispositionen zusammenhängt. Darüber hinaus stand die Rolle der

---

<sup>270</sup> Reich, zitiert nach: Sager 2008, S. 58.

<sup>271</sup> Fels 1998, S. 32; Kraushaar 2008, S. 139-140.

Erziehung im Vordergrund, die autoritäre Persönlichkeiten förderte und wiederum zu einem faschistischen Staat führen könnte. Gleichzeitig stellte sich die Frage, wie man Kinder neu erziehen könnte – anders, als man selbst erzogen worden ist –, sodass sie zu einem Widerstand gegen eine Diktatur fähig wären. In seiner ‚Erziehung zur Mündigkeit‘ postulierte Th. W. Adorno eine Erziehung schon in der frühen Kindheit, die zur Mündigkeit, Mitbestimmung, Kritik- und Widerstandsfähigkeit befähigen würde.<sup>272</sup> Eine Erziehung, die nach Gehorsamkeit und strenger Disziplin strebte, war schon alleine deshalb zum Scheitern verurteilt, weil sie sowieso zwei Weltkriege, Repression und Leiden mitverursacht habe.

Die antiautoritäre Erziehung wurde als eine nicht repressive Erziehung ersehnt, die den Kindern ermöglichte, sich selbst – ohne Unterdrückung – zu entwickeln und zu entfalten. Anhand dieser Theorie wurde in der Praxis mit einer sog. freien, demokratischen Kindererziehung z.B. in Kinderläden experimentiert.<sup>273</sup> Rousseaus Theorie folgend wurde die Unschuld der Kinder in den Vordergrund gestellt und die Notwendigkeit sie antiautoritär zu erziehen, wurde zur Maxime. Eine befreite Gesellschaft bräuchte neue Menschen, die nicht durch alte überholte Methode erzogen waren, sondern Kinder aus dem Kinderladen, die rein und rezeptiv für den neuen Anfang erzogen wären.<sup>274</sup>

Monika Seifert, die den ersten Kinderladen gegründet hat, sah in dem herkömmlichen Kindergarten einen Ort, wo Kinder lernten, sich in der Gesellschaft anzupassen. Im Gegensatz dazu lag das Grundprinzip eines antiautoritären Modells des Kinderladens im Glück des Kindes, so die Gründerin.<sup>275</sup> Kinderläden wurden als Räumlichkeiten geschaf-

---

272 Baader, in 2008, S.20-21; Baader 2011, S. 235.

273 Die in der Bundesrepublik entstandenen Kinderläden waren Elterninitiativen, die 1967/68 erst in Berlin und Frankfurt aus der politischen Studentenbewegung im Zusammenhang mit der Frauen- und Kommunenbewegung gegründet wurden. Sie hießen Kinderläden, da sie aus angemieteten, leer stehenden Lebensmittelläden entstanden waren und als ein kritisches, emanzipatorisches Modell einer neuen Erziehung konzipiert wurden.

274 Baader 2011, S. 237-238; Fels 1998, S. 33.

275 Kraushaar 2008, S. 133-134.

fen, um die Kinder innerhalb der Gesellschaft zu erziehen. Die Erziehung von Kindern wurde als primäre Aufgabe der Gesellschaft und nicht der Familie verstanden, da das Familienmodell von Vater, Mutter und Kind die sexuellen und affektiven Bestrebungen des Kindes einschränkten und nicht das Ziel der antiautoritären Erziehung erreichen konnten.

Der im 1969 von Gerhard Bott im NDR gesendeten Film ‚Erziehung zum Ungehorsam‘ lieferte einen Bericht über die in der BRD existierenden antiautoritären Kindergärten, die für viel Aufregungen und Empörungen sorgte. Der Film zeigte eine Szene auf, wo Kinder in der von Monika Seifert in Frankfurt gegründeter Kinderschule auf einem Klavier über die Tastatur mit den Füßen darauf herumtrampeln. Damit wurde provokativ signalisiert, wie die Protestbewegung die kulturellen und materiellen Werte des Bürgertums verachtete. Ziel war es, Normen und Regeln zu brechen und Grenzen zu überwinden.

Die angestrebte Revolution wünschte sich große Veränderungen; sie sollte ‚von unten‘ anfangen und sich dann langsam ausbreiten,

[...] indem sie auch die unmittelbarsten, intimsten Funktionen der Kindererziehung, körperlichen Reproduktion und familiären Umsorgung zu Bestandteilen des gesellschaftlichen Lebens- und Produktionsprozesses erklärten. Sie dachten die aufkommende Dienstleistungsgesellschaft konsequent zu Ende, indem sie die gesamte Intimsphäre in den Lebens- und Produktionsprozess einer neuen, alternativen Gesellschaft auflösten.<sup>276</sup>

Mit den neuen pädagogischen Ansätzen erwuchs ein neues Kindheitsbild in den 60er und 70er Jahren, das vom Studentenmilieu ausgehend in die breite Öffentlichkeit gelangte. Dem Kind wurde mehr Mitsprache in der Gesellschaft geschaffen und seine eigenen Bedürfnisse wurden ernster genommen. Die schweigende Gehorsamkeit und

---

<sup>276</sup> Kießling 2006, S. 65.

die Unterordnung als Erziehungsziel früherer Generationen wurden als überholt angesehen. In der neuen Kinderkultur standen Selbständigkeit und Mündigkeit als oberste Ziele der Erziehung.<sup>277</sup>

Im Zusammenhang mit dem neuen Kindheitsbild wurde auch nach neuer Kinderliteratur verlangt, die inhaltlich das neue antiautoritäre Konzept erfüllte. Für das Bilderbuch wurde nicht zuletzt nach Kunstformen gesucht, die mit der zeitgenössischen bildenden Kunst in Verbindung standen.

Die Situation der Kunstszene in dem Untersuchungszeitraum in der BRD soll ermöglichen, einer Mappierung der unterschiedlichen Kunstströmungen nachzugehen, um später ihre Einflüsse auf die Bilderbuchillustration und deren Berührungspunkte feststellen zu können.

### 6.3 Die Revolution innerhalb der Kunst

Die neue Kunst der 60er Jahre löste die Abstraktion als Kunst der Nachkriegszeit ab, die als Synonym einer Weltsprache galt. Sie war eine Sprache, die alle verstehen konnten und war dadurch international begreifbar. Deshalb wurde sie mit Freiheit verbunden; insbesondere mit Freiheit von jeder Form von Politisierung aus dem radikalen und konsequenten Bedürfnis heraus, sich von der Kunst des Nationalsozialismus abzugrenzen. Die Künstler, die abstrakt malten, plädierten für eine Kunst, die bewusst keine konkrete Verknüpfung zur realen Welt hatte und unabhängig und frei von politischen Positionierungen sein sollte.<sup>278</sup>

In den 60er Jahre wurde die Kunst politisch. Die USA konsolidierten ihre politische und wirtschaftliche Dominanz in Europa. Zugleich verschärfte sich der Ost-West-Konflikt mit dem Kalten Krieg. Kritik an der westlichen Gesellschaft wurde vom linken Spektrum in der BRD

---

<sup>277</sup> Baader 2011, S. 234 ff.

<sup>278</sup> Vgl. dazu Kap. 5.3.



ausgeübt, das in der Tradition des Antifaschismus stand. Im Künstlermilieu bedeutete außerdem ‚Linker‘ zu sein, eine Verbindung zur Kunstavantgarde – wie Surrealismus, Futurismus, Dadaismus. Deren utopische und revolutionäre Ideen wurden geachtet und neu verarbeitet. So verstand sich auch die Künstlergruppe SPUR in den 60er Jahren als marxistisch und anarchistisch und betrachtete die Gesellschaft und Politik kritisch.<sup>279</sup>

Die Künstler dieser Zeit übernahmen surreale und dadaistische Elemente, vermieden den abbildenden Realismus und experimentieren mit Collagen oder Montagetechniken.<sup>280</sup> Mit dem Dadaismus verbanden sie die Kritik an der gutbürgerlichen, traditionellen Kunst, und den Anspruch, neue ästhetische Positionen zu entwickeln. Es war der Bruch mit der vorherigen abstrakten Kunst, wo Hermetik und Symbolik herrschten. Die Kunst der 60er Jahre war als Negation des vorherigen Jahrzehnts zu verstehen. Zugleich knüpfte sie an eine alte Tradition historischer Avantgarde an; nämlich an die Kunst der 20er Jahre, da sie auch die Verbindung zum Leben und Mitwirkung in der Gesellschaft herstellen wollte und die Abschaffung einer erhabenen, schönen Kunst verlangte.

Das Informel und der Tachismus der 50er Jahre, die sich bewusst in ihrem Kunstverständnis nicht politisch äußern wollten, die Freiheit als höchstes Gut beanspruchten und sich nicht dem nationalsozialistischen Diskurs unterwerfen lassen wollten, wurden allmählich durch die gegenständliche Welt der Kunst der 60er Jahre ersetzt, die das Alltägliche wiedergab und sich sozialkritisch positionierte.<sup>281</sup> Politische und gesellschaftliche Veränderungen der 68er-Studentenproteste führten zu einer neuen Weltanschauung, zu kritischen Reflexionen und zu einer Politisierung innerhalb der Kunst:

---

279 Zimmer 2002, S. 128-130.

280 Damus 2000, S. 323.

281 Damus 1995, S. 235; Zimmer 2002, S. 133.

Die künstlerischen Aktivitäten, die den Rahmen der Kunst zu sprengen suchten und sich von den Institutionen nicht einbinden lassen wollten, gingen einher mit umfassenderen Aktivitäten, mit dem Aufbrechen verkrusteter gesellschaftlicher Strukturen, mit dem Aufbegehren gegen die Verdrängung der deutschen Vergangenheit, gegen die Nachkriegsrestauration, Selbstzufriedenheit und Egozentrik der westdeutschen Wohlstandsgesellschaft.<sup>282</sup>

Allmählich aber etablierte sich die Moderne mit sozialen Interventionen und kritischen Positionierungen. Die abstrakte Malerei der 50er Jahre wurde als weltfremd und zu individualistisch angesehen, sodass sie nicht der modernen Realität des Konsums und der Medien gerecht wurde, wie später die Pop-Art, die diesen Anforderungen entsprach. Zwischen Kunst und Leben, Gegenstandslosigkeit und Realitätserfahrung wollten sich die neuen Künstler bewegen und Kunst mit dem Leben in Verbindung bringen, wie Robert Rauschenberg es formulierte: „Für mich gibt es keinen Unterschied zwischen Kunst und Leben.“<sup>283</sup> Die Diskrepanz zwischen beiden aufzuheben, verschärfte sich in den 60er Jahren: „Eine Hauptforderung der Kunstprogrammatik des zwanzigsten Jahrhunderts ist es, Kunst nicht als illusionistisch abgehobene Scheinwelt, sondern als dem Leben bis zur Identität angenäherten Prozess erscheinen zu lassen.“<sup>284</sup> Kunst sollte nicht etwas Erhabenes, mit primär ästhetischer Funktion sein, sondern als Bestandteil des Lebens angesehen werden, um nicht zuletzt die Politik in der Gesellschaft oder das Bewusstsein des Menschen zu beeinflussen. Dafür müsste die Kunst in die Öffentlichkeit treten und sich bekannt machen und der Künstler hätte die Aufgabe, diesen Prozess in Gang zu setzen.<sup>285</sup>

Anknüpfend an Duchamp, der die Grenzen der Kunst neu definiert hatte, versuchten die zeitgenössischen Künstler diese Grenzen erneut zu erweitern, mit den alten Traditionen zu brechen und sich außer-

---

282 Damus 1995, S.2 25.

283 Rauschenberg, zitiert nach: Schepps, in: Livingstone 1992, Vorwort.

284 Schilling, zitiert nach: Oman 1998, S. 12.

285 Oman 1998, S. 15; S. 18.

halb der traditionellen Malerei zu bewegen. In diesem Geist monierte Donald Judd, dass „Der Hauptfehler an der Malerei ist, dass sie eine rechteckige Fläche auf einer flachen Wand ist“; ähnlich Joseph Beuys: „Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen“. Auch Claes Oldenburg protestierte gegen verankerte Institutionen wie des Museums oder der Galerien und meinte: „Kunst soll(e) etwas anderes tun, als im Museum auf dem Hintern zu sitzen.“ Dadurch, dass neue Ausdrucksformen in der Kunst an Bedeutung gewannen, verlor die Malerei ihrem dominierenden Platz: „Die Kunstwerke waren nicht mehr Teil einer anderen Realität, sondern sie fanden im realen Raum und in der realen Zeit statt. Sie dienten nicht mehr dazu, die Realität zu überhöhen und die Betrachter transzendental in eine andere Sphäre zu versetzen, sondern dazu, sie in ihrem Hier und Jetzt zu bestätigen“.<sup>286</sup> Das Kunstobjekt wurde entmaterialisiert und aus der traditionellen fassbaren Form – wie Malerei oder Skulptur – wurden gedankliche Konzepte, mithilfe aller möglichen Mittel dem Betrachter präsentiert. Das Werk, die Person des Künstlers und des Betrachters erhielten neue Dimensionen im Kunstprozess.<sup>287</sup>

Die 60er Jahre sind als radikale und experimentierfreudigste Kunstepoche zu bezeichnen, die sich aus Innovationen im künstlerischen Prozess mit neuen Ausdrucksmitteln entwickelte. Neue und unterschiedliche Kunstrichtungen traten auf den Plan, die die Avantgarde der Bundesrepublik dieser Zeit prägten, insbesondere Happenings, Fluxus, Op Art, Performance Art und später die Pop-Art oder Realismus.<sup>288</sup>

### 6.3.1 Kunst und Leben: Fluxus und Happenings

Fluxus und Happenings beherrschten die Kunstszene der BRD in den 60er Jahren. Happening war eine der wichtigsten Formen der Aktionskunst, beginnend in den USA breitete sie sich in Europa aus. Sein Ursprung ging auf die amerikanische Experimentalmusik des Komponisten John Cage zurück und deren Quelle war der Dadaismus.

<sup>286</sup> Ursprung 2010, S. 19.

<sup>287</sup> Faust/de Vries 1982, S. 7 ff.

<sup>288</sup> Faulstich 2003, S. 64.

1960 wurden Cages Materialien einer neuen Kompositionsweise von George Maciunas eingesammelt und dann 1962 nach Wiesbaden gebracht, wo das erste Fluxus-Festival stattfand und sich später als Fluxus-Bewegung etablierte. Auch hier ging es darum, die Grenzen der Kunst und des Lebens aufzuheben und, speziell, das Repertoire musikalischer Klangerlebnisse in das Leben zu integrieren.<sup>289</sup> Die Fluxus Künstler suchten Elemente der Musik oder des Alltags aus und fügten surrealistische oder dadaistische Ansätze hinzu, die sie in ihre Aktionen und Bilder einsetzten.

Während Fluxus durch musikalische und künstlerische Signale gekennzeichnet war, hatten Happenings etwas Theatralisches, das von der Lebensrealität ausgehend in Aktionen inszeniert wurde. Dazu gab der Künstler die Richtlinien des Aktionsablaufs an das Publikum weiter, sodass dieser in den Kunstprozess einbezogen und zum Teil des Geschehens wurde.<sup>290</sup> Die Kunst wurde profan und fand nicht mehr nur in Museen oder Galerien statt.

Der Gründer des Happenings, Allan Kaprow, sah Pollocks Malweise als künstlerisches Ereignis an. Wo Pollock die Farbe aus der Farbdose auf die am Boden liegende Leinwand aufspritzte, und laufen ließ, handelte es sich um aktionistische Züge seiner Dripping-Technik. Seine Arbeitsweise mit Gestik, Bewegung und Körperarbeit hatte den Aspekt einer Performance, die ein neues Bildkonzept und eine neue Bildräumlichkeit schaffte – so wie Kaprow später den Malakt als Materialaktion verstand. Er führte Mal- und Materialaktion oder Aktionscollagen auf, die er zum Happening entwickelte. Dazu benutzte er unterschiedliche Elemente, wie Gegenstände, Licht-, Klangobjekte der Geräusche. Ziel war es, die sinnliche Wahrnehmung des Publikums anzuregen. Die inszenierten Ereignisse seiner Aktion – mit Einbeziehung des Publikums, das mitten im Prozess stand – wurden zur Kunst erklärt – *what happened* – so Kaprow.<sup>291</sup>

---

289 Damus 2000, S. 292-293; Thomas 1985, S. 153-155.

290 Thomas 1985, S. 156; Weiss 1992, S. 222.

291 Thomas 1985, S. 152; Damus 1995, S. 197; Damus 2000, S. 286-287.

Mit Happening wollte der Künstler das politische Bewusstsein des Betrachters zu wecken. Die Verschmelzung von Kunst und Leben sollte die Barriere zwischen Betrachter und Kunstwerk überwinden, neue Denkweisen ermöglichen und Wahrnehmungen verändern. Diese neue Kunst sollte ein sozialer und politischer Akt sein, statt nur Kontemplation, und als Transgression verstanden und in Verbindung mit Überschreitung von Grenzen, Brechen von Tabus, Provokation, oder Schock inszeniert werden. Der Werkbegriff verlor an Bedeutung und die Kunst wurde nur zusammen mit den Rezipienten vollbracht und nur dadurch verwirklicht.<sup>292</sup>

Der Begriff Happening war in den 60er Jahren in aller Munde und passte sehr gut zur Aufbruchstimmung dieser Zeit, da die Aktionskünste die Tradition attackieren wollten. Insbesondere die ‚Wiener Aktionisten‘ Otto Mühl und Hermann Nitsch wurden für ihre provokativen und an Grenzen stoßenden Inszenierungen in ihren orgiastischen Aktionen berühmt.<sup>293</sup> Die Künstler beabsichtigten durch obszöne und ekelhafte Handlungen skandalisieren und die Gesellschaft in Angriff nehmen, um auf das Bewusstsein des Menschen wirken zu können. Das Hässliche übernahm hier eine besondere Rolle, das Emotionen und Reaktionen beim Betrachter hervorrufen sollte. In der politischen Instanz wurde der Ekel auf politisch-gesellschaftliche Themen übertragen und die Ästhetik innerhalb der Kunst abgelehnt. Die neue Kunst sollte auch mit ästhetischen Regeln und mit der Tradition des Schönen und Vollkommenen brechen.

In Deutschland zielte Wolf Vostell, der sich seit Mitte der 60er Jahre wie andere seiner Kollegen politisch- und gesellschaftskritisch engagierte, darauf ab, Veränderungen mittels der Kunst zu bewirken. Sein Ansatz war nicht, Kunst in Richtung Leben durch Aktionskunst zu verschmelzen, vielmehr wollte er mit seinen Happenings politische und sozialkritische Aussagen zu liefern, die Themen aus der Vergangenheit – insbesondere nationalsozialistische Verbrechen – oder der

---

<sup>292</sup> Jahraus, zitiert nach: Faulstich 2003, S. 64.

<sup>293</sup> Thomas 1986, S. 246 f.

Gegenwart – Vietnamkrieg, Gewalt oder Hunger in der Welt – hatten. Die Anwendung einer Ästhetik mit politischer und gesellschaftlicher Relevanz wurde zur politischen Kunst. Die inszenierten Realitäten, die aus Collagen, Fotos oder Assemblagen gebaut wurden, sollten das in die Aktion bezogene Publikum zum Nachdenken bewegen und so eine nicht nur kurzfristige Wirkungen erzielen.<sup>294</sup> Vostell verstand seine Aktionen als Mahnungen, Proteste oder Erinnerungen. Er wollte dem Publikum ein bestimmtes Thema in einem neuen Licht zeigen.

Insbesondere die Reaktion auf den Vietnamkrieg wirkte als Katalysator für die Politisierung der Kunst. Auf der Leinwand benutzte Vostell die Technik der *Décollage*, d.h. er nahm Plakate aus einem bestimmten Kontext, klebte sie in seiner Bildkomposition übereinander und riss sie zum Teil wieder ab.<sup>295</sup> In seinem Bild ‚Miss Amerika‘ (1968)<sup>296</sup> übernahm er das mit dem Titel ‚Straßenecke Exekution‘ (1968) bezeichnete Foto von dem Journalist Eddie Adams, in dem eine Hinrichtung eines Vietkongs abgebildet wurde und fügte andere Szenen in sein Bild ein; so z.B. ein Bild eines Klatschmagazins, sodass der Alltag in den USA mit den Erlebnissen in Vietnam konfrontiert wurde. Die Auseinandersetzung mit den Pressebildern und deren Gebrauch durch die Medien wurde ebenfalls thematisiert.

Im oberen Raum der Leinwand ist ein anderes Gesicht zu sehen; allerdings nicht dasjenige von einem bedrohten Menschen, sondern es wird eine Schönheitskönigin dargestellt, die wiederum nichts sehen kann, da ihre Augen – und nicht die des Opfers, das hingerichtet wird – mit einem roten Fleck bedeckt sind.<sup>297</sup> Der Glamour und die Gewalt sind in der Oberflächlichkeit der Konsumgesellschaft mit der Grausamkeit des Krieges zu einer Einheit verbunden. Alltags- und Kriegsrealität vermischen sich in einem schockierenden Miteinander. Die Beine der Frau hinter dem Foto zeigen, dass das Leben weiter geht und ihre

---

<sup>294</sup> Damus 1995, S. 225; S. 235.

<sup>295</sup> Livingstone 1992, S. 16; Schug, 1994, S. 23.

<sup>296</sup> Siehe: Wolf Vostell (1932-1998), Miss Amerika, 1968, Leinwandfoto, Lasurfarbe und Siebdruck, 200 × 120 cm, Museum Ludwig, Köln.

<sup>297</sup> Schug 1994, S. 23.

Schönheit mehr das Interesse der Gesellschaft anzieht, als der Krieg in Vietnam. Die rote Farbe des Blutes bleibt dennoch eine Mahnung gegen das Wegschauen in einer Welt, in der die Gewalt sehr präsent ist. Mit ‚Miss Amerika‘ wird dem Betrachter angeboten, eine neue Leseart zu entwickeln und kritisch darüber zu reflektieren.

Vostell unterschied nicht zwischen seinen radikalen und provokativen Bildern und den Happenings. Er sah die Demonstrationsformen aus der Studentenbewegung als eine Annäherung zwischen künstlerischen und politischen Aktionen und somit eine Fusion zwischen Leben und Kunst. So verstand er die politischen Happenings der Zeit, die teilweise aus der Studentenbewegung kamen. Joseph Beuys, der wie Vostell zum Fluxus-Kreis gehörte, glaubte, mit seiner Kunst die Gesellschaft ändern zu können. Seine künstlerischen Aktionen verstand er als politisch, und ging davon aus, dass sie die Grenze zwischen Kunst und Realität überwinden würden.<sup>298</sup>

Er machte den angestrebten Zusammenhang zwischen Leben und Kunst anschaulich, indem er 1964 seiner eigenen Biografie eine künstlerische Dimension gab und sie als Kunstwerk präsentierte. Die Stationen seines Lebens wurden als Material für sein künstlerisches Schaffen genutzt: Zum ‚Festival der neuen Kunst‘ in Aachen zeigte er ‚Lebenslauf - Werklauf‘, einen Lebenslauf in Form eines Ausstellungsverzeichnisses (1921-1964), in dem sein Leben mit den künstlerischen Ereignissen verschmolzen wurde. Der Lebenslauf beginnt mit seiner Geburt als seiner ersten Ausstellung (1921); auch seine Erlebnisse aus der Kindheit oder des Fronteinsatzes im zweiten Weltkrieg werden thematisiert.<sup>299</sup> Damit brachte Beuys ein neues Konzept in die Aktionskunst, das sich von den gängigen kultischen Aktionen des Happenings oder der Fluxus-Bewegung entfernte: Er erklärte seine Biografie zum Kunstwerk.

---

<sup>298</sup> Damus 1995, S. 230.

<sup>299</sup> Oman 1998, S. 66; Thomas 1985, S. 159.

Als Material bevorzugte Beuys Fett und Filz, die einen direkten Bezug zu seiner Lebenserfahrung aus dem Krieg besitzen. Filz gehört zur persönlichen Ikonografie Beuys, denn der Legende nach überlebte er 1943 einen Flugzeugabsturz und wurde von Tataren gefunden und behandelt: Sie haben ihn mit Fett eingerieben und mit Filz eingewickelt, damit er vor der Kälte geschützt war.<sup>300</sup> Das Objekt ‚Fettstuhl‘<sup>301</sup> aus dem Jahr 1964 bezieht sich auf dieses Lebensereignis.

In seiner „plastischen Theorie“ erweiterte Beuys den Kunstbegriff auf jeden Menschen und jede Tätigkeit aus dem alltäglichen Leben: Plastik ist für ihn nicht nur ein Begriff der herkömmlichen bildenden Kunst, eine Figur oder ein räumliches Gebilde, sondern sie umfasst das ganze Leben in seinem Ablauf, die auch als Kreativitätsprozess interpretiert werden kann. Somit ist Leben Plastik, aber auch das Denken ist Plastik,<sup>302</sup> dadurch, dass

[...] das erste Produkt menschlicher Kreativität der Gedanke ist. Und ich möchte ihn regelrecht objekthaft den Menschen sichtbar machen, seinen Entstehungsprozess. Ich sage aus diesem Grund: Denken ist Plastik. Der aus der Kreativität herausgebildete Gedanke ist schon ein Kunstwerk, eine Plastik. Selbstverständlich sind Gedanken Plastik für mich. Gedanken wirken in der Welt viel vehementer als eine Plastik, die sich nur abgeleitet hat in ein Objekt hinein. Eigentlich müsste man verstofflichen, man müsste viele Dinge eigentlich gedanklich erhalten. Man kann nicht jeden Gedanken verstofflichen, also zu einer Plastik im Raum ausbilden. Das kann man nicht,<sup>303</sup> so Beuys.

In der Erweiterung von Beuys‘ Konzept ist jeder ein Denkender, ein kreativer Mensch, also ein Künstler, der in seiner Tätigkeit seine Kreativität auszuschöpfen hat. Und so forderte er den Menschen auf, jeweils den eigenen Möglichkeiten entsprechend „[...] prinzipiell ein schöp-

---

300 Klotz 2000, S. 383; Faulstich 2003, S. 68.

301 Siehe: Joseph Beuys (1921-1986), Fettstuhl, 1964, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt.

302 Oman 1998, S. 72; S. 79-80.

303 Beuys, zitiert nach: Oman 1998, S. 80.



ferisches Wesen zu sein“.<sup>304</sup> Damit sollte Kunst von allen und für alle gemacht werden und gleichzeitig verfügbar sein. Er beanspruchte mehr als nur das Objekt darzustellen; er wollte auch das Mystische in seinem Werk miteinbeziehen.

Sein Interesse an der sozialen Entwicklung der Gesellschaft verband Beuys mit der Ideologie der 68er-Bewegung und den anthroposophischen Vorstellungen Rudolf Steiners, die sich in seine „soziale Plastik“ (d.h.: die Einheit von Kunst und Gesellschaft) verschmelzen. Der Künstler wollte mit seiner Arbeit die Welt und die Menschen verändern. Zu diesem Zwecke propagierte er den Zusammenhang zwischen Politik, Ökologie und Kreativität des Individuums.<sup>305</sup> Durch seine Inszenierungen und Aktionen nahm er Stellung und plädierte für eine demokratische Kunst, die politische Veränderungen bewirken sollte.

Beuys Ideen beeinflussten die künftige künstlerische Avantgarde. Insbesondere Jörg Immendorff, der sein Schüler war, nahm ihn als Vorbild und malte ihn in seinen Bildern. So wie Beuys stand Immendorff auch mit der 68er-Bewegung in Verbindung und nahm die politische und gesellschaftliche Situation damaliger Zeit in seiner Kunst mit kritischer Betrachtung wahr. Durch die Anregungskraft seines Lehrers veranstaltete er z.B. die LIDL-Kunstaktion: 1968 band er einen in Bundesfarben gemalten Klotz ans Bein und lief vor dem Bonner Bundeshaus auf und ab, um gegen die Politik der Bundesregierung zu demonstrieren.<sup>306</sup>

Immendorffs 1966 entstandenes Bild ‚Hört auf zu malen‘<sup>307</sup> ist eine Auseinandersetzung des Künstlers mit sich selbst und mit dem gesellschaftlichen Wert der Malerei innerhalb der Kunst. Es zeigt Beuys‘ Hut auf einem blauen Bettpfosten mitten auf der roten Bildfläche. Das ‚misslungene‘ Gemälde wurde durchgekreuzt und mit der Bot-

---

304 Beuys, zitiert nach: Schug 1994, S. 261.

305 Schug 1994, S. 312.

306 Thomas 1986, S. 247-248; Thomas 1985, S. 159-160.

307 Siehe: Jörg Immendorff (1945-2007), ‚Hört auf zu malen, 1966, Kunstharz auf Leinwand, 135 x 135 cm, Stedelijk Van Abbe-Museum, Eindhoven (Nordbrabant), Niederlande.

schaft ‚Hört auf zu malen‘ versehen. Als Immendorff das Bild malte und sein Lehrer Beuys dieses schlecht fand, soll der Schüler es ‚zerstört‘ haben, indem er das Bild zerkratzte. Da war Beuys auf einmal begeistert. Dazu äußerte Immendorff: „Erst später habe ich dieses Bild dann als mein erstes ‚neues‘ Bild verstanden ... Aus der Negation, dem zornigen Zerstören, ist etwas Neues entstanden“.<sup>308</sup> Das Bild ist zugleich Kunst und Kunst in ihrer Negation; Rebellion gegen den Kunstbetrieb und Selbstkritik. Aus diesem an sich selbst gerichteten Malverbot, das sich als eine politische Positionierung innerhalb der Kunst kristallisierte, entwickelte Immendorff seine LIDL-Aktionen. Auch das 1973 entstandene Bild ‚Wo stehst Du mit deiner Kunst, Kollege?‘<sup>309</sup> beschäftigte sich mit dem Thema des Kunstbegriffes und der Kunst in Beziehung zur Gesellschaft.

Immendorff stand an der Anfangszeit seiner Karriere mit der Studentenbewegung in Verbindung und „[...] wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation hat er in den sechziger und siebziger Jahren Aufstieg und Agonie der Studentenbewegung durchlebt und umgesetzt. Er war natürlich nicht der einzige Akademiestudent, den die kunst- und kunstmarktfeindliche Orientierung der Apo in anhaltende Identitätskrisen führte. Aber als einer der wenigen hat er diese Herausforderung zum Leitmotiv seiner Arbeit gemacht, einer Kunst, die er immer mehr in Frage stellte und vor den Imperativen der Weltrevolution zu verantworten begann“.<sup>310</sup>

Als die Studentenbewegung allmählich ihre Bedeutung verlor, widmete sich Immendorff einem weiteren politischen Thema; nämlich der Teilung Deutschlands. Dadurch wurde er durch seine persönliche Geschichte angeregt und durch eine Freundschaft, die ihn mit dem DDR-Maler A. R. Penck verband und mit dem historischen Ereignis seines Landes vermischte. In ‚Café Deutschland‘ (1978)<sup>311</sup> ist das

308 Immendorff, zitiert nach: Essl/Belgin 2008, S. 56.

309 Siehe: Jörg Immendorff (1945-2007), ‚Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?‘, 1973, Acryl auf Leinwand, 130 × 210 cm (2-teilig), Privatsammlung.

310 Grasskamp 1995, S. 118.

311 Siehe: Jörg Immendorff (1945-2007), ‚Café Deutschland‘, 1978, Dispersion auf Leinwand, 282 × 320 cm, Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen.

Bild einer Düsseldorfer Diskothek in realistischer Darstellungsweise abgebildet. Er stellt sich selbst dar: bricht die Mauer und streckt die Hand seinem Freund des Ostens einladend entgegen. Das Gemälde ist sein persönliches Drama und ein Traum, der das Ende der Mauer voraussagt.<sup>312</sup>

Immendorffs Kunst war politisch und propagandistisch. Mit ihr stellte er Fragen zur deutschen Vergangenheit und Gegenwart. Sie sollte nachdenklich machen, Veränderungen bewirken und die Welt verbessern.

Die Betonung einer politischen Kunst und der Übergang zu politischen Aktionen dieser Zeit lassen wenige Berührungspunkte zu Bilderbuchillustration vermuten. Das Bilderbuch ist etwas Materielles, das das Kind betrachtet, während z.B. ein Happening aus einem Konzept aus der Lebensrealität entsteht mit Einbeziehung des Betrachters. Thematisch aber wurden sozialkritische Aussagen oder die Alltagsrealität im Zusammenhang mit der 68er Bewegung im Bilderbuch ebenso wie in der bildenden Kunst behandelt. Insbesondere beschäftigte sich das Bilderbuch mit den Begriffen Autorität und antiautoritäre Kindererziehung, die mit der Protestbewegung, in Konsonanz mit dem Zeitgeist, in Verbindung gebracht wurden.<sup>313</sup>

Weniger politisch radikal war die Pop-Art. Wie das jetzt folgende Kapitel zeigen wird, wirkte sich diese direkter auf die Bilderbuchillustration aus.

### 6.3.2 Die Konsumwelt in der Kunst: die Pop-Art

Die verschiedenen Aktionskünste Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre in der BRD, die um Beuys stattfanden, hinterließen auf die Kunstszene und die Entwicklung der Kunst der folgenden Jahre Auswirkungen. Dennoch erreichten sie einen relativ begrenzten Publikumskreis. Anders als Besucher eines Museums, die immer wieder

---

312 Thomas 1985, S. 224; Grasskamp 1995, S. 123-124.

313 Dies wird in Kap. 7.2 ausführlich behandelt.

die dort ausgestellten Bilder betrachten können, waren die Veranstaltungen der Aktionskünste einmalig. Wo sie dokumentiert wurden, hatten sie ihren Charakter autonomer Kunstwerke verloren. Außerdem war die Thematik oft sehr grenzwertig, schockierend oder fremd (wie bei den ‚Wiener Aktionisten‘) und forderte eine Stellungnahme der Zuschauer bzw. der teilnehmenden Personen (wie Kasprows Happenings). Dies alles schränkte die Anzahl der Besucher der Aktionen ein. Im Vergleich zu den Künstlern des Happenings versuchten auch die Pop-Künstler, Kunst und Wirklichkeit zu verschmelzen. Während die Happenisten irrealer oder absurde Elemente brachten, die sie in die Realität mischten und darüber hinaus neue Zustände und Assoziationen ermöglichten, integrierten die Pop-Künstler das Reale mit der Vorstellungswelt der Kunst.<sup>314</sup>

Die Rezeption der Pop-Art in Deutschland mit Andy Warhol, Roy Lichtenstein u.a. fing Ende der 60er Jahre an, große Aufmerksamkeit zu gewinnen. Zur gleichen Zeit, als Fluxus bereits im Abklingen war.<sup>315</sup> Mit der Pop-Art konnten die Menschen mehr anfangen. Sie wurde als eine Populärkultur bezeichnet, die sich auch mit den neuen Formen der Popmusik und der Jugendrevolte verband: „Sie spiegelte die Bestrebungen einer jungen Generation wider, die ihren Weg in einer aggressiven, von ‚popular culture‘ geprägter städtischen Landschaft suchte“.<sup>316</sup>

Wie der Dadaismus stellte sich auch die Pop-Art gegen die moralischen Werte der Gesellschaft. Dadaisten und Pop-Künstler waren gleichermaßen Provokateure. Ihre Kritik wurde aber mit Ironie oder leicht verdaulicher Stellungnahme abgegeben; ohne pessimistische Züge oder Widerstand, wie bei den Dadaisten. In der Übertreibung der Darstellung war diese Ironie zu spüren, die sich in der ‚Schönheit des Banalen‘ zeigte, im Gegensatz zur ‚Schönheit der Hässlichen‘ des

---

314 Damus 2000, S. 293; Ursprung 2010, S. 23.

315 Weiss 1992, S. 223.

316 Scheeps, in: Livingstone (Hrsg.) 1992, Vorwort.

Dadaismus. Letztlich nahm die Pop-Art die Konsumwelt wahr und bezog sie in ihre Kunst mit ein, während der Dadaismus sich strikt dagegen wehrte.<sup>317</sup>

Die Pop-Art Bilder erstanden in der Form der traditionellen Medien wie Gemälde oder Grafik, zeigten gegenständliche Elemente, die aus der Realität des Alltags einer Großstadt, aus der Konsumwelt (Waren oder Werbung) entsprangen und eine neue Ästhetik formten. Innerhalb der Großstadtkultur wurde die Banalität des modernen alltäglichen Lebens behandelt und für den Betrachter inszeniert. Und während Aktionskünstler Kunst mit Leben auszugleichen beabsichtigten, wollte die Pop-Art Elemente des Lebens in die Kunst einbeziehen, allerdings aus der Konsumwelt mit dem Kult von Objekten aus der Werbung, die sie zu Ikonen verwandelte. Insbesondere in England und in den USA übernahm ein plakativer Realismus, der sich mit der Konsumkultur der Gesellschaft in ihrer Banalität beschäftigte, die Stilrichtung der Zeit. Formell war sie eine Kunst mit klarer grafischer und gegenständlicher Darstellung, die sich mit einer bewussten Haltung einer anti-theoretischen Reflexion über sich selbst präsentierte. Damit wurde sie leichter verstanden und akzeptiert.<sup>318</sup>

Das erste Bild der Pop-Art, das programmatisch mit allen Klischees die Konsumwelt dargestellte, war Richard Hamiltons berühmte Collage aus ausgeschnitten Zeitschriften ‚Just what is it that makes today’s home so different, so appealing?’ (1956).<sup>319</sup> Es beinhaltet die Reklame für Reizwäsche und Haushaltsgeräte, die Welt des Fernsehens, der Körperkultur – Bodybuilding, Pin-up-Girls –, der Autos, des schönen Wohnens usw.: „Die verschiedenen Teile der Collage sind mit akribischer Gründlichkeit wie eine Maschine zusammengesetzt, sodass man sie weniger in ihren Einzelheiten als vielmehr aus ihrer durch Collage erzeugten Gesamtwirkung betrachtet. Hamilton bearbeitet die vorgefertigten Fundstücke des Alltags durch die Collagierung so

---

317 Oman 1998, S. 58-60.

318 Damus 2000, S. 294; Livingstone 1992, S.10; Glenn 1992, S. 26 ff.

319 Siehe: Richard Hamilton (1922-2011), ‚Just what is it that makes today’s home so different, so appealing?’, 1956, Collage, 26 cm × 24.8 cm, Kunsthalle Tübingen, Tübingen.

weit, bis eine homogene Bildassoziation entsteht“.<sup>320</sup> Ein kostspielig mit schönem Mobiliar, Haushalts- und Hi-Fi-Geräten eingerichtetes Wohnzimmer zeigt einfach alles, was zur Konsum- und Freizeitkultur gehörte und der damaligen modernen Welt entsprach. Die den Schläger in der Hand haltende Body-Building-Figur eines Mannes deutet auf die Körperkultur hin. Dazu wird die Welt der Reklame und Werbung innerhalb und außerhalb der Wohnung (durch das Fenster) integriert. Es ist eine Welt des Überflusses, des üppigen Wohlstandes und des schönen Aussehens, die zugleich Oberflächlichkeit suggeriert. Die Eitelkeit der zwei Hauptfiguren ist nicht zu übersehen. Die zwei Menschen interagieren nicht, sondern der Mann ist damit beschäftigt, vor dem Betrachter zu posieren, sodass seine kräftige Muskulatur zum Vorschein kommt. Währenddessen zeigt sich das Pin-up-Girl mit geschlossenen Augen und in erotischer Stellung, mit der Absicht, den Betrachter zu verführen. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit des Bildes besteht in der Frage, ob es hier um die Wohnung und seinen Bewohner geht, oder ob es sich eher um eine Staubsaugerwerbung handelt, denn auf dem Pfeil an der Treppe im Bild ist zu lesen: „Ordinary cleaners reach only this far“.<sup>321</sup> Im Bild sind mehrere Attribute der Konsumgesellschaft und die dazugehörigen Stereotypen dargestellt, die die Pop-Art zusammenfasst und als Massenkultur in ihrer Kunst inkorporiert.

Charakteristisch war für die in der Pop-Art entstandenen Bilder der überfüllte Bildraum, die Flachheit der dargestellten Subjekte, die durch ihre Frontalpositionierung und Vergrößerung durchdringend und aggressiv wirkten, als ob sie sich aus der Bildfläche drängen wollten. Zu dieser Spannung in der Bildkomposition wurde dennoch eine kühl-distanzierende Haltung erschaffen: Durch die Auswahl einer antinaturalistischen Farbpalette mit ungebrochenen Tönen<sup>322</sup> und durch die Abbildung maschinell hergestellter Produkte, die nicht von Menschenhand gemacht zu werden erschienen, sondern anonym.

---

320 Thomas 1986, S. 289.

321 Maharaj 1992, S. 21; Thomas 1986, S. 289.

322 Lichtenstein benutzte z.B.: hauptsächlich Rot, Gelb, Blau, Schwarz und Weiß.

Einer der Hauptvertreter der Pop-Art war der Amerikaner Andy Warhol. Während er Bilder als Massenprodukte anfertigte, die die moderne materielle Gesellschaft und ihre Konsumwelt widerspiegeln, inszenierte sich Beuys als Mystiker oder wurde als Künstlerpriester bezeichnet, der die menschliche Kreativität propagierte. Er wollte auf der immateriellen Ebene der Gesellschaft wirken, um sie zu reformieren. Damit verband er seinen Ursprung mit der Kraft der Natur, statt mit der industriellen Welt, woran die Pop-Art sich anlehnte. Beuys in Deutschland und Andy Warhol in den USA waren die zwei Pole der Kunstszene der 60er Jahre und nach Hans Belting die zwei Mythen der modernen Kunst: „Andy Warhol schwenkte seine Kamera auf den kunstfernen, kunsttötenden Bereich, auf die Alltagswelt, die ‚Factory‘, das Fließband, d.h. auf das Ende der Kunst – genau dort, wo Joseph Beuys ansetzte, also: der Anfang der Kunst“.<sup>323</sup>

1980 präsentierte Warhol in der Münchener Galerie „Schellmann und Klüser“ Porträts von Beuys. Der Künstler setzte sich mit Beuys Porträts auseinander und gab ihn als Ikone gewordenen Künstler wieder. Es war eine Serie von Beuys Köpfen,<sup>324</sup> wie Warhols schon in den 60er Jahren andere Berühmtheiten (Elvis Presley, Marilyn Monroe usw.) dargestellt hatte. Sie waren alle aber keine Porträtierten in üblichen Sinn, sondern vielmehr wiederholte Images derselben Person aus einer Fassadenwelt, die auf das Publikum wirkte. Warhol zeigte verfremdete Bilder, die eigentlich Stereotypen von Menschen und Objekten und beliebig reproduzierbar waren. Sie erschienen vor allem anonym und unpersönlich und vermittelten den Eindruck, als wären sie durch einen mechanischen Prozess hergestellt worden. Weniger als eine Kritik war es vielmehr eine Ästhetisierung der zur Kunst gewordenen Abbildung einer Person.<sup>325</sup>

---

323 Weiß, zitiert nach: Weiß 1992, S. 225.

324 Siehe: Andy Warhol (1928-1987), Joseph Beuys, 1980, Siebdruck, 213 × 178 cm, Sammlung Kluser, München.

325 Belting 1995, S. 59-60.

Andy Warhols Kunst wurde zum Symbol einer neuen Konsumgesellschaft. Er malte den amerikanischen Lebensstil und dessen Traum; Abbildungen von Marilyn Monroe oder eines elektrischen Stuhls; Suspendosen und andere Massenprodukte wurden kumulativ, serienweise dargestellt; z.B. hundert Soup Cans der Marke Campbell. Das Erhabene wurde in der Sichtweise des Alltäglichen präsentiert. In einer von Werbung und Unterhaltungsangebot überfüllten kapitalistischen Gesellschaft wurde das Populäre und Banale hoch bewertet.

So wie Duchamp seine Readymades zur Kunst erklärte, übernahm die Pop-Art die Aufgabe, aus einem Readymade – wie den Suspendosen – Bilder zu produzieren.<sup>326</sup> Warhol verwendete oft die Technik des Siebdrucks, die zusammen mit dem glatten Farbauftrag die Stilisierung seiner Bilder bekräftigte. Überhaupt wurde der Siebdruck zum gängigen Druckverfahren innerhalb der Pop-Art. Er wurde als Hilfsmittel angewendet, um Fotografien zu vervielfachen. Es ging dabei allerdings nicht um das (darzustellende) Produkt selbst, sondern um sein reproduziertes Abbild, das massenhaft nebeneinanderstand und neue Möglichkeiten der Ansicht bot.

Warhols Einstellung zu seiner Kunst wurde immer wieder unterschiedlich interpretiert: entweder wurde ihm verworfen, er verherrliche die Konsumkultur oder er übe eine scharfe marxistische Kritik an dem damaligen System. Er selbst versicherte aber eine neutrale Haltung, ohne sich politisch auseinandersetzen oder ohne das Konsumdenken kritisieren zu wollen: „Pop-Art will ohne jede Illusion, die Dinge selbst zu Wort kommen lassen“.<sup>327</sup> Der Künstler meinte, dass er die Objekte malte, die ihm vertraut waren, als „[...] Symbole der erbarmungslosen, unpersönlichen Produkte und schamlos materialistischen Objekte, auf denen Amerika heute aufgebaut ist“.<sup>328</sup> Warhol war ein Kind seiner Zeit, die seine Welt erkannte und deren Verlauf vorausgesehen hat.

---

326 Belting, in: Gohr/Gachnang 1989, S. 23; Damus 2000, S. 296.

327 Warhol, zitiert nach: Thomas/de Vries 1977, S. 55.

328 Warhol, zitiert nach: Livingstone 1992, S. 15.



Als Werbegrafiker kannte er nur zu gut die Medien- und Konsumwelt der modernen Gesellschaft, die er in seinen Bildern porträtierte und vervielfältigte.

Ein anderer Pop-Künstler, der die Anonymität der Masse und den Mangel an Individualität in der Konsumwelt der Großstadt widerspiegeln sollte, war Roy Lichtenstein. Ob es um Liebe oder banale Dinge geht, die Figuren seiner Bilder sind anonym, wie Stereotypen; sie werden als Schablonen präsentiert und können leicht ausgetauscht werden. So wie Warhol selbst wirken seine Bilder mechanisch und unpersönlich und sind als Motive der Massenmedien entstanden. Die Künstlerindividualität, die in den 50er Jahren in der Kunst des Informels so gepriesen wurde, wird hier zurückgenommen:

Während Lichtenstein die totale kühle Entindividualisierung der industriellen Gesellschaftsstruktur mit ihren narkotisierenden Kommunikationsmethoden Reklame und Trivilliteratur in sorgfältig durchkomponierten, überdimensionalen Comic strips widerspiegelt, integriert sich Andy Warhol (geb. 1930) bewusst dem standardisierten, mechanischen Arbeitsprozess der modernen Produktionsmaschinerie.<sup>329</sup>

Lichtensteins Bilder sind entleert von irgendwelcher Individualisierung. Die Comics als Bildgeschichten mit mehreren in einer Reihenfolge eingesetzten Szenen hat Lichtenstein aus ihrem ursprünglichen Medium der Massenkultur dekontextualisiert und als ein einzelnes großformatiges Bild mit einer einzigen Szene extrahiert und darin wurden heftige Emotionen dargestellt. Die Monumentalität seines Bildes erreichte er, indem er seine Sujets in aller Klarheit, sorgfältig mit dem Projekt vergrößerte, abpauste und vereinfachte. Der Künstler wollte keine Beziehung zur Realität in seinen Bildern herstellen, sondern verstand die Unabhängigkeit seiner Bildrealität. Er meinte, dass sein Werk „[...] doesn't look like a painting of something, it looks like the thing itself“.<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Thomas 1986, S. 291.

<sup>330</sup> Lichtenstein, zitiert nach: Rorimer 2004, S. 17.

Ab 1961 malte er Comicstrips, z.B. einzelne Comic-Szenen, die mit großen Gesichtern von Frauen oder Männern den Bildraum überfüllten, oder Gebrauchsgegenstände, wie eine Waschmaschine. Lichtenstein bevorzugte glatte Flächen ohne Raumtiefe, da er gerade mit dick schwarzen Umrissen und sparsamen Mitteln neue Ausdrucksmöglichkeiten für seine Kunst fand. Seine Bilder ähneln den Vorlagen eines industriellen Konsumguts. Dazu nahm er die Technik der Rastermodulation mittels einer Schablone; als mechanische, platte Wiedergabe.<sup>331</sup> Seine Vorlagen waren vereinfachte Zeichnungen mit geschlossenen, harten Konturen, die perfekt glatte Farbflächen ergaben.<sup>332</sup> Die Eliminierung der Modellierung, die Reduzierung von Details, die kräftige schwarze Umrisslinie und glatter Farbauftrag, die Verwendung von vereinfachten, flachen Formen und Primärfarben sowie Sprechblasen waren für seine Werke charakteristisch. Wie ein Comic-Bild, wo die Kolorierung erst im Laufe des Druckverfahrens entsteht, macht Lichtenstein es nach und simuliert diesen Ablauf per Hand, als ob seine Bilder aus Druckerfarbe entstanden wären.<sup>333</sup>

In seinen Bildern entsteht die Einheit zwischen Bild und Text, die als erzählerischer Moment – z. B. über Liebe oder Krieg – wiedergegeben werden. Sie ähneln der narrativen Illustration, wie z.B. das Bild ‚We rose up slowly‘ (1964),<sup>334</sup> das eine erzählerische Darstellungsweise beinhaltet.<sup>335</sup> Zukunft (was danach passieren wird) und Vergangenheit (was schon geschah) werden aus einer einzigen Momentauswahl eines monoszenischen Bildes spekuliert. Hier sind Bild- und Textteil durch eine vertikale Linie voneinander getrennt. Das Thema ist die Leidenschaft und Glückseligkeit. Die verwendeten Komplementärfarben Gelb und Blau sowie die Wirbel des Wassers und dessen Wellen in die Dynamik der Diagonalen verstärken die Kraft der Emotion in der Bildkomposition. Zu dem Satz „We rose up slowly...“ wird das Paar so abgebildet, als ob es sich immer näher auf den Betrachter zubewegte,

331 Damus 2000, S. 295; Damus 1986, S. 290.

332 Damus 2000, S. 295.

333 Alloway 1984, S. 13.

334 Siehe: Roy Lichtenstein (1923-1997), *We rose up slowly*, 1964, Öl und Magna auf Leinwand 172,7 × 233,7 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

335 Vgl. dazu Kap. 2.4.

bis die beiden Figuren die große Bildfläche erreichen und sie ganz ausfüllen: in diesem Moment wird das Bild gemalt. In dem Satz "As if we didn't belong to the outside world any longer... like swimmers in a shadowy dream..." wird die Innerlichkeit der Liebenden abgebildet, die in sich selbst versetzt sind. Die Wellen (und die Haare der Frau) schließen die beiden von der äußeren Welt aus. Die weißen Wasserblasen auf der blauen Wasserfläche deuten den Satz – „Who didn't need to breathe...“ – aus. Und auch wenn die große spürbare Leidenschaft sicher ist, bleibt die Frage offen, ob sie in ihren Gefühlen gemeinsam zu versinken verdammt sind oder nicht.

Das Bild ‚We rose up slowly‘ wurde im Stil des gedruckten Comics angefertigt und so wie Warhol und andere Pop-Künstler übernahm auch Lichtenstein die Embleme seiner Kultur und seiner Zeit – Werbeanzeigen, Plakate, Reklametafeln, Zeitschriften, Comic Hefte usw. – und machte sie zur Ikonografie seiner Kunst. Dies wiederum spiegelte die Kultur einer Gesellschaft wider, die von Informationsüberfrachtung und visuellen Reizen des Alltags belastet war. Später sagte Warhol rückblickend: „Die Pop-Künstler machten Bilder, die jeder, der den Broadway hinunterlief, im Bruchteil einer Sekunde wiedererkennen konnte – Comics, Picknicktische, Herrenhosen, Berühmtheiten, Duschvorhänge, Kühlschränke, Colaflaschen –, die ganzen tollen modernen Sachen, die die Abstrakten Expressionisten mit aller Kraft zu ignorieren versuchten“.<sup>336</sup> Ihr Ansatz war nicht, Neues zu erfinden, sondern was schon in der modernen kapitalistischen Gesellschaft vorhanden und den Menschen vertraut war, neu zu gestalten. Indem aber auch die Kunst sich mit dem Thema Konsum beschäftigte, breitete sich das Konsumdenken in mehrere Sphären der Gesellschaft aus und wurde somit bekräftigt. Die scheinbar der Kunst unwürdigen Themen des Konsums, des Trivialen – aus dem alltäglichen Leben stammenden und deshalb nicht als ästhetisch geltenden Gegenstände – wurden ästhetisiert, indem sie in die Kunst einbezogen wurden. Die Trennung zwischen Kultur und Alltag war überwunden; die dargestellten Objekte wurden nicht als kunstgemäß transformiert, sondern

---

336 Warhol, zitiert nach: Livingstone 1992, S. 13.

die Kunst. Alle Gegenstände könnten Kunst sein; in ihrer Banalität wurden sie geadelt.<sup>337</sup> Roy Lichtenstein definierte Pop-Art als die „Verwicklung mit den unverschämtesten und bedrohlichsten Eigenarten unserer Kultur, mit Dingen, die wir hassen, die aber zugleich mächtig auf uns einwirken. Wenn es irgend etwas gab, das jedermann hasste, so war es die Reklame“.<sup>338</sup>

1962 war das Jahr des großen Aufbruchs der Pop-Art in New York und später in Europa, wo sie sich als plakative amerikanische Kunst zum Erfolg ausbreitete. Zwischen 1961 und 1964 gab es zwölf wichtige und entscheidende Ausstellungen in den USA, sodass sich ihre Hauptvertreter etablierten konnten und ihre Künste nationalen und internationalen Ruf erhielten. 1968 beherrschte sie sogar die Documenta in Kassel und wurde deshalb als die ‚amerikanische Ausstellung‘ bezeichnet. Dennoch wurde die Pop-Art in Deutschland erst bekannt und Warhols und Lichtensteins Ikonen des ‚American Way of Life‘ mit Begeisterung empfangen, als schon ihre Boomphase in den USA Vergangenheit war und die dort lebenden Künstler schon neue Kunstrichtungen ausprobierten.<sup>339</sup> In der BRD feierte man sie mit ihren trivialen Themen und plakativen Farben mit größerer Begeisterung innerhalb des Kunsthandelskreises als unter den deutschen Künstlern. Diese übernahmen ihre Elemente, setzten sie in ihrer Kunst neu ein – z.B. als Ornamente oder neue geometrische Figuration – und reflektierten sie kritisch.

In den 70er Jahren inkorporierte die aus der BRD stammende Bilderbuchillustration Elemente der Pop Art-Kunst. Dies war einfacher zu bewerkstelligen als bei den Aktionen der 68er-Bewegung. Die Pop Art bevorzugte Themen des Alltags und des Banalen. Sie hatte grafische Elemente, führte die Technik der Collage oder des Siebdrucks ein und experimentierte mit seriellen Bildern. Außerdem waren die Farben plakativ dargestellt und die Formen vereinfacht. Vieles war schon integriert und manches ließ sich gut in die Kinderwelt integrieren.

337 Livingstone 1992, S. 13; Klotz 1999, S. 64-65; Damus 1995, S. 198.

338 Lichtenstein, zitiert nach: Klotz 1999, S. 64.

339 Damus 2000, S. 311; Thomas 1985, S. 119.

Umgekehrt wurden Comicstrips, die schon in der Kinderliteratur etabliert waren, als bevorzugtes Ausdrucksmittel von Künstlern der Pop Art wie Lichtenstein benutzt. Bildende Kunst und Bilderbuch nährten sich einander an.

Insgesamt bekam die Pop-Art-Kunst großer Aufmerksamkeit; sie lag im Trend und war auf verschiedenen Ebenen der Kunst bzw. der Gebrauchskunst vertreten. Langsam aber etablierten sich andere Kunstrichtungen, wie die verschiedenen Formen des Realismus.

### 6.3.3 Die neue Gegenständlichkeit: magischer, kapitalistischer, pathetischer, phantastischer und kritischer Realismus

Beim Begriff Realismus wird innerhalb der Kunst zwischen zwei Ebenen unterschieden: Eine bezieht sich auf die Kunstrichtung des Realismus des 19. Jahrhunderts mit Gustave Courbet (1819-1877) als Hauptvertreter der Gegenbewegung zur Romantik. Deren Ziel war das tägliche Leben, unbeschönigt zu zeigen, dessen verborgenen Aspekte – das Hässliche oder Nicht-Ideale im Gegensatz zum klassischen Schönheitsideal – zu enthüllen oder die Wirklichkeit widerzuspiegeln und sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Daneben beinhaltet die realistische Kunst nicht nur die Feststellung (Diagnose) und die kritische Bewertung (Kritik), sondern darüber hinaus auch eine Erneuerung oder Erfindung (wie z.B. die Erneuerung der Form oder der Farbe bei Courbet). Die zweite Ebene entspricht der Beziehung der Kunst zur Wirklichkeit, in direkter Verbindung zur Realität, die gleichzeitig kritisch hinterfragt, und, als Mimesis, zur naturgemäßen Wiedergabe von Objekten:<sup>340</sup> Ab dem 20. Jahrhundert ist Realismus eine Methode „[...] als Prinzip künstlerischer Aneignung von Wirklichkeit“ mit ästhetischen Mitteln begriffen, der durch die neue Sachlichkeit, Surrealismus, Fotorealismus oder Pop-Art vertreten ist.<sup>341</sup> Die Nachbildung der Wirklichkeit ist die Interpretation dieser Wirklichkeit und deren

<sup>340</sup> Herding/Stumpfhaus, in: <http://sds.geschkult.fu-berlin.de/~sds/page.php?funktion=abbildende&lektion=realismus&teil=gliederung&seite=01> ff. Eingesehen am 24.11.2010.

<sup>341</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 99.

Rekonstruktion im Auge des Künstlers. „Bilder sollen zu ‚Modellen‘ werden, deren Realismus sich dadurch auszeichnet, ‚dass sie die Wirklichkeit nicht wiedererkennen, sondern erkennen lassen‘“.<sup>342</sup>

Die realistische Kunst als amerikanische Pop-Art wurde in der BRD unter Einfluss neuer Kunstrichtungen (Neosurrealismus, Konkrete Abstraktion usw.) adaptiert und in die Bilder der neuen Gegenständlichkeit integriert; in ihren Formen, Farben, der Gestaltung oder in ihrem Themenbereich der Konsum- und Werbewelt. Dieser neue Realismus in der BRD war im Vergleich zu der Kunst in anderen europäischen Ländern, die den Diskurs auf kunstkritischer Ebene abhielten, von politisch-ideologischen Komponenten beladen. Das Land hatte immer noch mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit zu kämpfen, und mit der Aufteilung des Landes zurecht zu kommen. Dadurch war es besonders schwer, gegenständliche und konkrete Ausdrucksformen in die Kunst einzubeziehen. Dies geschah erst Ende der 50er Jahre mit der Gruppe SPUR in München (1958-1965), die der kommenden Protestgeneration den Weg zeigte.<sup>343</sup> Statt der Innerlichkeit der informellen Kunst setzte sie sich für eine kollektive Arbeit ein. Schon vor der 68er-Protestbewegung entwarf die Gruppe 1960 ein Manifest mit revolutionären Forderungen zur Veränderung der Gesellschaft. In der Tradition der Avantgardisten Gruppen – z.B. des Futurismus –, forderten sie auch in ihrem Manifest eine Stellungnahme der Kunst und die Einbeziehung politischen Inhaltes.

Lothar Fischer, Heimrod Prem, Helmut Sturm und Hans-Peter Zimmer aus der SPUR-Gruppe wollten mit Provokation alte Normen brechen. Obwohl sie anarchistische Bestrebungen hatten, standen sie formal nah an der Abstraktion ohne ästhetische Erneuerungen. Eine gewisse Abstandshaltung zum Informel gewannen sie aus dem Pinselduktus mit expressiver Malweise, in den glatten Farben und klar von-

---

<sup>342</sup> Hans Heinz Holz, zitiert nach: Faust/de Vries 1982, S. 57.

<sup>343</sup> Thomas 1985, S. 119; Damus 1995, S. 201; S. 213-214; Weiss 1992, S. 221; Jansen 1998, S. 140.

einander getrennten Formen.<sup>344</sup> Ziel war eine gleichmäßige industrielle Oberfläche, wie die des Siebdrucks. Die Künstler der Gruppe arbeiteten zusammen, benutzten unterschiedliche Materialien und behandelten verschiedene Themen, z.B. des deutschen Alltags, des Konsums oder der Freizeit.<sup>345</sup>

Auch die Gruppe ZEBRA, die 1965 entstanden ist, integrierte Motive des Konsums und der Technik in ihrer Bildern. Im Rahmen der neuen Gegenständlichkeit – sowie der Pop-Art – wurden die Bilder präzise und steril, hart und glatt gemalt und wie maschinell gestaltet. Die ZEBRA-Künstler zeigten die Anonymität der Masse und deren Entfremdung in der modernen Gesellschaft des Fortschritts und Wachstums, auch wenn dies auf den ersten Blick durch die Präzision und den Glanz der Darstellung relativiert wurde.<sup>346</sup>

Nicht die im Bezug zur Pop-Art reproduzierte Wirklichkeit interessierte die ZEBRA-Künstler, sondern der Realismus in direkter Beziehung zu Menschen und Dingen, so sein Vertreter Dieter Asmus. In Anlehnung an die Fotografie malte er mit akribischer Genauigkeit Bilder von Menschen, die steril und maschinell erscheinen. Peter Nagels Bilder erhaltene plakative Farbflächen, die durch Verwendung von Schattierungen Volumen bekommen. Er malte Spielzeuge, Luftballons und auch Kinder, die alle durch ihre runden Formen, wie aufgeblasenen wirken.<sup>347</sup> Zusammen bildeten sie eine Bildeinheit von Menschen und Dingen, die zu platzen scheint, sodass das auf den ersten Blick scheinbare Kinderglück in einer sinkenden Spielwelt zu Sinken drohte.<sup>348</sup>

---

344 Siehe: Gruppe Spur, Canale Grande Crescente, 1963, Wandbemalung, Ausstellung „Visione e Colore“, Palazzo Grassi, Venedig.

345 Damus 1995, S. 194; Roh 1974, S. 25 ff.

346 Damus 1995, S. 214.

347 Siehe: Peter Nagel (1941 - ), Lauter Ballons, 1966, Acryl auf Leinwand, 135 × 115 cm, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf, Schleswig.

348 Damus 1995, S. 214; Roh 1974, S. 211-212.

Die Maler dieses magischen Realismus nahmen die Kombination der Pop-Art mit surrealistischen Zügen und fotorealistischer Abbildung von Objekten wahr. Das Resultat war eine Darstellung mit kühler Distanzierung, die jede Art von Emotionalität vermeiden wollte.<sup>349</sup> Die Bilder hatten den Charakter einer Momentaufnahme, die die Stille oder die Bewegung einer Szene festhielten und eine meditative Bilderfahrung auslösten. Es war der erstarrte Augenblick des Geschehens, in einer Welt aus isolierten Dingen, die von Information und Ware überflutet war.

Als Hauptvertreter der Dingmagie ist Konrad Klapheck zu nennen. Er malte Maschinenbilder des Alltags. Seine Objekte wurden groß im Raum platziert, sodass sie auf dem leeren und neutralen Hintergrund mächtig wirkten:

Er macht Geräte des technischen Alltags wie Schreib- und Nähmaschine, Registrier- und Rechenmaschine, Telefon und Schuhspanner zu hintergründigen Aussageträgern menschlicher Eigenschaften. Gegenstände dieser Art sprechen Gefühle aus und schaffen Assoziationen, das Banale wird zum Monster und das Pathetisch-Posenhafte erstarrt in Trivialität. Klaphecks fotografisch exakt gemalte Apparaturen, die sich der Gefahr eines bloßen Trompe l'oeil-Effektes durch ihre Isolation in einem perspektivlosen Raum entziehen, formulieren im Westdeutschland der ausgehenden fünfziger Jahre sicher am prägnantesten die figurative Opposition zum Gestus der lyrischen Abstraktion, aber auch noch zehn Jahre später die Antithese zur Werbetyologie der Pop-Art.<sup>350</sup>

In Klaphecks Bildern übernahmen die dargestellten Objekte menschlichen Charakter und drückten Gefühle aus. Schreibmaschinen symbolisierten die Männlichkeit, während Nähmaschinen die Frauen repräsentierten.<sup>351</sup> In dem Bild ‚Intrigantin‘ (1964)<sup>352</sup> suggeriert schon der

---

<sup>349</sup> Thomas 1985, S. 147.

<sup>350</sup> Thomas 1986, S. 275.

<sup>351</sup> Roh 1974, S. 210-211.

<sup>352</sup> Siehe: Konrad Klapheck (1935-), Die Intrigantin, 1964, Öl auf Leinwand, 100 × 110 cm, Private Sammlung, Maeght, Aimé, Paris.



Titel die Anthropomorphisierung des Objekts. Die Nähmaschine ist überdimensional und wird majestätisch von unten nach oben betrachtet. Das Metallische wirkt kühl und entfremdet. Der orange Ton des Fadens oder des Knopfes ist deren Kontrapunkt, der das Geheimnis einer Intrige lüften möchte. Der ungerade Weg (des Fadens) zeigt subtil den Weg in die Disharmonie. Die Wirkung des Bildes geht von seiner neutralen Farbigkeit und Malpräzision aus.

Auch in der Detailtreue kennzeichnet sich der Phantastische Realismus, die in den 50er Jahren entstandene Kunstrichtung aus Österreich, der im Surrealismus seine Wurzeln hatte. Er wurde durch die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse und ihr malerisches Raffinement in altmeisterlicher Technik und Genauigkeit der Malerei beschrieben. Damit entstand eine Form des fantastischen Surrealismus mit mythisch-traumhaften Darstellungen und Einfassung der bewussten und unbewussten Welt. Das Fantastische lag an der Übersteigerung des Wirklichkeitserlebnisses, das aber nicht ins Absurde oder Paranoide ging, wie bei den Surrealisten: „Der ‚Phantastische Realismus‘ der Wiener ist anders. Er ist ‚logisch‘. Es geht ihm um große Anliegen: Natur und Menschenwelt, Probleme der Zivilisation, der Seele. – Krieg, Katastrophen finden in seiner Darstellung Platz, aber auch Liebe, Glück und Idylle.“<sup>353</sup> Die Vertreter der Wiener Schule waren u.a. Albert Paris Gütersloh, Anton Lehmden, Erich Brauer, Edgar Jené oder Ludwig Schwarzer.

Der Künstler und Bilderbuchillustrator Walter Schmögner<sup>354</sup> stand ebenso unter dem Einfluss der Wiener Schule. In seinem Bild ‚Großes periodisches Fensterbild‘<sup>355</sup> aus dem Jahr 1971 ist die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren zu spüren, da die vielen Fenster verschlossen bleiben und nur noch ein kleiner Teil von der Außenwelt zu sehen ist.

---

353 Muschik 1976, S. 63.

354 Schmögner wird in Kap. 7.2.2 ausführlich dargestellt.

355 Siehe: Walter Schmögner (1943 - ), Großes periodisches Fensterbild, 1971, Tusche, Aquarell, 102 × 69 cm, Privatbesitz, Frankfurt a. M.

Die Leere der Räume im Bild ist mit der Leere einer sterilen Schweindustrieanlage Schwarzers vergleichbar. In seinem Bild ‚Der verspätete Urfisch oder Wohin soll das noch führen?‘<sup>356</sup> (1966) schwebt ein riesiger Fisch in der Luft mitten im Raum; unbeeindruckt von der aus Stahl konstruierten Hintergrundlandschaft. Der Kontrast zwischen dem starren Lebewesen – das seit der Urzeit wenige Veränderungen erlebt hat – und der modernen industriellen Welt – die unter ständigen Innovationen steht – zeigt das Thema der Vergänglichkeit im Bild. Die Unwirklichkeit der Darstellung und die insgesamt kühle Atmosphäre, die jedoch in ihrem instabilen Gleichgewicht bald zu erhitzen droht, lösen eine stille Sehnsucht nach unterschiedlichen Welten aus.

Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus stand dem Surrealismus nahe und soeben an die Psychoanalyse gebunden. Anders verhielten sich die Künstler des kritischen Realismus, die sich mit konkreteren Fragen, bewusst mit politischen und gesellschaftlichen Themen, beschäftigten. Ihr Anspruch war aggressiver und gesellschaftskritischer. Mit ihrer Kunst wollten sie zu Veränderungen beitragen, wie Immenhof oder Beuys. So wie die APO oder die Studentenbewegung, die gegen den Vietnamkrieg und die Große Koalition protestierten, sollte auch eine gesellschafts- bzw. politisch kritische Kunst die etablierte Weltordnung infrage stellen.<sup>357</sup>

Die Neuen Realisten, die ab 1965 als Kritische Realisten bekannt wurden, machten solche Kunst und standen in direktem Zusammenhang mit der Studentenbewegung und der APO, die in West-Berlin aktiv waren und kritisch gegenüber dem Status quo der Gesellschaft und der Kunst standen. In ihrer Kunstdarstellung traten Elemente des Dadaismus, des Verismus, der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus sowie der Pop-Art: „Sie nahmen und kombinierten, was geeignet schien, kritisches Bewusstsein zu bewirken, die Manipulation von Massenmedien, Werbung und anderen Verlockungen der spätkapitalistischen Konsumgesellschaft aufzubrechen. Sie wollten die struktu-

356 Siehe: Ludwig Schwarzer (1912-1989), ‚Der verspätete Urfisch, 1966, Öl auf Leinwand, 40 × 50,5 cm, Oberösterreichische Sparkasse Linz, Linz.

357 Damus 1995, S. 234-235.

relle Gewalt der herrschenden Verhältnisse durchschaubar machen und die Verbrechen in der Welt anprangern“.<sup>358</sup> Ihre Kritik richtete sich gegen Korruption, Terror, Ausbeutung und gegen die bürgerliche Wohlstandsgesellschaft; Hauptvertreter waren Ulrich Baehr, Werner Berges, Hans Jürgen Diehl, Wolfgang Petrick, Peter Sorge und zu Beginn auch Lambert Maria Wintersberger.<sup>359</sup>

Wintersberger vergrößerte seine Motive, nahm sie aus ihrem Kontext und malte sie als großformatiges Bild. Seine Darstellungsweise lehnte sich an den Fortschritt der industriellen Massenproduktion an. Sie ist sorgfältig und akkurat und mit fotorealistischer Malweise in Pastellton gestaltet, sodass sie eine technische Schönheit ausstrahlt. In ‚Verletzung‘ (1967)<sup>360</sup> werden Hände bei der Selbstverstümmelung zwischen Schönheit und Grausamkeit inszeniert. Die auf den ersten Blick makellose Darstellung einer Kosmetikwerbung wird durch die Botschaft politischer Gewalt in Anwendung von Foltermethoden entblößt.<sup>361</sup>

Während Wintersberger die neue Konsumwelt kritisch betrachtete, setzten sich auch ab Mitte der 60er Jahre Georg Baselitz und Eugen Schönebeck in Berlin und Sigmar Polke und Gerhard Richter in Düsseldorf mit den kulturellen und sozialen Veränderungen in der industriellen Gesellschaft auseinander und bezogen sie in ihre Kunst ein. Insbesondere aber die Berliner Künstler wählten das politische Thema des Kalten Krieges angesichts der Aufteilung ihrer Stadt. So wie Polke und Richter kamen auch Baselitz und Schönebeck aus der DDR. Sie suchten im Westen neue Ansätze in der expressiven Gegenständlichkeit, die sich mit der Romantik und dem deutschem Expressionismus verband.<sup>362</sup>

---

358 Damus 1995, S. 237.

359 Thomas 1985, S. 165.

360 Siehe: Lambert Maria Wintersberger (1941-2013), Verletzung, 1967, Acryl auf Leinwand, 170 × 200 cm, Sammlung Rolf Becker, Bremen.

361 Damus 1995, S. 213-214; S. 235.

362 Damus 2000, S. 307; Thomas 1986, S. 304.

Eine explizite politische Haltung übernahmen Sigmar Polke, Gerhard Richter und Konrad Lueg und gründeten 1963 in Düsseldorf die Bewegung des ‚kapitalistischen Realismus‘. Dessen Vertreter beabsichtigten eine neue Ausdruckssprache und Gegenständlichkeit zu entwickeln, die sich außerhalb der Pop-Art bewegte. Zwar wurden sie von der Pop-Art und ihrer Modernität angeregt, – wie fast jede Kunstbewegung dieser Zeit –, entfernten sich aber von der Thematisierung von Massenprodukten und betrachteten das kapitalistische System mit Ironie.<sup>363</sup>

Polkes Bild ‚Kekse‘ (1964)<sup>364</sup> beschäftigte sich mit den zwei politischen Systemen der BRD und der DDR. Es ist sowohl eine Satire auf die kapitalistische Konsumgesellschaft als auch auf den sozialistischen Realismus. Polke malte verführerische Lebensmittel aus der Konsumwelt, – wie Kekse oder Schokolade –, die Anfang der 60 Jahre noch etwas Besonderes waren. Im Bild ‚Kekse‘ werden drei Kekse von ihrem Kontext gelöst und auf einem glatten farbigen Hintergrund platziert, wie sie in einer Werbung erscheinen würden. Die Kekse scheinen im Bildraum zu schweben, da sie auf verschiedenen Perspektiven eingeordnet sind und dadurch die Komposition in Ungleichheit schwankt. Jeder Keks steht für sich, was man auch auf die menschliche Isolation und Bedeutungslosigkeit übertragen kann. Dies wird durch die leere Atmosphäre des Bildes verstärkt. Anders als Lichtensteins majestätische Gegenstände beanspruchen Polkes Objekte nicht die ganze Bildfläche, sondern durch ihre kleinen Formate entsteht eine Distanzierung seitens des Künstlers und Betrachters. Polke nimmt die Elemente der Pop-Art, transformiert diese ironisch und fügt sie in seine Bildkonzeption ein. Er befreite seine Motive, – die zu den banalsten des Alltags gehören (wie z.B. Kekse) –, aus deren Inhalt, um die Malerei, die seine Objekte präsentiert, selbst zu thematisieren.<sup>365</sup> Die Banalität des

---

363 Thomas 1985, S. 133; Livingstone 1992, S. 282.

364 Siehe: Sigmar Polke (1941-2010), Kekse, 1964, Öl auf Leinwand, 80 × 75 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

365 Livingstone 1992, S. 282; Klotz 2000, S. 412-413; Thomas 1985, S. 144.

Alltagslebens- und Konsumverhaltens des durchschnittlichen Bürgers wird als solche erkannt und dann mit Ironie und Witz in ihren Bildern eingesetzt und wiedergegeben.

So wie Polke stand auch Gerhard Richter in seiner Motivwahl der Pop-Art nahe, die er allerdings kritisch ausüben wollte. Im Zusammenhang mit dem Thema des ‚Kapitalistischen Realismus‘, der von der Wirklichkeit der Warenwelt gekennzeichnet war, machte Richters Malerei die Wirklichkeit der Bilder als Ware sichtbar. Er ließ sich von der Begeisterung über Medien und Technik inspirieren, die die Pop-Art auslöste, und wandte sich um 1965 den Amateurfotos zu. Seine Kunstwerke sind aus dem Geiste der Pop-Art und der Fluxus Bewegung entstanden, seine Stellungnahme gegen die hohe Kunst gleicht der der Künstler der Fluxus-Bewegung. Ähnlich wie Fluxus sollte seine Malerei zugleich alt und neu sein und auch sehr unkünstlerisch.<sup>366</sup> In seinem Werk waren Gegenständlichkeit, Abstraktion und Aktionismus vertreten. Er hielt sich an der Malerei fest, ohne ihre gängige Normen zu betrachten.

In der Zeit des Bildjournalismus, wo die Berichterstattung erstmals von Fotostrecken begleitet war, nahm Richter in den 60er Jahren diese Entwicklung wahr und setzte sie in seine Fotogemälde ein. Er suchte sich Motive aus Magazinen oder Fotoalben, – Fundstücke aus dem Alltag; Fotos oder Magazinen-Abbildungen – veränderte, verschlüsselte und verwandelte sie in seiner verschwommenen Malerei. Die Motiven außerhalb der Maltradition gaben ihm die Freiheit, nichts mehr erfinden zu müssen und zugleich alles in seine Malerei einfließen lassen zu können. Das Medium Fotografie bildet die Natur ab, ist selber aber keine Natur, aber ein Vorfabrikat, das schon eine Distanzierung zum Originalmotiv herbeiführt. Richter malte nicht die Fotos nach, denn dies war nicht seine Absicht, sondern das fotografische Medium sollte ihm die Möglichkeit bieten, dessen spezifische Eigenschaften auf die Malerei zu übertragen. Der Anspruch auf Wahrhaftigkeit, den ein Foto in sich trägt, kontrastiert mit dem abgemalten Bild, das als künstlich, oder nicht authentisch verstanden wird, so Richter. Deshalb wollte

---

366 Faust/de Vries 1982, S. 42; Klotz 1999, S. 81; Schneede 2011, S. 13.

er vom Photo ausgehend die Authentizität oder Wahrhaftigkeit der Malerei zurückzugewinnen. Es ging ihm primär nicht um das Dokumentarische, die schwarz-weiße Unschärfe oder die abgebildeten Motive des Fotos, sondern um die besonderen Eigenschaften dieses Mediums – nämlich: Objektivität, Wahrhaftigkeit, Stillosigkeit, Verzicht auf Bildkomposition usw. –, die sich von der konventionellen Malerei unterscheiden.<sup>367</sup>

Seine Gemälde aus der 60er Jahre sind überwiegend mit der Farbe Grau gemalt, die dem Farbton der Fotos ähneln und ganz im Gegensatz zu den leuchtenden Farben der Pop-Art stehen. Der Grau-in-Grau-Ton seiner Bilder ist neutral und signalisiert Distanz, so wie der Fotograf und der Fotografierte zugleich, die teilnahmslos wirken und einander gleichgültig gegenüberstehen. Richters Bilder sind nicht scharfe, sondern verwackelte oder verwischte Aufnahmen, die an Deutlichkeit verlieren und zugleich den Effekt der Abstraktion gewinnen. Ähnlich wie Amateuraufnahmen ließ Richter die Gegenstände seiner Bilder fast verschwinden. Die übrig Gebliebenen blassen, verschwommenen, aus einem Grauton erhaltenen Konturen zeigen aber, dass im Bild doch etwas gemalt war. Es ist allerdings nicht nur eine Distanzierung vom Motiv, sondern auch von der Kunst und deren ästhetischer Funktion, die zu verschwinden droht. Das Aufblasen des Sujets ist zugleich der Verzicht auf Emotionen und die Bedeutungslosigkeit des Inhalts.<sup>368</sup> Es wird in den Hintergrund verschoben, indem es fotorealistisch gemalt und dann verwischt wird, sodass die Malerei per se in den Vordergrund tritt. Richter thematisiert damit nicht die Mimesis der Wirklichkeit, sondern der Bildwirklichkeit.

Richter benutzte statt Motive aus der Konsumwelt, Zeitungen und Zeitschriften aus der BRD mit zeitgenössischer Aktualität. Der Kontextzusammenhang wurde dennoch während des Kunstprozesses entzogen und alles was für die Narration und Erklärung des Bildberichtes wichtig wäre, wurde weggelassen. Geblieben waren Anhaltspunkte,

---

<sup>367</sup> Westheider, in: Schneede 2011, Vorwort; Schneede 2011, S. 21; Elger 2011, S. 65.

<sup>368</sup> Klotz 1999, S. 82-83; Klotz 2000, S. 411; Thomas 1986, S. 303.

die aus der Ursprungsgeschichte bezogen werden könnten, aber nicht sofort erkennbar waren. Damit wurde der Betrachter mit neuen Fragen zu altem und neuem Inhalt konfrontiert. In ‚Tote‘<sup>369</sup> ist die Anwendung einer Fotografie<sup>370</sup> als Vorlage für die Entstehung des Bildes deutlich zu erkennen. Das Bild verzichtet auf malerische Gesten und übernimmt die weiße Fläche und das Textfragment des Originalmotivs.<sup>371</sup> Dennoch ist das Bild keine dokumentarische Wiedergabe des Zeitgeschehens. Der Bildtitel lautet ‚Tote‘ (1963),<sup>372</sup> obwohl lediglich eine Leiche zu sehen ist. Dazu gibt es auch keine weitere Erklärung. Auch der Titel am oberen Rand der Bildfläche wird abgeschnitten. Sowohl das Bild als auch seine Sinne bleiben verschwommen, sodass eine neue Erfahrung der Wirklichkeit gewonnen wird.

Richters Fotobilder ermöglichten ihm, gegenständlich malen zu können und sich mit dem Dilemma der Realität und Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Auch Georg Baselitz und Eugen Schönebeck forderten eine neue Kunst mit einem neuen Zugang zur Realität. 1961 verkündeten sie in Berlin den ‚pathetischen Realismus‘: Kunst und Leben sollten in direktem Bezug stehen und Kunst solle sich von der abstrakten Malerei des Informels und Tachismus entfernen und sie durch eine expressiv-figurative Malerei ersetzen. Damit wollten die Künstler die Vergangenheit und Gegenwart bewältigen. Mit dieser Absicht waren sie ihrer Zeit voraus, auch wenn ihre Malweise nicht dem Zeitgeist entsprach. Ihr Erfolg stellte sich erst Ende der 70er Jahre ein.<sup>373</sup>

Schönebecks Bilder zeigen den Schrecken des Krieges. Er selbst war einer der ersten deutschen Maler, die sich an die figurative Malerei wandten, um die schrecklichen Erfahrungen des Krieges in ihren Bildern zum Thema zu machen:

369 Siehe: Gerhard Richter (1932 -), Tote, 1963, Öl auf Leinwand, 100 cm × 150 cm, Privatsammlung, Frankfurt.

370 Aus: ‚Quick‘ vom 3. März 1963, mit dem Bericht: ‚Ein Schiff schickt drei Tote‘.

371 Schneede 2011, S. 15; Elger 2011, S. 61.

372 Der Titel des Berichtes lautet: ‚Ein Schiff schickt drei Tote‘ aus der Zeitschrift Quick, am 03.03.1963 erschienen.

373 Thomas 1985, S. 133; Damus 1995, S. 211; S. 334-335.

Statt davor zurückzuschrecken, sich mit dieser noch immer tabuisierten Vergangenheit in Farbe auseinanderzusetzen, machte sich Schönebeck bei Anbruch des Jahres 1963 immer beherzter an diese Aufgabe. Radikaler, als seine Kollegen es wagten, begann er, der Demontage des Stolzes auf eine deutsche Identität, die das Ergebnis der Verbrechen des Zweiten Weltkriegs war, ein konkretes, eindeutiges Gesicht zu geben.<sup>374</sup>

Aus dieser Gewalt heraus entstanden Gefühle wie Schmerz und Traurigkeit, die er in farbigen Flecken mit groben Pinselstrichen expressiver Darstellungsweise auf der Leinwand umsetzte. Es waren verstümmelte, fast leblose Menschen, die er darstellte. Sein Ziel war es, wie er sich äußerte, „[...] zu versuchen, in solchen Gemälden einen gewissen Tenor an die Oberfläche kommen zu lassen – ein Bewusstsein der Krise, einer alles durchdringenden Traurigkeit, Grausamkeit und sogar Perversität –, das ich im Werk meiner Kollegen vergeblich suchte“.<sup>375</sup> Darüber hinaus kam die Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit zum Vorschein.

Das 1962 gemalte Bild ‚Toter Mann‘<sup>376</sup> ist ein Beispiel. Hier wird ein verletzter Mensch mit verzerrtem Körper abgebildet. Der Erhängte baumelte in der Luft und bekommt schon Flügel. Es ist eine Figur zwischen Mensch und Tier, die aus der Mittelachse des Bildes geschoben wird und ins instabile Gleichgewicht gerät. Diese Asymmetrie ruft eine Spannung und Dramatik im Bild hervor. Die in mehr oder minder starkem Maße gebrochen schmutzig grau-braunen Farben sind wenig intensiv und wirken allesamt fahl: in Einstimmigkeit mit dem Tod.

Schönebecks expressive Bildsprache schildert die Geschichte des Daseins des Menschen nach dem Krieg und deutet auf deren ganze Problematik hin, indem das Unbewusste auf die Leinwand holt wird,

---

<sup>374</sup> Kort/Hollein 2011, S. 120.

<sup>375</sup> Schönebeck, zitiert nach: Kort/Hollein 2011, S. 99.

<sup>376</sup> Siehe: Eugen Schönebeck (1936 -), Toter Mann, 1962,, Öl auf Leinwand, 140 × 120 cm, Sammlung Frisch.



und dem Betrachter bewusst macht. Der Künstler hatte nicht gezögert, dem Betrachter die Überreste eines verstümmelten Menschen im letzten Moment seines Daseins („Toter Mann“) zu zeigen.

Ab 1964 ist eine Entwicklung in Richtung sozialistischer Malerei festzustellen. Es ist eine Zeit ideologischer Umorientierung zugunsten des Kommunismus. Das im 1965 gemalte Bild „Mao Tse-Tung“<sup>377</sup> entstand – wie bei Richter – in Anlehnung an ein Foto auf dem Titelblatt „Der Mann des Jahres: Mao Tse-Tung“ der Zeitschrift Stern, das den Diktator – nachdenklich und gutmütig – auf einem Sessel entspannt sitzend zeigt. Das Foto von Mao wird vergrößert und zu einem riesigen Gemälde umgewandelt. Zu seiner früheren Farbskala in braunem Ton fügt Schönebeck jetzt Farbigkeit ins Bild. Die Konturen sind deutlicher zu sehen und der Pinselduktus ist weniger pastos als in seinen früheren Bildern. Er malt im flächigen Stil in Anlehnung an seine Erfahrung als Plakatmaler und der Darstellungsweise der Pop-Art.

Das Gemälde behält Maos nachdenklichen Blick aus dem Foto, dennoch ist das Sanfte, Liebevollende aus seinem Gesicht entfernt. Mao trägt eine gemusterte Uniform, die ihm „tarnt“ und aus seiner Realität entfernt. Damit wird eine neue Identität geschaffen, die außerhalb der Propagandawelt steht. Hier geht es vielmehr um die utopische Idee des Sozialismus als um die real abgebildete Person. Dass Mao hinter einem blauen Halbkreis sitzt und eine Blume (statt einer Zigarette) in der Hand hält, verleiht dem Bild einen Andachtscharakter. Schönebecks „Mao“ gewinnt in diesem quasi religiösen Bild eine neue Identität; in seiner Größe wird er übermenschlich; er ist weniger ein Mensch als eine Ikone,<sup>378</sup> ähnlich wie Warhols Abbildung von Beuys.<sup>379</sup> Schönebeck möchte mit seiner Kunst Stellung beziehen.

---

377 Siehe: Eugen Schönebeck (1936-), Mao Tse-Tung, 1965, Öl auf Leinwand, 220 × 180 cm, Museum Frieder Burda, Baden Baden.

378 Kort/Hollein 2011, S. 128-130; <http://www.schirn-magazin.de/kontext/kennen-sich-schonebeck-3/>. Eingesehen am 08.11.2012.

379 Vgl. dazu Kap. 6.3.2.

Baselitz und Schönebeck malten expressiv-figurative Bilder, die dem Zeitgeist der glatten Malerei und technisch-mechanischer, flacher Darstellungsweise eigentlich nicht entsprachen. Dazu auch die Themenauswahl: „Der verletzte und geschundene Mensch, die misshandelte Kreatur, der Gekreuzigte (Künstler), das waren keine Themen der Zeit, der sich selbst befriedigenden Wohlstandsgesellschaft. Baselitz und Schönebeck hatten mit malerisch-expressiven und inhaltlich-provozierenden Bildern als Verletzte, als Opfer einer gleichschaltenden Gesellschaft reagiert.“<sup>380</sup> Die beiden Künstler hatten ihre Wurzeln im Deutschen Expressionismus der ‚Brücke‘ und in der deutschen Tradition der Romantik verankert.

Baselitzs Innovation bestand darin, dass er die Bilder auf den Kopf stellte und sie aus ihrem inhaltlichen Kontext befreite.<sup>381</sup> „Baselitz nahm den großen Gestalten durch anstößige Themen, grobe Malerei, durch Verfremdungen und Eingriffe alles Heroische. Er wollte seinen Gegenstand malerisch durchdringen und bewältigen. Die Lösung des Problems hatte er 1969 gefunden. Er stellte das Motiv auf den Kopf und konnte nun in größter Freiheit mit jedem Gegenstand umgehen.“<sup>382</sup> Mit diesem Ansatz konnte er die Gegenständlichkeit erhalten und eine neue Abstraktion schaffen. Dem Betrachter wurde damit ein neues Bild präsentiert; frei vom Sujet und in einem neuen Blick reiner Komposition. Es wirkt auf den Betrachter verfremdet und löst Irritation aus: Sein erster Impuls ist das umgekehrte Bild in „die richtige Position“ – die unserer konventionellen Bildvorstellung entspricht – zu stellen. Hier muss er eine neue Denkweise entwickeln, die diese neue Vorstellung der Abbildung der Wirklichkeit verlangt: Das Bild weist nicht auf eine gegenständliche Darstellung hin, sondern auf sich selbst.<sup>383</sup>

---

380 Damus 1995, S. 211.

381 Thomas 1986, S. 304.

382 Damus 1995, S. 335-337.

383 Faust/de Vries 1982, S. 34-36.

Eigentlich war es Baselitzs Absicht, weder ein abstraktes Bild zu malen, noch etwas Anekdotisches oder Deskriptives. Indem er seine Sujets verkehrt herum aufstellte und sich von dem Gegenstand und deren Inhalt löste, fühlte er sich befreit, um sich mit dem malerischen Problem auseinanderzusetzen. Damit ließ er den Weg der Interpretation offen und die Subjektivität bleibt erhalten. Der Künstler wollte die reine Komposition erlangen, dennoch nicht das absolute Bild, wo alles gesagt wäre. Er hat den Gegenstand neutralisiert (indem er ihn ‚umgekehrt‘ präsentiert) und ihn in Malerei umgesetzt, um diese Letzte in den Vordergrund zu heben. Die Auflösung zum Sujet bringt eine neue Subjektivität, z.B. die Farben im Bild werden nicht als Farbe eines Sujets betrachtet, sondern sollten autonom wirken und Eigenschaften wie warm, aggressiv, grell usw. ausdrücken.<sup>384</sup>

Sowohl Baselitz als auch Richter malten bis zur Grenze der Gegenständlichkeit, ohne ganz in die Abstraktion zu geraten, oder das Sujet aus der Leinwand verschwinden zu lassen. Auf seinem Weg von der Gegenständlichkeit zur Bildabstrahierung schaffte Baselitz eine Befreiung der Dingwelt, die eine neue Weltanschauung ermöglichte. Er suchte etwas Skizzenhaftes, das nicht vollendet war. Indem er abstrahierte, wurde sein Arbeitsumfeld reduziert, sodass wenige, wichtige Formen beibehalten blieben. Paradoxerweise näherte er sich damit nicht der Abstraktion (da sie nicht sein Ziel war), sondern die Dingwelt wurde entkräftet. Dem Betrachter wurde überlassen, die einzelnen Stücke in deren Isolation, zu rekonstruieren und Schlüsse zu bilden, die wiederum aus dem Unbewussten oder aus den Erinnerungen ins Bewusstsein berufen wurden.<sup>385</sup>

In ‚Adler‘ (1971/72)<sup>386</sup> nahm Baselitz bewusst den historisch belasteten Gegenstand des Adlers und neutralisierte ihn, indem er ihn auf den Kopf stellte. Der Künstler suchte nicht irgendein Motiv, sondern er nahm das ‚deutsche‘ Wappentier, den Adler, der von seiner Ikono-

---

384 Klotz 1999, S. 80-81; Faust/de Vries 1982, S. 37.

385 Schulz-Hoffmann, in: Gohr (Hrsg.) 1992, S. 31 f.

386 Siehe: Georg Baselitz (1938-), Adler, 1971-1972, Fingermalerei, 200 × 130 cm, Staatliche Museen, Neue Galerie, Kassel.

grafie stark geprägt war, und stellte ihn auf den Kopf, sodass der Vogel sich im Bild verwandelt und von sich seiner ursprünglichen Bedeutung löst. Nicht das Motiv war sein Problem, aber das Malen selbst. Die Gegenständlichkeit war ein Mittel dafür, um dahin zu kommen. Was blieb, war das Medium Malerei und der Gegenstand war das Vehikel, um dahin zu kommen. Um sich auf die Malerei und deren Sinnlichkeit zu konzentrieren, malte Baselitz den Vogel sogar mit den Fingern, um eine haptische Erfahrung zu bekommen, anstatt eine perfekte Wiedergabe des Objektes zu beanspruchen.<sup>387</sup>

Wenn Baselitz sich an den Kanon der Moderne des ‚art pour l’art‘ hielt, war seine Auffassung von Kunst dennoch mit den Ereignissen der deutschen Geschichte verbunden. Die Kontextualisierung seiner Kunst war eine Frage seiner Identität, als deutscher Künstler in der Nachkriegszeit, der sich zeitlich und örtlich verbunden fühlte und sich mit dem Kultur- und Kunstgeschehen in seinem Land befasste. Vergangenheit und Gegenwart sind Teile seiner Malerei, die mit Ironie oder Leidenschaft, aber ohne Moralisierung wiedergegeben werden. Der Abstand zur sozial-politischen Realität blieb erhalten. Gleichzeitig nahm er die Gegenständlichkeit, um sich auf seine Malerei konzentrieren zu können. Charakteristisch in seiner Malweise ist der Duktus seiner pastosen, groben Pinselstriche und die kraftvolle Farbigkeit in der Tradition des deutschen Expressionismus. Seine Werke können als Beispiele der postmodernen Neo-Gegenständlichkeit bezeichnet werden, sowie Lüpertz.<sup>388</sup>

Markus Lüpertz beschäftigte sich mit der Frage der ‚Malerei als Malerei‘ und malte großfigurige, stark farbige Bilder mit groben Pinselstrichen, die ebenso in Verbindung mit dem Abstrakten Expressionismus standen. Indem er seine Motive wiederholte, wurden sie in reine Malerei umgewandelt und der belastende Kontext wurde damit neutralisiert. So wie Baselitz seinen ‚Adler‘ auf den Kopf stellte, um das Motiv zu abstrahieren und zugleich die Auseinandersetzung mit der deut-

---

387 Belting 1992, S. 63; Schulz-Hoffmann 1992, S. 33.

388 Schulz-Hoffmann 1992, S. 34; Hegvi 1992, S. 36; Klotz 2000, S. 408; S. 415-416.

schen Vergangenheit bewältigen zu können, so hat auch Lüpertz seine Motive vergrößert und verfremdet, bis sich der Gegenstand aus seiner Realität herauslöste und das Bild zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit schwebte:<sup>389</sup> „Es ist die Vergegenständlichung von Abstraktem, die mein ganzes Werk bestimmt“, so Lüpertz.<sup>390</sup>

Sein Bild ‚Schwarz-Rot-Gelb‘<sup>391</sup> aus dem Jahr 1974 gehört zur Gruppe ‚Deutsche Motive‘. Dazu übernahm Lüpertz Elemente, die als Symbole des Dritten Reichs wirkten, wie Militärmützen, Helme oder Rüstungen. Es waren tabuisierende Motive, die nationalpolitische und kunsthistorische Bezüge beinhalteten. Der Künstler wollte damit, Schuldgefühle oder Verletzungen ans Licht bringen, sodass die Vergangenheit verarbeitet werden könnte. Zugleich sollte der Weg in den Trauer- oder in den Heilungsprozess ermöglicht werden.<sup>392</sup> Dazu wählte er bewusst die Nationalfarben für sein Bild und nannte es ‚Schwarz-Rot-Gelb‘. Das Gemälde zeigt Uniformmantel, Stahlhelm, Spaten und Brustpanzer und andere Kriegskomponenten wie Gewehrläufe und Räder, die als Sinnbild der Nachkriegsrealität wirken und die Monumentalisierung der Motive rückt den gegenständlichen Inhalt in den Hintergrund.

Die großen gefeierten Künstler von heute, Baselitz, Lüpertz und Schönebeck und Immendorff, repräsentierten die politische Kunst der 60er und 70er Jahre. Auch Beuys, so unterschiedlich sein Schaffen im Vergleich zu Baselitzs war, hatte den gleichen Antrieb, sich mit dem Krieg und seiner Auswirkungen in Deutschland zu beschäftigen. Insbesondere kennzeichnend für die Kunst dieser Zeit war ihre enge Verbindung zur Gesellschaft. Es wurde eine Kunst ausgeübt, die sich mit der deutschen Vergangenheit auseinandersetzte, und im Rahmen der Protestbewegung nicht wegzudenken ist. Formal suchte sie nach neuen Wegen und Ausdrucksmitteln, um ihre politisch-gesellschaft-

389 Damus 2000, S. 364; Klotz 2000, S. 416-417.

390 Lüpertz, zitiert nach: Richter 1998, S. 256.

391 Siehe: Markus Lüpertz (1941-), Schwarz - Rot - Gold I, 1974, Leimfarbe auf Leinwand, 260 × 200 cm, Stadtgalerie Stuttgart, Stuttgart.

392 Gohr 1997, S. 16-17.

lichen Aufgaben zu erfüllen. In diesem Zusammenhang wurde deren ästhetische Funktion untersucht. Die sogenannte hässliche, entartete Kunst, die von den Nationalsozialisten verbannt wurde, fand sich in Beuys oder Baselitzs Kunst wieder.<sup>393</sup>

Andere deutschen Künstler dieser Zeit nahmen die Elemente der Pop-Art, die die amerikanische Kunstszene beherrschte, und setzten sie in ihrer Kunst ein. Die Motive der Konsumgesellschaft wurden angewendet; dennoch mit Kritik geübt. Die Gegenständlichkeit triumphierte gegenüber der reinen Abstraktion der 50er Jahre und wurde in der BRD als Symbol der Auseinandersetzung mit der deutschen Problematik, die Tabuthemen der Vergangenheit (Weltkrieg) und Gegenwart (Teilung des Landes) berührte. Im Anklang an die Zeit, wo die 68er-Generation nach dem Geschehen des Zweiten Weltkriegs nachzufragen anfang, wollten auch die Künstler das Schweigen brechen. Kunst wurde politisch, um in die Gesellschaft zu wirken.

Im Bilderbuch gibt es ebenfalls Beispiele, die sich im Geist der 68-er Bewegung und in Zusammenhang mit der Doktrin in Richtung einer politischen, engagierten Kunst bewegten. Insbesondere die antiautoritäre Erziehung brachte Veränderungen in die Kinderliteratur. Auch die Tendenz zur Gegenständlichkeit – von Pop-Art bis in die verschiedensten Variationen des Realismus – wurde in der Bilderbuchillustration ab Beginn der 70er Jahre als Kunststil übernommen.<sup>394</sup>

Kapitel 6 ermöglichte einen Überblick über die politische und kulturelle Revolution der 60er und 70er Jahre in der Bundesrepublik, unter besonderer Beachtung der Entwicklungen in der Kunstszene. Deren Auswirkungen werden im folgenden Kapitel mit konkreten Beispielen aus der Bilderbuchillustration in Zusammenhang gebracht.

---

<sup>393</sup> Gohr1989, S. 48-50.

<sup>394</sup> Dies wird in Kap. 7.3 ausführlich behandelt.



## 7 Analyse von ausgewählten Bilderbüchern aus den 60er und 70er Jahren in der BRD

Prägende Stilrichtungen in der Bilderbuchillustration der sechziger und siebziger Jahre in chronologischer Abfolge waren vor allen Dingen naivisierender Stil, abstrahierender Stil, Pop-Art und Realismus. Insbesondere zwei Hauptströmungen aus der bildenden Kunst beeinflussten die Bilderbuchillustration in dem untersuchten Zeitraum: In den 60er Jahren war der Tachismus, in den 70er Jahren dahingegen die Pop-Art maßgebend.<sup>395</sup> Dies geschah teilweise mit (so bei der abstrakten Malerei), manchmal aber auch ohne Zeitverzögerung (so bei der Pop-Art).

Bis in die sechziger Jahre hinein wurden außerdem viele grafische Experimente durchgeführt; beispielsweise zeichnerische Formversuche oder abstrahierende Bildkompositionen mit frei gesetzten Farbflecken. Zwischen 1963 und 1973 erlebte das Bilderbuch eine Phase der Experimentierfreudigkeit, in einer Zeit, die auch als eine radikale und experimentierfreudige Kunststepoche gekennzeichnet war, sodass Anregungen ins Buch einfließen. Nicht zuletzt politische und gesellschaftliche Diskurse um 1968 bewirkten Veränderungen in der Kindererziehung und damit auch in der Kinderliteratur.

Dies alles führte dazu, dass aus dem sozialen Kontext neue Themen und Wertvorstellungen in Bilderbücher Eingang fanden, was wiederum in den 70er Jahren in die Tendenz zur gegenständlichen, naturalistischen Darstellungsweise in der ‚Pluralität der Realismen‘ – zur Wiedergabe sozialrelevanter Themen – mündete. Elemente der zeitgenössischen Kunst waren im Bilderbuch häufiger vertreten; jedoch eingeschränkt auf bestimmte Merkmale und Stilrichtungen, sodass die Bilderbuchillustration – anders als die bildende Kunst – stilistisch weniger differenziert und auf ein kleineres Spektrum von realistischen

---

<sup>395</sup> Thiele 1994, S. 20.



Stilen ausgerichtet war.<sup>396</sup> Vielmehr ist deshalb von einer Verschmelzung von Stilen auszugehen. Fälle, wo dahingegen die Kunst die spezifischen Eigenheiten der Buchillustration – innerhalb der Grafikkunst – beeinflusste, gab es nur dann, wenn sich die freie Kunst der Gebrauchskunst annäherte, wie in der Pop-Art. In diesen Fällen spiegelte die Buchillustration den Kunststil ihrer Zeit wider, dem die pädagogischen Kriterien angepasst wurden:

In der Geschichte der Gebrauchskunst für Kinder im 20. Jahrhundert haben stets unterschiedliche und unterschiedlich enge Wechselbeziehungen stattgefunden zwischen Kunstströmungen der jeweiligen Zeit und dem künstlerischen Ausdruck in der Bilderbuchillustration. Während im Jugendstil die Gestaltung in der bildenden Kunst und in der Gebrauchskunst, d.h. auch in der Bilderbuchillustration, zeitlich parallel verlaufen, werden danach die Bildinhalte und die Gestaltungsmittel neuer Kunstströmungen eher zögernd aufgenommen: sie fanden zudem in deutlicher zeitlicher Versetzung statt. Im Bilderbuch der Nachkriegszeit ab 1945 bis in die 50er Jahre fand die sich neu formierende freie Kunstszene kaum ihren Niederschlag. Eine gewisse Rolle spielten – und spielen ja heute noch – Rückgriffe auf den Jugendstil und den Surrealismus. Später fand eine Verarbeitung aktueller Tendenzen der POP ART und der neuen Realismusformen der 70er Jahre statt.<sup>397</sup>

Dieses Zusammenspiel unterschiedlicher Kunstrichtungen in der Kinderbuchillustration ist zu berücksichtigen, wenn in den nachfolgenden Abschnitten das Bilderbuch der 60er und 70er Jahre in seinen verschiedensten Stilrichtungen untersucht wird. Die Analyse von zwanzig Bilderbüchern berücksichtigt folgende Kriterien: Zuordnung der in den Kinderbüchern vorhandenen Stilrichtungen; Verortung dieser Stilrichtungen in der bildenden Kunstauffassung (sofern möglich); Herstellung des zeitlichen Kontextes; Ermittlung des Innovationscharakters und Identifikation der verwendeten bildnerischen Merkmale der Bilderbuchtradition.

---

<sup>396</sup> Bode 2004, S. 100; Bode 1990, S. 2-3.

<sup>397</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 99.

Als Auswahlkriterien für die zu analysierenden Bücher sind die folgenden Punkte herangezogen worden: herausragendes künstlerisches Niveau bzw. hervorragende illustrative Leistungen in den Bilderbüchern; Beachtung innerhalb der Bilderbuchforschung; weitgehende Rezeption durch das Publikum und Preise für besondere künstlerische Leistungen.

Da ein Bilderbuch eine Verschmelzung unterschiedener Stilelemente beinhalten kann, nämlich z.B. aus der modernen Kunst, aus vergangenen Zeitepochen oder von spezifischen Merkmalen der Bilderbuchgattung, wird in der vorliegenden Untersuchung zunächst der prägende Stil in diesen Bilderbüchern hervorgehoben und auch für die Einordnung des Werkes herangezogen, wobei natürlich auch die Vielfalt an künstlerischen Stilen im einzelnen Buch Berücksichtigung finden wird.

Letztlich wird die Analyse durch Nebenbeispiele ergänzt, da es so möglich ist, einen breiten Einblick in die Bilderbuchproduktion und insbesondere in die Stilrichtungen aus dem untersuchten Zeitraum gewähren zu können. Ziel ist, ein umfassenderes Bild einzelner Stilrichtungen und Entwicklungstendenzen zu erreichen. Diese Beispiele sollten außerdem dazu beitragen, Zusammenhänge zwischen bildender Kunst und Bilderbuchillustration zu aufzuzeigen.

## 7.1 Nachahmung von Kinderzeichnungen und die abstrahierende Illustration der 60er Jahre

Die abstrahierende Malerei gewann im Bilderbuch erst ab den 60er Jahren an Bedeutung. Diese verspätete Übernahme der Abstraktion aus der bildenden Kunst und überhaupt von deren Stilrichtungen in die Bilderbuchillustration lag nach Thiele an dem ‚pädagogischen Schutzraum‘ des Bilderbuchs. Als Beispiel dazu nannte er das in den USA erschienene Buch von Leo Lionni ‚little blue and little yellow‘,

das erst 1959 entstand und in völliger Abstraktion unter Verwendung von Farbflecken konzipiert wurde; zu einer Zeit, als dieser Stil in der freien Kunst bereits wieder an Bedeutung verlor.<sup>398</sup>

Ende der 50er Jahre fand die abstrahierende Darstellungsweise als künstlerischer Stil Eingang in das Bilderbuch – in Verbindung mit dem naiven Stil, bei dem die Illustratoren sich weg von der realistisch-naturalistischen Darstellungsweise bewegten; allerdings ohne sich dabei ganz auf die reine Abstraktion festzulegen. Nach wie vor herrschte aber die Sehnsucht nach einer ‚heilen Welt‘, einer intakten Kinderwelt, vor, sodass neben der Abstraktion auch dekorative und volkstümliche Elemente verlangt wurden. Eine Ausnahme war ‚little blue and little yellow‘. Dieses Buch, mit abstrakten Farbflecken in verschiedenen Variationen aus gerissenen Farbpapieren gestaltet, wurde von der freien Kunst – allerdings ebenfalls vom 1950 in den USA entstandenen Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei – inspiriert. In seiner abstrakten Bildform erzählte Lionni die Geschichte von zwei Kindern, die durch Farbflecken symbolisiert werden (Abb. 34). Laut Künnemann wurde das Buch von manchen Kritikern feierlich begrüßt, weil darin nur tachistische Elemente verwendet wurden. Gleichzeitig kritisierten

andere es, weil Farbflecken keine Kunst seien und von Kindern nicht verstanden würden.<sup>399</sup> In Deutschland eröffnete ‚little blue and little yellow‘ neue Möglichkeiten für die Buchillustration, die sich ab den 60er Jahren von den einengenden pädagogischen Richtlinien, die Einflüsse von außen blockierten, befreit hatte.

Lionnis Buch war immerhin mutig in der Abstraktion und in dem Versuch, eine für Kinder konzipierte Bildsprache einzuführen. Das Buch mit dem für das Kind verständlichen Titel ‚little



Abb. 34: Lionni: Das kleine Blau und das kleine Gelb, 1962

<sup>398</sup> Thiele 2003, S. 26.

<sup>399</sup> Bode 2005, S. 22-23; Künnemann 1968, S. 131.

blue and little yellow‘ verband die freie, gegenstandslose Bildsprache mit einem konkreten Text zum Bildverständnis, was zum Bucherfolg beitrug.<sup>400</sup>

In deutschsprachigem Raum gab es kein vergleichbares Beispiel der völligen Abstraktion mit Ausnahme der komplizierten verschlüsselten Bildsymbolik der Schweizerin Warja Lavaters. Ihre abstrakte Zeichensprache basierte auf geometrischen Formen, die durch einen Dekodierungsschlüssel entziffert werden mussten. Dahingegen wurde die Gegenständlichkeit in den Bilderbüchern hierzulande ab den 60er Jahren lediglich mit abstrahierenden Ausdrucksmitteln auf wenige Farbformen reduziert.

Insbesondere die naive Illustration wurde im Laufe des Jahrhunderts als häufiges Stilmittel benutzt und in dieser Zeit in einen abstrahierenden Stil umfunktioniert. Dies galt insbesondere für die Malerei von Lilo Fromm.<sup>401</sup>

Der Auffassung einer Naiven Kunst entsprach eine einfache, unbekümmerte und phantasievolle Motivwahl mit naturalistisch wirkender Formgebung, wie z.B. bei den Bildern des Franzosen Henri Rousseau oder des deutschen Malers Adalbert Trillhaase. Der meist farbenfreudigen Heiterkeit von Rousseaus „[...] Bilder(n) entspricht die unbefangene kindlich-naiv und detailreich aufgefasste Natur; die meist frontal gesehenen Menschen sind oft nur annähernd anatomisch richtig, aber stimmungsgebunden an das jeweilige Milieu“.<sup>402</sup> So waren die Figuren ohne anatomische Richtigkeit vereinfacht, die Perspektive oder die Schattierung weggelassen, die Farbe frei gebraucht und in idealisierten Darstellungen von Objekten zugrundelegt. Dies wurde – wie im Traum – aus einem reinen Schöpfungsvorgang kristallisiert, wo das bizarre Nebeneinander von Fantasie und Realität stattfand. Die Naive Malerei versuchte, die Sehnsucht einfacher Menschen nach Glück und Harmonie in einem idyllischen Bild von Natur und Gesellschaft wie-

<sup>400</sup> Thiele 1990, S. 166-167.

<sup>401</sup> Bode 2005, S. 22.

<sup>402</sup> Lexikon der Kunst (Band IV, Q-S) 1977, S. 216.

derzugeben. In der Bilderbuchillustration wurden diese Elemente der Naiven Kunst – nicht zuletzt wegen ihrer Vereinfachungen, des statischen Konzepts und der Farbenfreudigkeit bevorzugt – und z.B. als Wunschbilder von Natur und Gesellschaft in eine Imitation kindlicher Gestaltungsweise übertragen, wie in Lilo Fromms ‚Mondgesicht‘.

Der naive Stil ist eine bleibende, fortlaufende Tendenz im Bilderbuch: „[...] ein zum Anekdotischen neigender Stil, der die Motive durch Konturierung klar voneinander abgrenzt, liebevoll im Detail ist [...] und aufgrund der additiven Bildauffassung einfach und schnell zu erkennen ist. Das Einfache, ‚Naive‘ als bildnerische und pädagogische Kategorie erhält durch die leicht karikaturhafte Darstellung noch eine sympathische Wendung. Dass die Bilder für Kinder einfach und naiv waren, war kein Zufall. Die Entwicklungspsychologie und in der Folge die Kunsterziehung richteten ihr Augenmerk auf das Ursprüngliche, Reine, Einfache im Kind, das es zu pflegen galt. Dass dann auch die Bilder rein und einfach sein sollten, lag nur auf der Hand“.<sup>403</sup> In der Bilderbuchillustration wird der naive Stil in der Nachahmung von Kinderzeichnungen, die ebenso naiv und einfach scheinen, eingesetzt. Dies zeigt sich insbesondere in Lilo Fromms naivisierendem Stil.

### 7.1.1 Naiver Stil

‚Der Goldene Vogel‘ (1966): magisch-poetische  
Bilder von leuchtender Farbigkeit in Lilo Fromms  
Bilderbüchern

Für ihr Buch ‚Der Goldene Vogel‘ (1966) bekam Lilo Fromm die Gold-Medaille bei der Biennale der Illustration in Bratislava und 1967 den Deutschen Jugendbuchpreis für das schönste Bilderbuch mit folgender Begründung: „Durch die Intensität der Farben werden die kleinen Betrachter in ein Reich voller Wunder und voller Zauber geführt“.<sup>404</sup>

<sup>403</sup> Thiele 1990, S. 155-156.

<sup>404</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 143.

Das Bilderbuch, das in leuchtender Farbigkeit gemalt wurde, erzeugte eine formale bildästhetische Modernität,<sup>405</sup> was dem Geschmack der damaligen Zeit im Hinblick auf die Buchillustration entsprach. Schon Fromms erstes Buch ‚Das Mondgesicht‘ (1960) wurde zum Publikumserfolg, dessen Ursachen Ramseger benannte: „Diesmal war es nicht der Text – wenngleich die Geschichte von der nächtlichen Wanderung eines gemalten Mondgesichts durchaus dem entsprach, was man damals Kindern anzubieten pflegte – es waren die großzügigen, mit fröhlichstimmenden Farben verschwenderisch ausgestalteten Bilder, die so gut trafen, was damals Eltern ihren Kindern zeigen wollten.“<sup>406</sup> In der Erzählung wird das Mondgesicht von einem Mädchen mit Ölkreide auf einem Blatt gemalt. Es wird in einer naiven, kindlichen Darstellungsweise der Figur wiedergegeben, um einen direkten Bezug zu Kinderzeichnungen herzustellen.

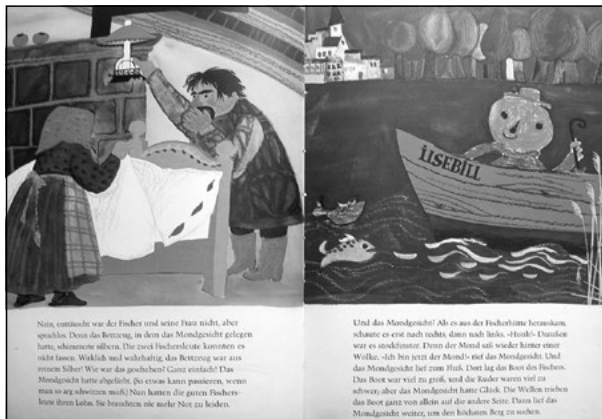


Abb. 35: Scheidl/Fromm: Das Mondgesicht, 1960

Das ganze Buch wird in einer fröhlichen, starken Farbigkeit und infantilen Darstellungsweise gehalten, wie die zwei Illustrationen auf der Doppelseite zeigen (Abb. 35). Im naiven Stil bildete Fromm die Figuren, das Ehepaar und das Mondgesicht ab und spielte mit den

<sup>405</sup> Oetken 2008, S. 76.

<sup>406</sup> Ramseger 1979, S. 175.

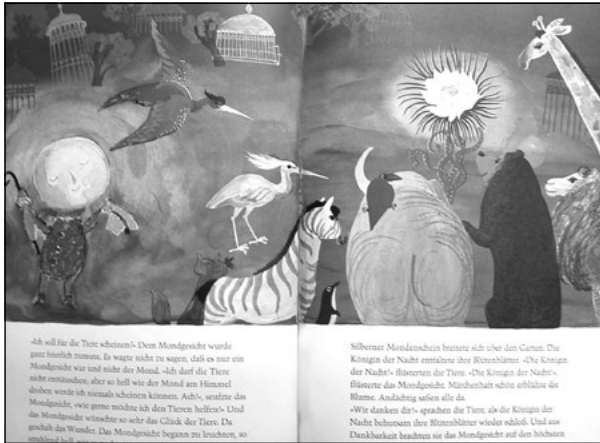


Abb. 36: Scheidl/Fromm: Das Mondgesicht, 1960

Kontrastfarben Orange und Blau, um maximalen Farbkontrast und maximale Leuchtkraft im Bild zu erreichen. In einer weiteren doppelseitigen Illustration malte Fromm das ‚Mondgesicht‘ mit den Tieren eines Zoos, die vor einer blauen Bilderoberfläche stehen. Ungefähr ein Drittel der Doppelseite ist mit dem Text befüllt und der Rest durch die Illustration bestimmt. Am oberen linken Bildrand befinden sich Bäume und Gehege, die eine weite Ferne suggerieren und dem Bild Perspektive verleihen (Abb. 36). Vorne sind Tiere versammelt. Die leuchtende Blume ‚Königin der Nacht‘ auf der rechten Seite des Blattes wirft Licht auf die Körper der Tiere, die die Blume umkreisen und seitlich oder von hinten zu sehen sind. Außerhalb davon steht das hellgelbe Gesicht, das frontal und im Lichtstrahl als Kontrapunkt präsentiert wird, vor dem blauen Nachthintergrund strahlt. Der Mondschein und der Schein der Blume verzaubern alles: Die Tiere und den blauen Hintergrund.

Die grelle Farbigkeit ist in ‚Das Mondgesicht‘ prägend. In dem sechs Jahre später erschienenen Bilderbuch ‚Der Goldene Vogel‘ wird sie zurückgehalten, auch wenn dessen Farbigkeit immer noch kontrastreich ist. Allerdings setzte Fromm dunkle Farbtöne mit weniger deutlich kontrastierten Bildelementen in einer malerischen Darstellungsweise ein.

Die Illustrationen beinhalten einen blauen Hintergrund mit gelben oder orangefarbenen Elementen und umgekehrt treten aus dem orangefarbenen Hintergrund die Figuren in Blau oder Grün hervor. Um eine noch größere farbige Kontrastwirkung zu erreichen, malte Fromm zudem die Bildelemente in hellen, lichten und den Hintergrund in dunklen Tönen. Dieser starke Farbkontrast mit dunklem Hintergrund und leuchtenden Elementen im Vordergrund erschafft auch Räumlichkeit, die z. B. im ‚Mondgesicht‘ nicht vorkommt. Das helle Licht und das leuchtende Gelb, Orange und Rot strahlen vor dem dunklen Hintergrund im Zusammenklang z.B. mit den Stickereien der Gewänder und des Sattels sowie mit dem hell leuchtenden Pferd. Mittels des Einsatzes von Licht werden die Figuren modelliert und aus leuchtenden Punkten entstehen Augen und Nasen. Stoffgewänder werden aus einfachen Musterungen von Kreisen oder Punkten geschaffen. All dies verstärkt die brillante Farbigkeit und Kraft des Bildes in einer Skala von leuchtenden Tönen durch das ganze Bilderbuch hindurch. Die Illustratorin schafft in ihrer magisch-poetischen Märchenwelt Bilder von großer Kostbarkeit. Durch die strahlende Kraft der Farbe und des Lichtes wird der Leser in eine Traumwelt versetzt.

‚Der Goldene Vogel‘ ist ein langes Märchen der Brüder Grimm mit zahlreichen Handlungen. Ein König besitzt einen goldenen Apfelbaum. Als er merkt, dass eine Frucht fehlt, schickt er seine drei Söhne, um Wache zu halten. Es gelingt dem jüngeren Sohn, vor allem durch den Beistand eines Fuchses, viele Aufgaben zu bewältigen und den Apfel zu finden. Der Fuchs gibt dem jungen Königssohn immer guten Rat, den dieser meist nur zögernd befolgt. Nichtsdestotrotz hilft das Tier immer wieder wie eine Art Schutzengel. Die Figur dieses Tieres steht in dem Märchen für den Menschenverstand und die Vernunft und vor allem für ausdauernden Langmut. Der Königssohn, der Held der Geschichte, kommt in fast jeder Illustration vor und wird darin jeweils dargestellt, wie er eine der verschiedenen Aufgaben erfüllt.

Die Seiten des Bilderbuches sind groß, fast quadratisch und geräumig für die ganzseitigen Illustrationen. Das Buchlayout ist traditionell aufgeteilt: Text und Illustration bekommen jeweils eine Seite neben-



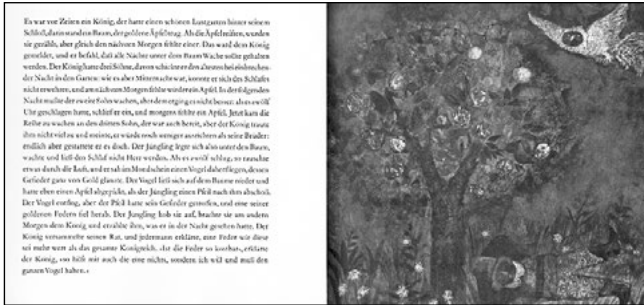


Abb. 37: Grimm/Fromm: Der goldene Vogel, 1966

einander auf der Doppelseite. Fromm stellte in ihrer visuellen Umsetzung des Märchens – dem Begriff der Illustration folgend – die Wörter in ihrer Bedeutung vor die Bilder. Die Illustration nimmt es sich somit zur Aufgabe, den vorliegenden Text zu ergänzen. Am Anfang der Geschichte ist vom königlichen Apfelbaum die Rede, den der jüngste Sohn bewachen soll. Der Junge, der Baum und ein goldener Vogel, der vorbei kommt, werden in der dazugehörigen Abbildung dargestellt (Abb. 37): Sie werden auf einen tiefen blauen Hintergrund gestellt, der die Dunkelheit der Nacht signalisiert. Hier geht die Wirkung der Illustration von der Farbe aus, die durch die Leuchtkraft des goldenen Vogels und der goldenen Äpfel erzeugt wird. Auch die Hose des schlafenden Jünglings ist mit orangefarbenen Arabesken gemalt, die in der Nacht schillern. Die Bildkomposition ist auf einen dunklen Hintergrund in tiefem Blau mit leuchtenden Elementen aufgebaut. Damit erzeugt Fromm eine abendliche Dämmerungsstimmung, die sie

in allen Illustrationen des Bilderbuches beibehält und denen sie so einen magischen, geheimnisvollen Charakter verleiht. Dies wird mit einem volkstümlichen, an russische Bilderbücher angelehnten Stil kombiniert.



Abb. 38: Grimm/Fromm: Der goldene Vogel, 1966

Eine weitere Illustration zeigt den jüngsten Königssohn und den Märchenfuchs auf der Suche nach dem goldenen Vogel (Abb. 38). Die Bildkomposition ist in drei Schichten aufgebaut. In

der Mitte des Geschehens befinden sich der Junge und der Fuchs, und sie werden von unten her von Blumen und von oben her von dem architektonischen Aufbau der Häuser und einem Wald in der Ferne umschlossen. Das Violett des Hintergrundes deutet die Morgendämmerung an und die Figuren und Häuser sind stimmungsvoll erhellt. Der Weg nach vorne bleibt frei, und der Vogel im Himmel, der in die Gegenrichtung fliegt, vermag das Gefühl zu vermitteln, dass die Figuren sich schnell fortbewegen. Der Fuchs ist im Vergleich zu dem Jungen sehr groß dargestellt und beansprucht fast die gesamte Länge der Seite für sich; ein Hinweis auf seine bedeutende Rolle als Führer, der den Weg vorweist.

Zu dem Märchen „Der Goldene Vogel“ liegen unterschiedliche visuelle Interpretationen des gleichen Themas vor. Die verschiedenen Illustratoren haben jeweils ihre eigene Handschrift und einen eigenen Stil und sie setzten sich im Dialog mit der Bildtradition im Lauf der Zeit auseinander. Sie illustrierten allerdings keine Bilderbücher, sondern eine Sammlung von Märchen, z.B.: George Cruikshank in seinem illustrierten Buch ‚German popular stories‘ (1823) setzte Bewegung in seiner Abbildung zur gleichen, von Fromm ausgewählten Szene des ‚Goldenen Vogels‘ ein: Der Junge, der auf dem Schwanz des Fuchses sitzt, muss sogar seinen Hut festhalten, damit er nicht davon fliegt (Abb. 39). Allerdings wirkt Cruikshanks Junge nicht so kindlich wie derjenige in Fromms Version. Statt eines großen Fuchses und eines relativ kleinen Jungen wählte der englische Illustrator die Proportionen umgekehrt: ein großer, erwachsener Junge reitet auf dem kleinen Fuchs. In ‚Märchen der Brüder Grimm‘ (1969), wo auch Josef Hegenbarth die gleiche Szene wählte, beschränkte



Abb. 39: Taylor/Cruikshank: German popular stories, ca. 1868

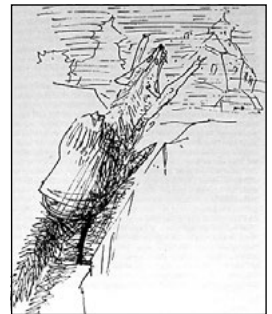


Abb. 40: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969

er sich auf wesentliche Striche, um das Geschehen bildlich wiederzugeben (Abb. 40). Dazu zeichnete er Häuser und Bäume in den Hintergrund, um eine gewisse Räumlichkeit zu erzeugen. Der Prinz und der Fuchs sind aus der Vogelperspektive dargestellt, sodass die Bewegung nach vornhin intensiver wirkt. Die Haare des Jungen, die nach hinten fliegen, und die diagonale Anordnung der Figuren betonen diese Dynamik, die noch durch Hegenbarths charakteristisch heftigen Duktus und seine expressive Zeichensprache verstärkt wird.

„Der Goldene Vogel“ ist auch Bestandteil von Maurice Sendaks Sammlung von 27 Grimmschen Märchen, die 1973 veröffentlicht wurde. Er gestaltete seine Illustrationen unter dem Einfluss der deutschen Tradition der Romantik des 19. Jahrhunderts und von Dürers Holzschnitten, die bereits die Illustratoren der Romantik beeinflusst hatten. Seine Figuren (Junge und Fuchs) sind groß gestaltet und der Hintergrund ist dicht besiedelt, sodass eine klaustrophobische Enge entsteht (Abb. 41).<sup>407</sup> Der Fuchs ist bis zum Bildrand getrieben und wendet sich dem Betrachter mit einem skeptischen Blick zu, während



Abb. 41: Segal/Sendak: Märchen der Brüder Grimm, 1974

der Junge ruhig auf ihm sitzt und die junge Prinzessin im Hintergrund betrachtet. Sendak wählte den Moment zwischen zwei Aktionen aus, die im Text beschrieben werden. Es ist ein Moment der Besinnung, der Andacht; kurz nachdem der Junge ‚über Stock und Stein‘ gelaufen ist und bevor er hervor springt, um das Mädchen zu küssen. Dadurch entsteht ein Wechselspiel des Erzählens zwischen dem Text, der das Bild leitet, und dem Text, der basierend auf dem Bild dessen Aussage fortführt.<sup>408</sup>

<sup>407</sup> Whalley/Chester 1988, S. 235.

<sup>408</sup> Der Text lautet: „Dann streckte der Fuchs seinen Schwanz, der Königssohn setzte sich auf, und so ging es über Stock und Stein dass die Haare im Winde pfliffen. Als er beim goldenen Schloss ankam, war es so wie der Fuchs gesagt hatte. Er wartetet bis um Mitternacht, als alles in tiefem Schlaf lag, und die schöne Jungfrau ins Badehaus ging, da sprang er hervor und gab ihr einen Kuss“.

Lilo Fromms Abbildung dieser Szene ist beweglicher im Vergleich zu Sendaks Illustration, aber statischer, wenn man sie Hegenbarths Bild gegenüberstellt. Als Stilmittel benutzte sie die naive Illustration. Ihre und Cruikshanks Bilder erleuchteten den Text in der traditionellen Definition des Begriffs von Illustration.<sup>409</sup> Hegenbarth suchte eine neue Perspektive zur Darstellung seiner visuellen Narration. Sendak dagegen zeichnete, was nicht geschrieben ist, nämlich den zwischen zwei Szenen liegenden Moment; wo das Mädchen sich draußen befindet und von dem Prinzen beobachtet wird. Letztlich ist Fromms Darstellungsweise im Zusammenspiel von Farbe und Licht im Raum maleisch, während Cruikshank, Hegenbarth und Sendak den zeichnerischen Stil anwendeten.

Die starke Leuchtkraft in Lilo Fromms ‚Der Goldene Vogel‘ ist außerhalb der Märcheninterpretation in den zeitgenössischen Illustrationen von Walter Grieders ‚Die verzauberte Trommel‘ (1968) wieder zu finden. Der Schweizer Illustrator malte eine Fantasiewelt mit freien Pinselstrichen und lockerer Bewegung sowie mit kraftvoller Farbigkeit. Er baut seine Bildkomposition sorgfältig und detailreich auf und fügt ihr skurrile und dämonische Gestalten oder aber stilisierte, karikaturhafte Figuren die folkloristische Züge aufweisen, hinzu.<sup>410</sup> Den Text zum Buch lieferte Maria Aebersold über die Baseler Fastnacht und den Jungen Bitzi: „In Basel spielt die Geschichte, zu der Zeit, da jedes Jahr in Kellern und Hinterhäusern allerlei geheimnisvolles sich tut. Vom Vorfasnachtsfieber gepackt, machen sich auch die Kinder eifrig mit Vorbereitungen zu schaffen, bemalen Larven und Laternen oder üben auf Trommeln und Pfeifen die alten Märsche. Nur Bitzgi nicht.“<sup>411</sup> In der Illustration, die die fliegende Trommel samt Kindern zeigt, entsteht eine Mischung aus blauen und orangen Kontrastfar-



Abb. 42: Grieder/Aebersold: Die verzauberte Trommel, 1968

409 Vgl. dazu Kap. 2.1.

410 Künnemann, in: Doderer 1975, S. 464.

411 Zusammenfassung des Verlags.

ben in der Bildkomposition, die aus zwei Teilen besteht: In der unteren Bildhälfte ist eine Stadt mit Bäumen und Häusern in blauen Tönen dargestellt, während ein gelb, orangefarben leuchtender Himmel den oberen Bildteil bedeckt (Abb. 42). Die Kinder mit der Trommel, die dort herum fliegen, sind in Blau gemalt – als Kontrastfarbe zum Himmel und in Entsprechung zur Farbe der Häuser. Auch die Darstellung der Häuser passt sich den fliegenden Kindern an: Sie schweben im Raum in rhythmischem Tanz. Die Häuser, die nebeneinander platziert sind, scheinen mit ihrer Anordnung in einer äußerst schwungvollen Kurve nach oben diesen Tanz nachvollziehen zu wollen. So harmonisieren Bewegung der Kinder und Anordnung der Häuser. Charakteristisch in der Illustration ist der malerische Farbauftrag, die leuchtende kräftige Farbigkeit und die märchenhafte Bildsprache, welche wiederum Lilo Fromms Illustrationen zu ‚Der Goldene Vogel‘ ähneln (Abb. 38).

Die Illustrationen von Marlene Reidel in ihrem Bilderbuch ‚Jakob und die Räuber‘ (1965) weisen ebenso eine große Farbwirkung auf. Die Bilder entstehen aus gebrochenen hellen Tönen vor einem dunklen Hintergrund. Mittels des Farbholzschnitts ist „[...] das nächtliche Dunkel mit braunen, violetten, düster Rosafarben, mit gebrochenem Rot, Grau, Grün und sehr sparsamen lichterem Tönen“<sup>412</sup> kombiniert.

So wie in ‚Mondgesicht‘ handelt es sich in Marlene Reidels ‚Jakob und die Räuber‘ (1965) um eine Nachtwanderung. Hier dominiert das Rustikale einer ländlichen, bayerischen Umgebung: Der Junge Mondwandler Jakob ist der Held der Geschichte, der nachts auf Mauern und Dächern des Dorfes spazieren geht, bis er vom Kirchturm herab Räuber auf Raubzug in den Bauernhöfen sieht. Jakob schreit so laut, dass die Dorfbewohner aufwachen und die Räuber gefangen genommen werden.

---

412 Künemman 1972, S. 153.

Reidel konstruierte mit fast abstrahierten Formen die Umgebung, in der die Räuber sich befinden; außerhalb des Dorfes, im Wald. Im Kontrast zu den eckigen Formen der Bäume und des Versteckes der Räuber treten runde Rauchwolken aus den Flammen hervor (Abb. 43). Die Bildkomposition besteht aus drei Ebenen: Zuerst der Wald im Außenraum, dann das Versteck und zuletzt die Räuber zusammen mit dem Feuer in der Mitte der Bildfläche. Diese werden aufeinander auf der Bildfläche gestaffelt. Der Wald wird aus schwarzen Bäumen gestaltet und dessen Umgebung mittels einfacher geometrischer Formen dargestellt. Auch die nur bruchstückhaft dargestellte Behausung der Räuber, die ihnen als Versteck dient, besteht aus vier einfachen geometrischen Formen. Mittendrin wärmt ein Feuer die Figuren und der Rauch aus roten Farbformen steigt in die Luft. Die drei Räuber sind typisiert gekennzeichnet; der Linke maskiert, der Rechte böse dreinschauend und der Mittlere mit einer Waffe am Gürtel. Als Hauptdarsteller des Geschehens stehen sie mitten im Bildraum innerhalb ihrer Behausung, die sich innerhalb des Waldes befindet.



Abb. 43: Reidel: Der Jakob und die Räuber, 1965

Charakteristisch für Reidels Bilderbuch ist ihr abstrahierender Stil und die flächige Bildkomposition. Die sparsam eingesetzten Farbelemente und hellen Töne, die von Konturen eingefasst sind, heben sich vom dunklen Hintergrund deutlich ab. In Fromms Illustrationen zu ‚Der Goldene Vogel‘ strahlen die Farben dagegen von sich aus und ohne Konturen mit klarer Leuchtkraft.

Reidel und Fromm lehnten ihre Bilder an die Volkskunst an. Diese kennzeichnet ihre starke Ausdruckskraft und die Verwendung der naiven Darstellungsweise. Insbesondere zeigen Lilo Fromms Illustrationen eine kindliche Fantasiewelt. Nahe verwandt sind die Arbeiten der Illustratorin Heidrun Petrides, die ebenfalls eine kindliche Darstellungsweise mit einfacher Bildwahrnehmung bevorzugt. In ihrem



Abb. 44: Petrides: Der Xaver und der Wastl, 1962

Bilderbuch ‚Der Xaver und der Wastl‘ (1962) sind die Formen im Bild vereinfacht und klar dargestellt. Sie werden mit intensiven Farben – wie die leuchtend blonden Haare des jungen Xaver, sein blauer Pullover oder der große grüne Regenschirm – gemalt (Abb. 44).

Fromms Farbigkeit ist greller und kontrastreicher, während Petrides reine Farben, die sie für ihre Formelemente einsetzt und mit gebrochenen Tönen kombiniert, als ein gesamtes, helles Bild wirkt. Beide Illustratorinnen verwendeten eine vereinfachte, grobe Darstellungsweise, mit einer intensiven Farbigkeit und kindlich-naiven Malweise in ihren Bilderbüchern. Einen an die Imitation einer Kinderzeichnung angenäherten Stil mit dicken schwarzen Konturen, klaren, intensiven Farben und flachen Formen setzte die Illustratorin Hilde Hoffmann in ihrem Bilderbuch ‚Steht ein bucklicht Männlein da‘ (1964) ein.<sup>413</sup> Diese Darstellungsweise war konform zu der Tendenz der Zeit, die in Richtung ‚naiver Illustration‘ schlug.

Alle hier dargestellten Illustratoren lassen sich mit Fromm in der prägenden Farbwirkung ihrer Bilder vergleichen. In ihrer früheren Arbeiten zeigte Fromm einen naivisierenden Stil mit bunter Farbigkeit – ähnlich wie in Petrides ‚Der Xaver und der Wastl‘ oder Hoffmanns ‚Steht ein bucklicht Männlein da‘ –, der in ihren späteren Werken etwas gedämpft wurde und ins Volkstümliche überging und so eher mit Reidels ‚Der Jakob und die Räuber‘ oder mit Grieders ‚Die verzauberte Trommel‘ zu vergleichen ist.

Kennzeichnend war auch in Fromms Malstil das Kindliche im Bild, das mit ästhetischer und malerischer Sorgfalt in naiver Darstellungsweise verbunden wurde. Auf diesem Stil beruhte ihr Erfolg, den sie auch in ihrem späteren Bilderbuch aus dem Jahr 1971 ‚Die Geschichte

<sup>413</sup> Siehe: Hoffmann, Hilde: Steht ein bucklicht Männlein da. Gerhard Stalling Verlag, Bilder von Hilde Hoffmann zu Versen aus ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Oldenburg und Hamburg, 1964.

der Geschichten‘ weiterführte.<sup>414</sup> Dennoch erschienen nach 1969 ihre Bilderbücher nicht mehr zeitgemäß. Es wurden stärker ‚realitätsbezogene‘ Bilderbücher gefordert.<sup>415</sup>

‚Lupinchen‘ (1969): Binette Schroeders surreal-phantastische und naive Bilderwelt

Prägende Eindrücke in Binette Schroeders Kindheit hinterließen die Bände ihres Großvaters von Bruegel d.Ä. und Bosch.<sup>416</sup> Das Erbe von Bruegel mit seinem Detailreichtum in den Darstellungen des bäuerlichen Lebens sowie von Bosch in der Verwendung surrealistischer Elemente sind in ihrem Oeuvre – z.B. in ‚Florian und Traktor Max‘ (1971) und ‚Ra ta ta tam. Die seltsame Geschichte einer kleinen Lok‘ (1973) – deutlich sichtbar. Dazu noch die Faszination für Humpty Dumpty (wie in ‚Lupinchen‘, 1969, oder ‚Laura‘, 1999) aus der englischsprachigen Kinderliteratur, mit der sie ihre amerikanische Großmutter bekannt machte.

Schroeders ‚Lupinchen‘ (1969) ist eine Hommage an das von Lewis Carroll geschriebene Buch ‚Alice hinter den Spiegeln‘ (1872) mit John Tenniels Illustrationen. Humpty Dumpty – ein Mensch mit Ei-ähnlicher Figur aus einem britischen Kinderreim – und Lupinchen – als Alice – kommen in ihrem Bilderbuch vor. 1982 erzählte sie von ihrer Beziehung zu der Figur des Eierschalenmannes: „Mich hat damals gar nicht der Charakter dieses Humpty Dumpty interessiert, seine Arroganz und vielzitierte Selbstsucht. Ich war fasziniert von der runden harmonischen Form des Eis [...], [diese] machte den runden Humpty Dumpty im Wesen harmonisch und sanft.“<sup>417</sup> Mit der Auswahl von Lupinchen und Humpty Dumpty verband die Künstlerin das Karikaturhafte, das Surreale, in einer unwirklichen Atmosphäre mit dem Traumhaften, so wie schon früher Tenniel surreal-komische Bildszenen wiedergegeben hat: „Mit ihrem ersten Bilderbuch ‚Lupinchen‘ (1969)

414 Siehe: Meckel, Christoph: Die Geschichte der Geschichten. Gemalt von Lilo Fromm. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1971.

415 Ramseger 1979, S. 184.

416 Tabbert 2005, S. 104.

417 Schröder, zitiert nach: Tabbert 2003. S. 96.



[hat sie] eine subtile Verbindung zwischen dem karikaturhaften Stil eines John Tenniel und einer Traumwelt im Sinne der surrealistischen Idee hergestellt und die Kinderbuchillustration geöffnet für Adaptationen, Anleihen und Nachempfindungen“.<sup>418</sup>

In ‚Lupinchen‘ wird die Geschichte der Puppe Lupinchen und ihrer drei Freunde, dem Vogel Robert, Humpty Dumpty und dem Schachtelmann Herr Klappaufundzu erzählt, die zusammen einige Abenteuer erleben. In Anlehnung an Lewis Carrolls Nonsense-Literaturstil wandern in Binette Schroeders ‚Lupinchen‘ eine Papierschachtel und eine Eierschalenfigur von einem Erlebnis zum nächsten, bis der Vogel Robert sie rettet und alle glücklich heimkehren.

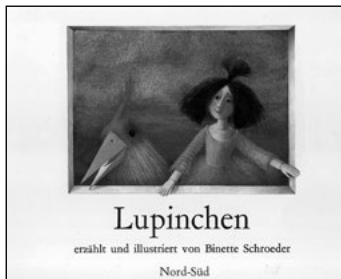


Abb. 45: Schroeder: Lupinchen, 1969

Auf dem Umschlagblatt ist Lupinchen mit dem Vogel Robert zu sehen. Sie sind in der Illustration eingerahmt, wie in einen Bühnenrahmen, und laden den Betrachter ein, in das Bilderbuch hineinzugehen; aus der äußeren Realität herabzusteigen in die imaginäre Traumwelt (Abb. 45).

Die als Gouache ausgeführten Illustrationen des Bilderbuches strahlen insgesamt eine kühle Atmosphäre aus, die durch Anwendung von kalten Farben (wie Blau oder Grün) in fast allen Blättern konsequent durchgezogen wird. Dazu sind die Figuren und die Landschaft mit Weiß gemalt, sodass eine traumhafte, unantastbare Welt entsteht. Man meint, vorsichtig sein zu müssen, weil Schroeders Illustrationen den Eindruck vermitteln, etwas Zerbrechliches, Kostbares zu zeigen. Die Figuren werden in Aktionen verwickelt, bleiben aber starr, als ob sie auf einer Theaterbühne posierten. Die Bilder erscheinen so als würden sie aus der Distanz betrachtet. Der Betrachter wechselt – in der Bilderabfolge, wie in einer Filmsequenz – seinen Blick von unten nach oben (vom Boden aus zur fliegenden Schachtel in den Himmel hinauf), von

<sup>418</sup> Thiele 2003, S. 32.

einem erhabenen Standpunkt nach unten (vom Himmel aus auf die Kühe in der Landschaft unten), oder auf der Horizontlinie auf einer Distanz dann aber etwas weiter an die Illustration heran. Er ist eingeladen, in diese surreale Welt einzutreten, bleibt aber vor der Bühne als Bewunderer märchenhafter Ereignisse. Das in einem relativ kleinen rechteckigen Format gestaltete Bilderbuch wurde so konzipiert, dass Text und Bild auf den Doppelseiten getrennt platziert sind. Einige Illustrationen beanspruchen sogar die zwei Seiten, ohne Text. Sie funktionieren wie kleine Gemälde, die man separat betrachtet. Lupinchen und ihre Freunde sind die Hauptfiguren der Geschichte, die in einer Naturlandschaft spielt.

So wie Lilo Fromms ‚Der Goldene Vogel‘, setzen sich die Illustrationen zu ‚Lupinchen‘ aus einem dunklen Hintergrund und leuchtenden Elementen im Vordergrund zusammen. Fromms leuchtendes Kolorit entsteht dahingegen aus warmen gelben oder orangen Tönen, während Schroeders Illustrationen ein kühles Weiß aufweisen – eine lichte Atmosphäre aus dem Zwielficht. Damit entsteht eine ganz andere Wirkung, nämlich eine Stimmung von Stille und Nachdenklichkeit. Auch ein für ein Bilderbuch etwas ungewöhnliches Gefühl der Melancholie tritt ein. Als das in ein Schiff umfunktionierte Flugzeug sinkt, versucht Humpty Dumpty, es zu retten, indem er mit seinem Hut, das Wasser schöpft. Dies wird mit leichtem Humor, zugleich aber mit einer gewissen Tristesse erzählt, da jeder in seiner sinnlosen Tätigkeit hoffnungslos und isoliert scheint (Abb. 46). Text und Bild stehen im Bilderbuch

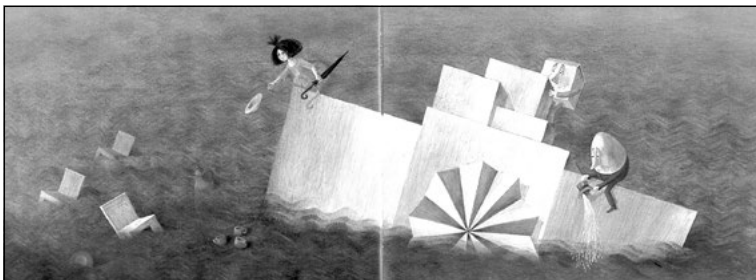


Abb. 46: Schroeder: Lupinchen, 1969

in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander: die Absurdität und die Realitätsverfremdung im Text wird durch die traumhaften Bilderzählungen auch bildlich umgesetzt.

Die folgende Illustration zeigt das Innere des abstürzenden Flugzeugs. Die Wände und die Decken zeigen, wie Alice und ihre Freunde hilflos durch den beengten Raum fallen. Auch der Text beschreibt anschaulich wie alles im Raum durcheinandergewirbelt wird: „Da spritzt und zischt es auch schon ganz gewaltig – alles fliegt wieder durcheinander – das Unterste zuoberst, das Oberste zuunterst“ (Abb. 47). Die Illustration ist in zarten Farben und Pastelltönen gehalten. Blaue, rosa oder rote Farben werden punktuell auf hellem Hintergrund eingesetzt. Die weißen Stühle fliegen auf der Bildfläche herum. Einer davon stößt schon an die Decke oder durchbricht sie sogar. Die gelbe Tischdecke



Abb. 47: Schroeder, Lupinchen. 1969

und die rosa Kanne auf der entgegengesetzten Seite des Bildes weisen eine intensivere Farbigkeit vor dem Hintergrund auf. Während aber der Stuhl nach oben schwebt, scheint die Kanne nach unten zu kippen. Diese droht zusammen mit dem Besteck und den Gläsern aus dem Bild zu fallen bzw. so wie die blauen Tassen mit dem Stuhl nach oben aus dem Bild zu verschwinden. Eine diagonale Linienführung

verbindet diese Objekte jedoch im Raum. Lupinchen und Humpty Dumpty bilden die andere Achse der Bildkomposition. Die Puppe mit ausgestreckten Armen und Beinen sieht den Betrachter erstaunt an. Auch Humpty Dumpty, mit dem Kopf nach unten, mit ausgespreizten Armen und Beinen ist mit Schreck im Gesicht dargestellt. Klappaufzu ist bereits zum Großteil aus der Bildfläche herauskatapultiert. Die an Wand und Decke reflektierten Schatten betonen die Räumlichkeit. Die Illustration repräsentiert nur einen Ausschnitt aus dem ganzen Geschehen, das inner- und außerhalb des Bildraums stattfindet (räumlich) und das einen Schnappschuss des Moments wiedergibt (zeitlich).

In den ‚Lupinchen‘ Illustrationen wurden viele naive Darstellungsformen übernommen, ähnlich wie bei den Bildern in dem Buch ‚Florian und Traktor Max‘ aus dem Jahr 1971 (Abb. 48). Allmählich aber wurde in Schroeders späteren Werken der 70er Jahre die Naivität zurückgenommen zugunsten der Anwendung von stärker ausgeprägten surrealen Bildelementen. Der Surrealismus wurde insbesondere mit der Weltanschauung der Kinder in Zusammenhang gebracht und im Bilderbuch willkommen geheißen:

Es scheint, dass sich aus der Sicht der Illustratoren, Verleger und Käufer die Vorstellung von einer magischen Weltsicht des Kindes [...] mit der surrealen bzw. surrealistischen Bildauffassung besonders gut verband. Die verrätselten, a-logischen, absurden Welten eines Salvadore Dali oder René Magritte schienen und scheinen den Erwachsenen eine besondere Affinität zur kindlichen Psyche zu liefern.<sup>419</sup>

Während der Surrealismus realistische Komponenten aufnahm und sie unter neuen, inkohärenten Kontexten zusammensetzte, traten in der fantastischen Darstellungsweise Komponenten und Kontexte kohärent zueinander auf; auch wenn diese nicht der Realität entstammten, sondern einer imaginären Welt. In ‚Lupinchen‘ herrschen vorwiegend fantastische Elemente vor. Das Landschaftsbild des Bilderbuches ‚Ra ta tam‘ (1973) (Abb. 49),

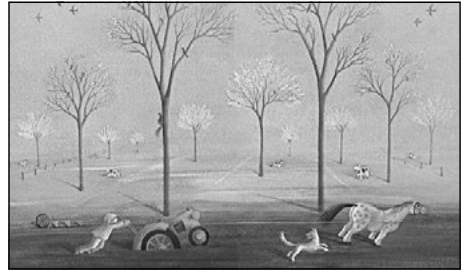


Abb. 48: Schroeder: Florian und Traktor Max, 1971

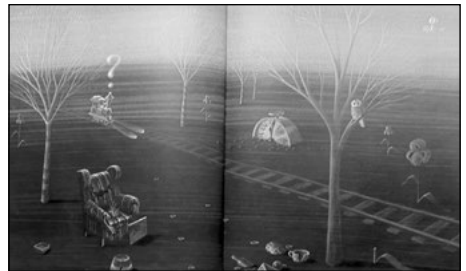


Abb. 49: Nickl/Schroeder: Ra ta ta tam: Die seltsame Geschichte einer kleinen Lok, 1973

<sup>419</sup> Thiele 2003, S. 32-33.

enthält dahingegen Anspielungen auf Dalis Traumbilder mit Uhren<sup>420</sup>. Die Illustrationen in ‚Krokodil, Krokodil‘ (1975) nehmen stärker surrealistische Züge an.

Das Bilderbuch ‚Krokodil, Krokodil‘ handelt von einem Krokodil, das am Nil wohnt. Als es von zwei vorbeigehenden Damen hört, es gebe einen Laden für Krokodile in Paris, macht es sich auf die Reise. Im schicken Laden eingetroffen, muss es jedoch erfahren, dass dort Waren aus Krokodilleder und nicht für Krokodile angeboten werden. Voller Zorn frisst das Krokodil die Verkäuferin und kehrt schließlich in seine Heimat zurück. In dieser humorvoll-ironischen Erzählung darf das Krokodil Menschen fressen, ohne Reue empfinden zu müssen – so wie die Menschen, die Tiere töten.

Wenn in ‚Lupinchen‘ noch traditionell Text und Bild jeweils auf unterschiedlichen Seiten verteilt werden, wird in ‚Krokodil Krokodil‘ ein ganz anderes Bild-Text-Verhältnis entwickelt. Der Text wird in die Illustration integriert; Die in den Rahmen des Bildes eingebauten Kästen werden mit dem Text gefüllt. Auf dem Textblatt, das als Tafel umfunktioniert ist und dann z.B. zu einer Art Mauer wird, sitzt eine Möwe, sodass dort die Geschichte weiter erzählt wird. Somit wird die Doppelseite auf zwei Ebenen aufgebaut; nämlich der des Meeres im Hintergrund und der Ebene mit der darauf platzierten Texttafel.

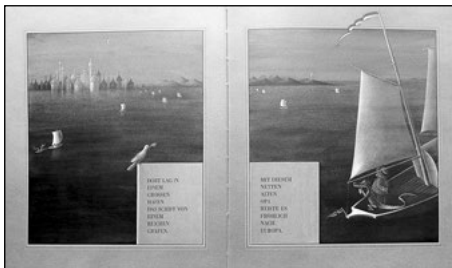


Abb. 50: Nickl/Schroeder: Krokodil Krokodil, 1975

Schließlich verbindet und vereint die Möwe die beiden Ebenen. Hier übernehmen Bild und Text kompositorische Elemente (Abb. 50) und der Text wiederum beinhaltet eine linguistische sowie eine bildliche Dimension. Er tritt vor eine Landschaft und wird in der Illustration eingeschlossen.

<sup>420</sup> Siehe: Salvador Dali (1904-1989), Beharrlichkeit des Gedächtnisses, 1931, Öl auf Leinwand, 24,1 cm × 33 cm, Museum of Modern Art, New York.

Die nächste Illustration, in der sich das Krokodil in einem Café befindet, ist aus einem Raum mit geometrischen Formen aufgebaut, wo sowohl die Figuren als auch Stühle und Tische dargestellt und mit einem Außenrahmen von Blau und Weiß eingeschlossen sind (Abb. 51). In der Mitte des Bildes läuft die Horizontallinie und in der oberen Hälfte ist die Wand mit Fenster und Säulen aus geraden Linien gestaltet. Die Vögel, die am linken Fenster zu sehen sind, suggerieren den weiten Hintergrund. In der unteren Mitte besteht der Boden aus Rauten, die der Illustration Perspektive verleihen. Das Bildszenario ist in weiß und rosa Tönen gehalten. Ein Farbakzent wird durch die rote oder orangefarbene Bekleidung der Menschen und das Grün des Krokodils und der Pflanze gesetzt. Die in Ohnmacht gefallenen Damen sitzen weiter hinten,

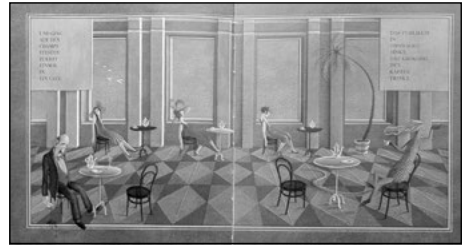


Abb. 51: Nickl/Schroeder: Krokodil Krokodil, 1975

ten, während das Krokodil und ein Herr, dessen Fuß zusammen mit dem auslaufenden Kaffee außerhalb des Bildes steht, vorne am Bildrand Platz genommen haben. Dass noch Kaffee aus der Tasse heraus tropft, zeigt wie urplötzlich das Krokodil die anderen Gäste überrascht hat und wie dies aufgrund des Schreckens zu deren Ohnmacht geführt hat. Die fünf Figuren formen einen Halbkreis auf dieser Theaterbühne, in dem das Krokodil die Hauptfigur ist. Es ist größer als die Menschen und aufgrund seiner grünen Farbe hervorgehoben. Wie aufgrund der Stellung zu erkennen ist, hatten alle vier Menschen ursprünglich ihren Blick auf das Krokodil gerichtet, ehe sie in eine surreale Traumwelt versetzt wurden.

Ein anderer Künstler, der sich bei der Gestaltung seines Kinderbuchs von surrealen Elementen inspirieren ließ, war Friedrich Hechelmann, der den phantastischen Realismus der Wiener Schule vertrat. In realistischen Stil illustrierte er das Buch zu Wilhelm Hauffs Märchen ‚Zwerg Nase‘ (1974). Eine traumhafte Inszenierung wird in der folgenden Abbildung durch die Unebenheit des Bodens der Küche



Abb. 52: Hauff/Hechelmann: Zwerg Nase, 1974

erreicht, die mit überfüllten Geschirregalen und Säulenarkaden ins Unendliche projiziert wird (Abb. 52). Die Verzerrung der Perspektive erinnert an die Weitwinkelphotografie.<sup>421</sup> Diese magische Szenerie bevölkern groteske oder lustige, skurrile Gestalten. Die Illustration, mit starker Farbigkeit gemalt, ist reich an Details und sorgfältig komponiert. Mit Genauigkeit und in realistischer Malweise entstehen Hechelmanns und Schroeders phantastische Darstellungen einer surrealistischen Welt.

Ebenso griff Almut Gernhardt in ihrem Buch ‚Mit dir sind wir vier‘ (1976) surrealistische Verfremdungen auf. Ihre Illustrationen unterliegen allerdings dem direkten Einfluss René Magrittes. Sie sind im naturalistischen Stil mit Motiven wie Tieren oder Landschaften gemalt.<sup>422</sup> Jede Doppelseite beinhaltet eine einzelne, eigenständige Geschichte aus Text und Bild. Der Text bewirkt ein Vorstellungsbild, das nicht der direkten visuellen Darstellung entspricht. Im folgenden Doppellatt spricht der Text von weißen Rächern, die man rufen kann, wenn es Ärger mit der Welt gibt. Sie werden zu Hilfe kommen, ohne dass sie etwas davon abhalten kann. Die weißen Rächer aus dem Text werden aber als Hasen abgebildet. Eine durchbrochene Backsteinmauer zeigt den Umriss von Hasen und soll wohl ihre Entschlossenheit, jedes Hindernis zu überwinden, dokumentieren. Der Durchbruch ermöglicht zugleich einen Blick auf eine Landschaft in der weiten Ferne (Abb. 53). Dies erinnert an Magrittes Bild ‚L’Hirondelle des Faubourgs‘ (1948),<sup>423</sup> wo eine Landschaft in der Silhouette eines Mannes zu sehen ist. Almut Gernhardt malt zu der Hasensilhouette noch

421 Gerhard, in: Doderer 1982, S. 267.

422 Kingman-Garduhn 1986, S. 112-114.

423 Siehe: René Magrittes (1898-1967), ‚L’Hirondelle des Faubourgs‘ (1948), Gouache, 42 × 30 cm, Private Sammlung, Najar, A, Brüssel.

die fünf weißen Hasen, die davor auf der Wiese stehen. Mit der Bildbetrachtung wird damit der Text neu interpretiert. Hier wird die narrative Funktion auf zwei Erzählebenen maximal ausgeschöpft. Die verträumte, geheimnisvolle Stimmung, die im Buch herrscht, ist die Kombination aus Nonsense-Gedichten Robert Gernhardts mit Almut Gernhardts surrealistischen Illustrationen.

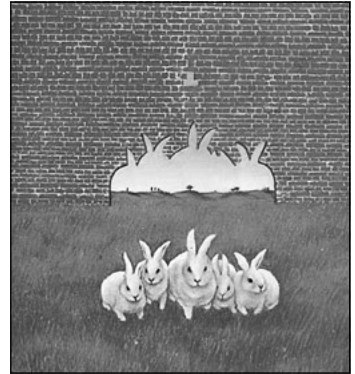


Abb. 53: Gernhardt/Gernhardt: Mit dir sind wir vier, 1976

Auch der Schweizer Illustrator Etienne Delessert schaffte im von Eugène Ionesco geschriebenen Text des Bilderbuches ‚Geschichte Nummer 1‘ (1968) seine ersten surrealistischen Illustrationen. In der Geschichte erzählt der Vater seiner Tochter Josette von dem kleinen Mädchen Jacqueline, das Eltern, Geschwister, Verwandte, Puppen usw. hat, die alle Jacqueline heißen. Als die kleine Josette mit der Haushälterin Jacqueline zum Einkaufen geht, begegnet sie einem Mädchen im Laden, das den Namen Jacqueline trägt. Da meint die Haushälterin, sie müsse sich keine Sorge machen, da dies letztlich nur verrückte Geschichten des Vaters seien. Hier endet die Narration, in der Fantasie und Realität sich vermischen. Bildlich wird eine scheinbare Unwirklichkeit realistisch wiedergegeben.

Die Vermehrung von Jacqueline wird wie im Traum bildlich dargestellt (Abb. 54); ihre Haarlocken werden zu Pflanzen, Schafwolle und mehreren Jacqueline-Gesichtern, sodass die einzelnen Jacqueline-Subjects in der Illustration miteinander verbunden sind. Josette ist am linken Bildrand dargestellt, von wo die Haare in das

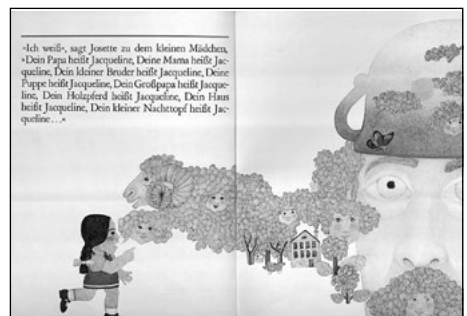


Abb. 54: Ionesco/Delessert: Geschichte Nummer 1, 1969



Bild strömen. Am anderen Ende der rechten Seite steht der Kopf des Vaters vergrößert im Vordergrund. Die Locken bilden unter anderem die Haare und den Schnurrbart des Vaters, der einen Jacqueline-Nachttopf auf dem Kopf trägt. Delessert wählte für die Illustration zarte, warme, gelbe Ockertöne, die im ganzen Bilderbuch vorherrschen. Die abgerundeten Figuren wirken verniedlichend und die Darstellungsweise entspricht dem ‚Kindgemäßen‘ im Bilderbuch, dennoch erschweren die surrealen Bildelemente mit jeweils mehreren Interpretationsmöglichkeiten und die etwas komplizierte Symbolik der ‚Geschichte Nummer 1‘ deren Verständnis.<sup>424</sup>

Eine weitere Nonsens-Geschichte mit einer Portion Humor bietet das von Klaus Reichert geschriebene und von Erna de Vries illustrierte Buch ‚Alice und der große Löwe‘ (1972); wie Schroeders ‚Lupinchen‘ in Anlehnung an Lewis Carrolls ‚Alice im Wunderland‘. Das Mädchen Alice weiß, dass sie weder ins Zimmer der Mutter, des Vaters oder des Löwen gehen soll, weil diese noch schlafen. Deshalb geht es zu dem fetten alten Schrank und das Schränkchen geht zur Kommode und das Kommödchen zum Breistuhl usw. bis das Zimmer mit fantastischen Figuren, darunter ein Nachttopf und ein roter Löwe, überfüllt ist. Da erwacht Alice, klettert aus dem Bett und die Geschichte zwischen Traum und Realität fängt wieder von vorne an. In dieser surrealistischen Narration fügt die Illustratorin Erna de Vries Elemente des Surrealismus ein. Sie malt in zarten Pastellönen aus Rosa, Gelb, Blau und Grün, wobei das Weiß den hellen Grundton der Illustration angibt (Abb. 55). Eine Illustration des Bilderbuches zeigt u.a. Alice, einen großen gläsernen, durchsichtigen Löwen, einen antropomorphisierten Nachttopf Schrank. Der in Übergroße dargestellte Löwe wird mitten im Bildraum platziert und bildet zusammen mit den anderen Figuren ein einzelnes, großes Element auf der Bildfläche. Alle stehen vor einer tapezierten Wand, die Räumlichkeit erzeugt und mit Abbildungen von Donald Duck, Sendaks ‚Wild Thing‘ oder Tenniels Märzhase verziert ist. Graphische Formelemente wie Gekritzeln oder Punkte verweisen auf die Textur der Kleider oder der Wand und schaffen Plastizität in der Illustration.

<sup>424</sup> Halbey 1997, S. 180-181.



Abb. 55: Reichert/de Vries: Alice und der große Löwe, 1972

Durch die Anwendung von hellen und pastellartigen Tönen strahlen die Illustrationen von ‚Geschichte Nummer 1‘ oder ‚Alice und der große Löwe‘ in ihrer Farbenfreudigkeit Wärme aus; anders als Gernhardts ‚Mit dir sind wir vier‘ und Schroeders ‚Lupinchen‘, die ein gewisses Gefühl der Distanz und Kühle vermitteln. Ähnlich ist die gesamte Stimmung der Stille, die in den letzten zwei Büchern in den Vordergrund tritt und ein Gefühl vermittelt, als ob die Zeit stehen bliebe. Man denkt an die artifiziiellen Posen der Tiere in Gernhardts Bildern, die wie ein Stillleben wirken. Schroeder gestaltet ihre Bildkomposition wie auf einer Theaterbühne mit statischen Figuren, während Hechelmanns Illustrationen Dynamik und Bewegung beinhalten und dadurch ihre Wirkung entfalten. Die Vorstellung eines kindgemäßen, surrealistischen Bildstils aus einer magischen, absurden Welt entspricht eher Vries‘ Illustrationen und auch dem Traumhaften, Märchenhaften in Schroeders oder Hechelmanns Werken, aber weniger dem Stil des Fotorealismus in Gernhardts Abbildungen. Anders bewegt sich Delesserts Surrealismus zwischen Unwirklichkeit und realer Welt. Als Betrachter möchte man an Schroeders geheimnisvoller Welt teilhaben. Dagegen sind Gernhardts Bilder wie ästhetische Gemälde zu betrachten, die wohl eher einen Kunstliebhaber begeistern, als dass sie für ein Gebrauchsbuch für Kinder tauglich erschienen.<sup>425</sup> ‚Lupinchen‘ beinhaltet eine gewisse Niedlichkeit der Figuren, wie ‚Geschichte Nummer 1‘ oder ‚Alice und der große Löwe‘, und entspricht eher dem ‚kindgemäßen‘ Bilderbuch.

<sup>425</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 329.

Binette Schroeders Kunst spielt sich auf zwei Ebenen ab: der Realität und der magischen Wirklichkeit. Der Leser gelangt aus der Realität in die magische Wirklichkeit und kehrt von dort wieder in die Realität zurück. Die Szenen schweben zwischen fantastischen Traumlandschaften und konkreter Realität. Es sind mystische Orte mit detailreich dargestellten Figuren und unbekümmerter Atmosphäre.<sup>426</sup> Schroeders Illustrationen sind Nacherzählungen voller Poesie. Prägend sind die romantischen Landschaften und die Akribie, mit der ihre Gegenstände gemalt sind. Diese Merkmale behielt sie in den vierzig Jahren ihres künstlerischen Schaffens bei. Aktuell an ‚Lupinchen‘ war ihre Anknüpfung an die naive Bildauffassung des Bilderbuchs der 60er Jahre.

Dieses Buch, das 1969 herauskam, wurde als großer internationaler Erfolg gefeiert: „Lupinchen erhielt an der Biennale der Illustrationen in Bratislava 1971 einen goldenen Apfel und stand auf der Bestliste zum Deutschen Jugendbuchpreis 1971 und erhielt in Frankreich den Prix Loisirs 1970 und an der Internationalen Buchmesse in Leipzig die Silber-Medaille“.<sup>427</sup>

‚Wo ist Wendelin?‘ (1965): Wilfried Blechers realistische Abbildungen einer phantastischen Bilderwelt

Wilfried Blecher arbeitete als freier Künstler (er stellte z.B. 1964 mit Gerhardt Richter, Arnulf Rainer u.a. aus) und parallel dazu auch als Bilderbuchillustrator. In seinem Stil „[...] bündeln sich verschiedene Strömungen des Bilderbuches der 60er Jahre: Das Beharren auf einer naiven Darstellung, die Neigung zur illustrativen ‚Verhüllung‘ realer Gegenstände sowie die Annahme, dass künstliche Bildwelten die kindliche Fantasie in besonderer Weise förderten“.<sup>428</sup>

Sein erstes Bilderbuch ‚Wo ist Wendelin?‘ (1965) ist ein Such- und Findeerlebnis. Mit der wiederkehrenden Frage ‚Wo ist Wendelin?‘ wird der Junge Wendelin mit dem roten Hut im Buch gesucht und immer wieder – mitten im Gewühl skurriler Gestalten oder stark ornamen-

<sup>426</sup> Raecke 2005, S. 19; Hann, in: Doderer 1979, S. 309-310.

<sup>427</sup> Aus dem Buch ‚Lupinchen‘.

<sup>428</sup> Thiele 1994, S. 18.

tierter Bildelemente – gefunden. Dazu schaffte Blecher verschiedene Szenen mit Real- und Fantasieobjekten; sei es mit der Eisenbahn, in der Natur, in einem Haus, am See usw.

Wo ist Wendelin hat ein großzügiges, geräumiges und fast quadratisches Format. Die gebrochenen Farbtöne der Bildmotive sind auf das weiße Papier aufgelegt und erzeugen im Kontrast mit der schwarzen Farbe große Farbwirkungen. Für das Buch wählte Blecher die Schabtechnik. Bei diesem Verfahren kommt zuerst eine Schicht Kreide auf den Karton, darauf werden dann Flächen mit Tusche aufgetragen. Schließlich werden Schraffuren und Linien mit Nadeln und Holzstichwerkzeugen in diese Oberfläche gekratzt. Die Illustrationen werden dann mit feinen Linien und ornamentalen Strukturen im Offsetdruckverfahren mit Farben bedruckt. Die Elemente der Bilder werden in Schwarz mit kolorierten Flächen mit Holzschnitteffekt gehalten. Damit entstehen eine intensive und nuancenreiche Farbigekeit. Die filigrane, feine Zeichnung verleiht der Bildkomposition eine ornamentale Struktur.<sup>429</sup> Die Illustrationen zu ‚Wo ist Wendelin?‘ resultieren aus der genauen Abbildung der Wirklichkeit, z.B. mit naturgetreuen Details (Innenarchitektur eines Hauses) und phantastischen Wesen (eine riesige Fliege) und aus der Kombination von phantastischen Szenen und Gestalten. Während des Entstehungsprozesses des Buches führte Blecher Gespräche mit Hans Adolf Halbey, der das Bilderbuch untersuchte und für die ‚offene Form‘ eines ‚künstlerischen Bilderbuches‘ plädierte.<sup>430</sup> Er verstand den Begriff der ‚offenen Form‘ als eine Art der Bildgestaltung, die die Fantasie der Kinder anregt, also „[...] das kreative Betrachten in die Gestaltung einbezieht. Der Maler ordnet Farben und Formen dergestalt in die Fläche ein, dass der Betrachter die eigentliche Bild-Aussage nur assoziativ in dem vom Maler erzwungenen Nachvollzug erfassen kann“.<sup>431</sup> Brecher dagegen warb für realistische Darstellungen, die er als die beliebteste und gängigste Form in

---

429 Linsmann 2005, S. 24.

430 Dies wird in Kap. 7.1.2 ausführlich behandelt.

431 Halbey 1997, S. 31.

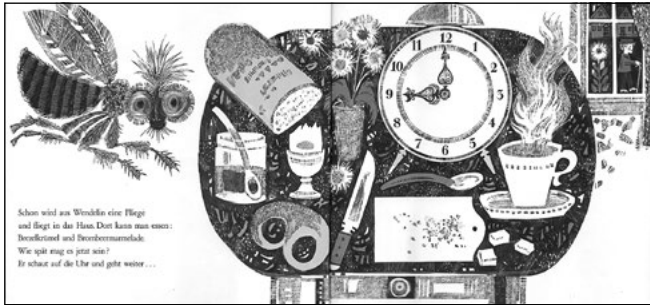


Abb. 56: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965

der Bilderbuchproduktion verstand. Einen Kompromiss, mit dem er Halbeys Anregungen dennoch entsprach, fand er in der Integration von Gegenständlichkeit und Abstraktion (Abb. 56).<sup>432</sup>

In Blechers Bilderbuch wird von einer abenteuerlichen Reise des Jungen Wendelin erzählt. Der wandert durch die Welt, geht einfach weiter, begegnet Leuten und Menschen und erfährt immer wieder etwas Neues. Dabei kann Wendelin das sein, was er sich gerade vorstellt, beispielsweise eine Fliege, ein Traktorfahrer, ein Löwe, usw. An einem See ankommend wird er zum Fisch und kommt so schließlich nach Hause. In der Handlung geht es um Aufbrechen und Heimkehren, Freiheit und Geborgenheit, und darum wie man der Gefahr entgegentritt und Mut beweist.

Dadurch dass der Junge in einer Fantasiewelt lebt, kann er wandern, wohin er möchte, und sich in wen auch immer er will verwandeln. Wendelin ist immer in Bewegung; eilt von einem Erlebnis zum nächsten, auf sich selbst gestellt und sein eigenes Schicksal bestimmend. Er ist ein selbstbewusster Junge, der seinen Weg geht und auch wieder nach Hause kommt (das Zuhause als sicheres Ufer, Ort der Zuflucht). Die Welt ist friedlich. Auch wenn Gefahr lauert, weiß er sich selbst zu helfen.

<sup>432</sup> Linsmann 2005, S. 22-23.

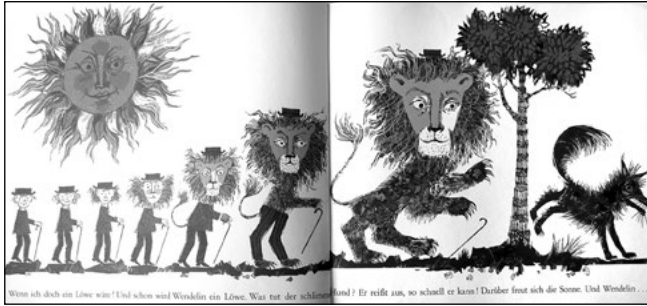


Abb. 57: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965

Wandeln und Verwandlung sind die Kernpunkte des Buchinhalts. Die folgende Illustration zeigt, wie Wendelin sich in einen Löwen verwandelt. „Wenn ich doch ein Löwe wäre! Und schon wird Wendelin ein Löwe“ lautet der Text dazu. Die Bildelemente bestehen aus mehreren ‚Wendelin-Löwen-Gestalten‘, einem Baum und dem Hund, die auf einem in Schwarz gemalten Boden stehen (Abb. 57). Darüber ist auf dem weißen Hintergrund die Sonne zu sehen. Auf der Doppelseite ist der Verwandlung von Wendelin in den Löwen in sieben Szenen dargestellt, in denen er stufenweise die Form eines Tieres annimmt, wobei das Kindliche nach und nach verschwindet. Seine Haare wachsen seitlich zu einer Mähne und werden gelblich; die Hände werden zur Tatze und der Stecker fällt endlich aus der Hand. Auf Oberkörper und Gesicht wachsen Haare. Dazu bekommt der Junge einen Schwanz und nimmt eine Löwenhaltung ein. Nur der Hut bleibt als Identitätsmerkmal auf dem Kopf. Der Löwe ist groß und mächtig. Die letzte verwandelte Gestalt übernimmt mehr als die Hälfte der rechten Seite, während die anderen sechs Stadien der Verwandlung das linke Seitenblatt beanspruchen. Ein Baum trennt den Löwen von dem Hund, der bereits am Ende der Verwandlungskette ängstlich wegläuft. Der Löwe lässt keine Bosheit erkennen, sondern lächelt zufrieden, da er den Hund eingeschüchtert hat. Auch die Sonne auf der gegenüberliegenden Seite sieht einverstanden zu.

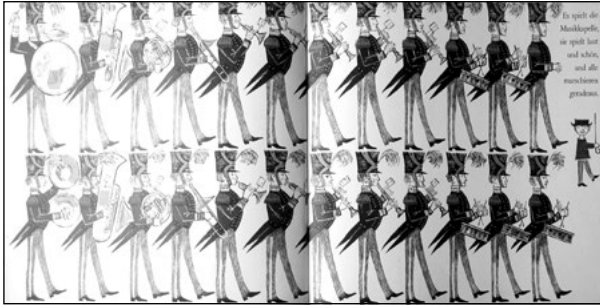


Abb. 58: Blecher: Wo ist Wendelin?, 1965

Von der Begegnung mit dem Löwen geht Wendelin weiter und kommt unter Leute, wo eine Musikkapelle spielt, mit der er mitmarschiert (Abb. 58). In serieller Reihung sind 24 gleiche Musikanten mit wenigen Änderungen in der Gesichtsmimik aber mit unterschiedlichen Instrumenten zu sehen. Sie sind im Profil abgebildet und marschieren das linke Bein leicht anhebend. Sie sind so zusammengestellt, dass sie auf den zwei Reihen von links nach rechts in Bewegung gesetzt werden können. Allerdings führt nicht nur eine, sondern es führen mehrere Figuren verschiedene Aktionen durch. Wenn man den Blick über die ähnlichen Musikanten mit den unterschiedlichen Instrumenten schweifen lässt, entsteht eine Bewegung. Es braucht wenig Zeit, um sich die Musik vorstellen zu können. Bei dieser seriellen Abbildung hat sich Blecher von der Pop-Art beeinflussen lassen; wie auch Bilderbuchillustratoren wie Heinz Edelmann, Günther Stiller oder Jürgen Spohn diese in ihren Büchern aufgreifen.<sup>433</sup> Trotz dieses künstlerischen Ansatzes bleiben dennoch Blechers Illustrationen in ihrer prägenden ornamentalen Bildstruktur in den gängigen Tendenzen der 60er Jahre zum Altmodischen verankert.<sup>434</sup> Seine Bilder spiegeln die Wiedergabe einer Fantasiewelt mit artifizierlicher Umgestaltung von Alltagsgegenständen mit altmodischen Elementen wieder.<sup>435</sup>

<sup>433</sup> Edelmann, Stiller und Spohn werden in Kap. 7.2.3 ausführlich dargestellt.

<sup>434</sup> Ramseger 1979, S.180.

<sup>435</sup> Thiele 1994, S. 17.

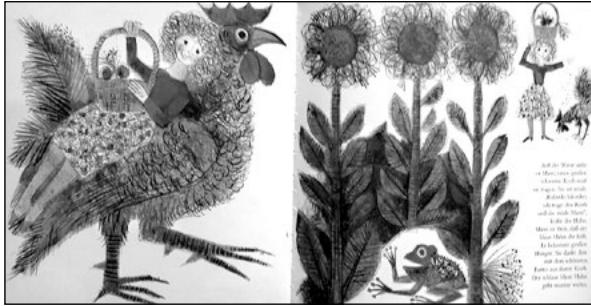


Abb. 59: Blecher: Der schlaue blaue Hahn, 1966

Ein Jahr nach ‚Wo ist Wendelin?‘ erscheint Blechers Bilderbuch ‚Der schlaue blaue Hahn‘ (1966) ebenfalls im ornamentalen Stil. Das Buch handelt von einem Hahn, der sich auf dem Hof langweilt und etwas von der Welt sehen will. Er geht immer weiter, hilft anderen Tieren und Menschen und ihm wird ebenfalls geholfen. So wie in ‚Wo ist Wendelin?‘ hat der Hahn irgendwann genug von seinen Abenteuern und will zurück nach Hause. Jetzt scharrt der Vogel wieder auf seinem Hof, auf seinem Mist, auf seiner Wiese herum, wo er sich früher gelangweilt hatte. Die leuchtende und intensive Farbintensität der Bilder zu dieser Geschichte wird aus drei Farbtönen – rot, grün und blau – im Offsetdruck erreicht. Ohne die Schwarzzeichnung, die in ‚Wo ist Wendelin?‘ prägend ist, ist die Farbwirkung hier intensiver.

In ‚Der schlaue blaue Hahn‘ schaffte Blecher durch Krümmungen und Schraffuren mit verschiedenen Farbvariationen in Kombination mit einfarbigen Flächen, wie kraftvollen, großflächige Rottönen, große Kontrastwirkungen in Farbe und Struktur der Fläche;<sup>436</sup> beispielsweise mit dem riesigen Hahn und dem im Vergleich sehr kleinen Mädchen, das flach auf den Vogel platziert wird (Abb. 59). Die Körperwölbung des Mädchens folgt dem Flügel des Hahnes. Sie bilden eine harmonische Einheit in der ganzen Ornamentik und füllen fast den ganzen Raum auf der linken Doppelseite. Dass das Mädchen keinen Halt hat, spielt hier keine Rolle, da die beiden Figuren auf der Bildfläche doch

<sup>436</sup> Künnemann 1972, S. 15; Linsmann 2005, S. 27.



miteinander verbunden sind. Auf der rechten Seite werden sie wiederholt abgebildet, allerdings jetzt verwandelt, womit realistischere Proportionen erreicht werden. Zwischen beiden Szenen wird eine Wiese mit Frosch und Blumen inszeniert. Der Hahn frisst, was das Mädchen ihm gibt, und geht dann seines Weges. Sowohl in ‚Wo ist Wendelin?‘ als auch in ‚Der schlaue blaue Hahn‘ kommt das Motiv des Wanderns und Verwandeln vor.

Die Thematik der Verwandlung behandelte ebenfalls der Illustrator Wolfgang Zacharias in ‚Zum Beispiel ein Birnenschwein‘ (1970); allerdings der Verwandlung in Formen. Er fordert im Anfangstext seines Buches die Kinder auf, mitzuwirken:

„Dieses Buch erzählt in Bildern eine Geschichte ohne Ende; es erzählt von der Verwandlung der Formen. Mit ein paar Farbtupfen fängt es an, und diese Tupfen tragen die ganze sichtbare Welt in sich. Sie entwickeln sich zur Blume, zum Schwein, zur Birne, zum Fisch, zum Auge und so fort. Wer diesen Veränderungen von Bild zu Bild folgt, wird viel Spaß und Anregung haben. Er wird sogar aufgefordert: nimm deine Malfarben und versuche, selbst weiter zu erfinden! Auf der letzten Seite sind dafür ein paar Kästchen freigelassen. Es gibt noch unendlich viele Formen, die man bilden und verwandeln kann.“

Die Doppelseiten dieses Bilderbuchs werden ohne Text und mit 24, jeweils von Punkten eingerahmten Bildern gestaltet. Ausgehend von einem Objekt und den Pfeilen folgend, werden neue Formen, stufenweise und mit kleinen Änderungen, Zerstörungen und Verwandlungen, herauskristallisiert, wie z.B. von einer Zahnbürste ausgehend entwickeln sich neue Objekte bis hin zum Auto am Ende der Bildabfolge (Abb. 60). Zacharias erzeugte durch Assoziationsketten und Verwandlung von Formen unendlich viele neue Bildmöglichkeiten, die letztlich die Fantasie des Kindes anregen sollten; ähnlich wie Wendelins Bildkonzeption von der Verwandlung des Löwen, die stufenweise geschieht und eine fantastische Bilderwelt eröffnet. Stilistisch aber sind Zacharias und Bleches Bilderbücher sehr unterschiedlich konzipiert.



Abb. 60: Zacharias: Zum Beispiel ein Birnenschwein, 1970

Blechers mit der Schabtechnik entwickelte Darstellungsweise lässt sich eher Frans Haacken gegenüberstellen, der ebenfalls mit dieser Technik arbeitete; wie z.B. im 1958 veröffentlichten Bilderbuch ‚Peter und der Wolf‘ (Abb. 22), in seinen illustrierten Fabeln ‚Ein Narr, ein Weiser und viele Tiere‘ (1973) werden Schwarzzeichnungen in Kombination mit dem weißem Hintergrund zusammengestellt, wobei nicht nur die Linie, die für die Bildkomposition und -wirkung in Blechers Werken bestimmend ist, sondern auch die schwarzen Formen in Haackens Illustration gleichrangig sind (Abb. 61). Haacken stellte ebenfalls skurrile Figurengestaltungen – wie den abgebildeten Löwen – dar, aber ohne die ausgesprochene dekorative und fantastische Gestaltung, die für das von Blecher schon acht Jahre früher entstandene Bilderbuch charakteristisch war.

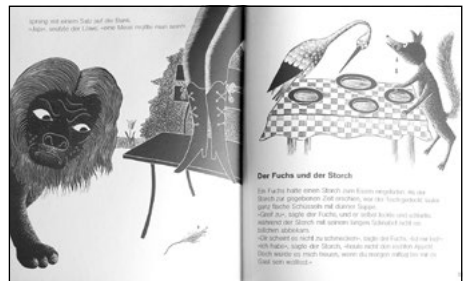


Abb. 61: Haacken: Ein Narr, ein Weiser und viele Tiere, 1973

Skurriale, fantastische oder unheimliche Themen, die Blecher bevorzugte, gingen auf seine Vorbilder zurück, wie Hieronymus Bosch und den älteren Brueghel und auf seine Vorliebe für „[...] groteske Basteleien, außergewöhnliche Hexen und Dämonen, seltsame Neu-

schöpfungen von Insekten“.<sup>437</sup> In seinen ornamental gestalteten Illustrationen mit teilweise grotesken Tierdarstellungen oder Ungeheuern, verstand sich Blecher „[...] auf morbide Märchenschönheit; er malt Riesenblumen und eine abstruse Riesenfliege. Farben und Formen sind gewiss nicht für das wohlbehütete Kind“.<sup>438</sup>

Mit ausgeprägtem Sinn für das Dekorative, Vegetative malte Blecher Schnecken oder Fliegen, die Riesenblumen bevölkern, mit fantastischen, skurrilen Zügen. Sie werden zugleich der Natur abgeschaut und darüber hinaus umgestaltet. Genauso stellte Gerhard Oberländer Tiere mit biologischer Akkuratess dar, wie seine Pinguine in ‚Pingo, Pinga & Co.‘ (1953) (Abb. 12) oder sein Insektenbuch ‚Die Schnake Schnack‘ (1963), das von Schnaken, Mücken und Hummeln bevölkert ist.<sup>439/440</sup> Oberländers Illustrationen bleiben nahe an den Motiven der Natur, da sie nicht so stark stilisiert sind und ebenso entstehen Blechers Bilder aus der genauen Beobachtung heraus: „Formal hält sich Blecher an strenge Gestaltung, die in der klaren Begrenztheit der Menschen, Tiere, des Pflanzlichen und des Dämonisch-Makabren auf überdeutliche Genauigkeit konzentriert ist“.<sup>441</sup> Blechers Darstellungen gehen allerdings ins Ornamentale und Fantastische und wirken damit verfremdet oder artifiziell.

Die Ornamentik ist auch für das Bilderbuch ‚Mikosch, das Karussellpferd‘ charakteristisch, das 1962 veröffentlicht wurde und sowohl auf der Bestenliste des internationalen Hans Christian Andersen-Preises erwähnt wurde als auch auf der Auswahlliste des Deutschen Jugendpreises. Thomas Zacharias schrieb in Reimen über ein Karussellpferd, das seine Geschichte dem Jungen Franz erzählt und Wanda Zacharias gab bildlich mit kostbaren Ornamenten, detailreichen Interieurs und Jahrmarktszenen, die Erlebnisse dieses Pferds wieder (Abb. 62). Damit wird eine Spielzeugwelt aus einem schematischen, naiven Stil kreiert.

437 Künnemann 1972, S. 13.

438 Ramseger 1979, S. 180.

439 Stadt, in: Stiftung Illustration 2009, S. 4.

440 Siehe: Oberländer, Gerhard: Die Schnake Schnack. Verlag Betz, München, 1963.

441 Künnemann 1972, S. 14.

Mit präzisen und feinen Federzeichnungen erstellte die Illustratorin klare Umrisse von Formen, die in ihrer Flächigkeit – ohne Modellierung oder Schattierung – gestaltet und mit leuchtender Aquarellfarbe koloriert sind.<sup>442</sup> Mit detailreichen Verzierungen rahmte Zacharias die Doppelseite ein (Abb. 63). Auch der Text im Bild und weitere Bildelemente werden eingerahmt; wie der Malermeister in Kniebeuge, der wiederum geschickt von Regal, Schild und Pferden eingeschlossen ist. Die Pferde sind liebevoll geschmückt. Das Gleiche betrifft den Text, der am oberen linken Bildrand von den Verzierungen und den Pinseln eingeschlossen ist. Die Bildkomposition entsteht durch die Anordnung dekorativer Elemente auf der Bildoberfläche in Anklang an den Jugendstil bzw. den altväterlichen Stil. Die Ornamentik in Blechers Werken ist allerdings Zweck für die Verfremdung seiner Gestalten in einer Fantasiewelt.



Abb. 62, 63: Zacharias/Zacharias: Mikosch, das Karussellpferd, 1962

Die starke Verfremdung und die Ornamentik, die in Blechers früheren Bilderbüchern kennzeichnend sind, sind allerdings in seinem Bilderbuch ‚Kunterbunter Schabernack‘ (1969) nicht mehr zu spüren. Geblieben ist das Thema der Verwandlung. Stilistisch schlug er neue Wege ein, was belegt, dass Blecher nicht auf seinem Erfolgsrezept beharrte, sondern immer wieder nach neuen Formen der Buchgestaltung suchte.<sup>443</sup>

<sup>442</sup> Werner, in: Doderer 1979, S. 838.

<sup>443</sup> Linsmann 2005, S. 27-30.

In diesem Bilderbuch soll die Kreativität der Kinder angeregt werden, indem sie selbst neue skurrile, lustige Figuren nach dem Vorbild der Meggendorferschen Verwandlungsbilderbücher kreieren. Lothar Meggendorfers Buch ‚Die lustige Tante‘ (1891)<sup>444</sup> ist so konzipiert, dass die Buchseiten in drei Reihen geteilt werden, sodass Kopf-, Rumpf- und Beinpartien getrennt werden können. Damit werden die drei Elemente unabhängig von einander umgeklappt und können dadurch so kombiniert werden, dass die ‚Lustige Tante‘ in immer neuen Variationen geschaffen wird; z.B. in einer halb fein gekleideten Dame als Marktfrau, die barfuß ist. Aus dieser Tradition von Verwandlungsbilderbüchern entstand später Blechers Buch; „[...] ein Beispiel mehr, wie lange die wirklich zündenden Bilderfindungen nachwirken.“<sup>445</sup>

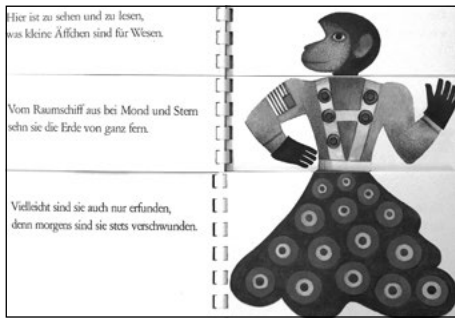


Abb. 64: Schröder/Blecher: Kunterbunter Schabernack, 1973

Im Verwandlungs- und Verkleidungsspiel ‚Kunterbunter Schabernack‘ wird es den Kindern ermöglicht, mehrfach Fantasiewesen selbst zu gestalten, wie Wolfgang Zacharias in ‚Zum Beispiel ein Birnenschwein‘ neue Bildmöglichkeiten durch die Verwandlungen der Formen anbietet. Durch die zwei waagerechten Schlitze auf den mit warmen und fröhlichen Farben gehaltenen Seiten werden Ballerina, Astronauten, Affen usw. in drei Abschnitte unterteilt. Auch der Text wird in drei Teile getrennt, und in Nonsense-Reimen gedichtet (Abb. 64).

Das Verwandlungsbilderbuch ‚Schweinchen Ringelfein‘ (1966) von Alfred und Ursula Wollinger spielt mit der Verwandlung aus einer Grundform heraus. Zuerst Schwein zu sehen, das in einen Elefanten, ein Nashorn, ein Nilpferd usw. umgewandelt wird. Dies geschieht

<sup>444</sup> Siehe: Meggendorfer, Lothar: Die lustige Tante. Ein komisches Verwandlungsbuch. Esslinger Verlag J.F. Schreiber, Esslingen, 2007.

<sup>445</sup> Rütten 1986, S. 69.

dadurch, dass das Schwein jemand anderes sein möchte: Letztendlich will es doch es selbst sein, sonst würde es sein Ringelschwänzlein misen. Auf der ersten und letzten Seite wird das Schwein wiedergegeben. Unterdessen werden die Seiten, die zuerst klein waren, dazwischen in ihrer Länge immer größer und der Kopf unterschiedlicher Tiere wird auf den Rumpf des Schweins gestellt. Durch das Umblättern der Seiten wird die Veränderung des Kopfes gezeigt, während die ovale Form des Rumpfs beibehalten wird (Abb. 65). Die Bildgestaltung ist schlicht; sie besteht aus einer Grundform mit der Grundfarbe Rosa, die mit blauen Einsätzen kombiniert wird. ‚Schweinchen Ringelfein‘ bietet eine einfache Narration über die Träume eines Schweins, die durch die Abfolge der Seiten verfolgt wird. In ‚Kunterbunter Schabernack‘ gibt es dagegen mehr Möglichkeiten der Narration, die sich unabhängig von der Reihenfolge der Seiten ergibt.

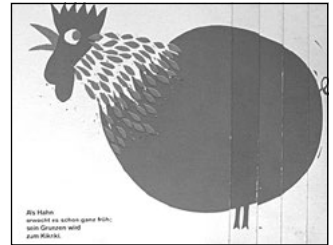


Abb. 65: Wollinger/Wollinger: Schweinchen Ringelfein, 1966

Nach ‚Kunterbunter Schabernack‘ veröffentlichte Blecher das Bilderbuch ‚Firlefranz (1970) in ähnlichem Malstil. Die Illustrationen sind heller, bunter und die Betonung der Linienführung der früheren Arbeiten wird durch die Einsetzung von klar konturierten Farbformen ohne Ornamentik ersetzt. Der Stil nähert sich der Pop-Art und man denkt an Spohns Nonsense-Text-Bild-Erzählungen.<sup>446</sup> Scurrile, fantastische Gestalten gibt es hier nicht: Figuren und Tiere werden mit realistischeren Zügen, aber puppenhaft und steif gestaltet; so wie in ‚Wo ist Wendelin?‘. Der hier dargestellte Franz erinnert an Wendelin in seinem Aussehen und seiner Haltung (Abb. 66). Die Geschichte beinhaltet wieder Blechers Hauptthematik des Wandels und Verwandelns; die Geschwister Firle und Franz machen einen Ausflug in die Zauberburg und wandern durch die Bildseiten, wo sie von einem Zauberer verwandelt werden. Das Bilderbuch ist ebenso ein Such- und Findeerlebnis, wo der Betrachter nach den abgebildeten Kindern suchen kann.

<sup>446</sup> Spohn wird in Kap. 7.2.3 ausführlich dargestellt.

‚Kunterbunter Schabernack‘ und ‚Firlefranz‘ sind ästhetisch weniger anspruchsvoll als ‚Wo ist Wendelin?‘, aber aus pädagogischer Sicht nennenswert, da sie den Kindern einfach Vergnügen ohne moralische



Abb. 66: Brenken/Blecher: Firlefranz, 1970

Belehrung bereitet. Zugleich wurde ‚Kunterbunter Schabernack‘ einerseits wegen seiner Einfachheit kritisiert, auf der anderen Seite spiegelt es aber den Geist seiner Zeit wider:

Das Spielbilderbuch zum Durcheinanderblättern, in dem man den Polizisten mit einem Beatle-Kopf und den Beinen einer Ballerina ausstatten, solche ‚verkehrte Welt‘ auch jederzeit wieder richtig stellen kann, traf aber in seiner scheinbaren Anspruchslosigkeit geschickt das Bedürfnis der Zeit: vergnügliche Unterhaltung, die das Kind selbst aussuchen, mit der es agieren kann.<sup>447</sup>

Seit den 70er Jahren interessierte sich Blecher auch für die Gestaltung von Collagenbildern mit Abfallmaterialien und für das Schattentheater und das Bühnenbild. Im Bereich der Buchkunst außerhalb der Bilderbuchillustration beschäftigte er sich mit bibliophilen Ausgaben, Handpressen und Privatdrucken, wo er mit besonderen grafischen Techniken experimentierte und diese als Schabzeichnungen, Holzstich, Holzschnitt, Lithographie, Radierung und Mischtechnik ausführte.<sup>448</sup>

<sup>447</sup> Ramseger 1979, S. 190-191.

<sup>448</sup> Linsmann 2005, S. 38 ff.

Für sein erstes Bilderbuch, ‚Wo ist Wendelin?‘ (1965) und für ‚Kunterbunter Schabernack‘ (1969) erhielt Blecher den Deutschen Jugendbuchpreis, was die Bedeutung sowohl seiner Bilderbuchkunst der 60er und 70er Jahre als auch die Aktualität seiner Themen deutlich machte.<sup>449</sup>

#### Zusammenfassung

Die kindlich-naive Darstellungsweise ist seit jeher eine ausgeprägte Stil Tendenz im Bilderbuch und insbesondere in den 60er Jahren, wie die oben untersuchten Bilderbücher zeigen (Fromm, Schroeder, Blecher, Petrides oder Grieder). Dies entspricht der Tradition des Bilderbuches als eigenständige Gattung, die nicht direkt an die bildende Kunst der Vergangenheit oder Gegenwart anknüpft, sondern vielmehr pädagogische Kriterien einfließen lässt, nämlich die Wiedergabe des Einfachen und Naiven im Bild.

Dieser Stil wurde außerdem z.B. mit ornamental-altmodischen (Blecher oder Zacharias) oder volkstümlichen Elementen (Fromm oder Reidel) kombiniert. Des weiteren wurden auch surrealistische Komponenten eingesetzt (Schroeder, Delessert oder Gernhardt), die diesmal auf die frühere Kunst des Surrealismus der 20er Jahre Bezug nahmen. Das Traumhafte und Unwirkliche der surrealistischen Bilder passte zum Kind und dessen Psyche und wurde deshalb im Bilderbuch umgesetzt.

Die realistische Wiedergabe der Gegenstände in Anlehnung an den Surrealismus (Schroeder) oder den phantastischen Realismus (Hechelmann) gewann im Laufe der 70er Jahre, im Vergleich zur vereinfachten (Fromm) oder abstrahierenden (Reidel) Form an Bedeutung. Parallel dazu war der phantastische oder der magische Realismus schon in den 60er Jahren in der bildenden Kunst zu finden.

---

<sup>449</sup> Linsmann 2005, S. 6-7.



### 7.1.2 Abstrahierender Stil

‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ (1965): Der abstrahierende Stil von Dietlind Blech zur Umsetzung lyrischen Textes

Innerhalb der Tradition der Abstraktion der Nachkriegszeit als reine Kunst trat der Akt des Malens selbst (seine eigene Repräsentation) in den Vordergrund – mit dem Ziel, mittels der Abstraktion das Objekt von der Leinwand zu verbannen. Bei der Negation eines Objektes wurden Erfahrungen des Verwandlungsprozesses beim Malen gesucht. Diese Strenge der non-objektiven Bildsprache führte zugleich zu Einschränkungen in der Darstellung, sodass einige Künstler – hier sei die in den USA entstandene neue Generation Abstrakter Expressionisten (1950-1960) genannt – eine Auflockerung der rigorosen Abstraktion herbeiführten und die Figuration wieder an Kraft gewann. Diese Kombination zwischen abstrakt (Ausdruckskraft des Malens) und figurativ (Darstellung von Gegenständen) wurde häufig – weil besser für die ‚Kinderwahrnehmung‘ geeignet – in der Bilderbuchillustration angewendet.

Die Illustratorin Dietlind Blech strebte nicht die reine Abstraktion an; ihre dargestellten Sujets sind immer zu erkennen. Sie bevorzugte abstrahierende Formelemente in ihrem Werk, wie in dem schon früh entstandenen Buch ‚Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder‘ (1962) mit Text von Elisabeth Borchers, zu erkennen ist. Hier verband sie die Natur als Sujet mit abstrahierender Malweise: Fünf vereinfachte Farbformen stehen für fünf stachelige Igelkinder. In einer Abbildung aus dem Buch ist es von oben zu betrachten, wie sie die kühle Milch genüsslich schmatzend aus der Schüssel schlecken (Abb. 67). In dem drei Jahre später veröffentlichten Bilderbuch ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ (1965) verwendete die Illustratorin ebenso figürliche Abbildungen aus der Natur als Elemente für ihre Bildkomposition.

Der lyrische Text des Bilderbuches lieferte wieder Elisabeth Borchers, der kunstvoll bildnerisch von Dietlind Blech umgesetzt wurde. Sowohl Text als auch Bild stehen in stilistischen Grundzügen zueinander:



Abb. 67: Blech/Borchers: Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder, 1962

„Ein knapper, von der Neigung zum Aussparen bestimmter Text findet seine Ergänzung in Bildern, für die das Hervortreten des Strukturellen und das bewusste Spiel mit dem weißen Untergrund bestimmend sind“.<sup>450</sup> Mit starkem poetischem Reiz werden zwölf Gedichte mit frei assoziierenden Versen zu den Monaten, die den Wechsel der Natur und deren Ereignisse wiedergeben und sich zu einem Kreislauf schließen.<sup>451</sup> Die Natur bestimmt nicht nur den Jahresablauf, sondern ist die Hauptfigur des Bilderbuches. Nach ihr wird der Farbton aller Illustrationen in deren Zusammenhang ausgewählt; von blauen, grauen Tönen des Winters, hin zu Grün und Blau des Frühlings, die sich dann mit Rot oder Gelb des Sommers vermischen um dann in das Grau, Braun oder Rot des Herbsts überzugehen. Wenn einige Seiten farbiger und leuchtender sind, wie die bunt angezogenen drei Könige im Januar oder die leuchtenden, gelben Sonnenblumen in Juli, herrschen im November die gebrochenen Töne (braune, Ockertöne der Häuser, die wie man im Text liest; „enger zusammen rücken“) im Bilderbuch vor und verleihen ihm seinen zarten, poetischen Charakter. Die Buchseiten haben fast ein quadratisches Format und sind relativ groß, um genügend Platz für die Bildelemente zu bieten und zugleich freie Räume zuzulassen. Damit wirkt die Bildkomposition locker und atmosphärisch.

<sup>450</sup> Baumgärtner, in: Baumgärtner (Hrsg.) 1968, S. 67.

<sup>451</sup> Rabenstein, in: Doderer 1975, S. 190.

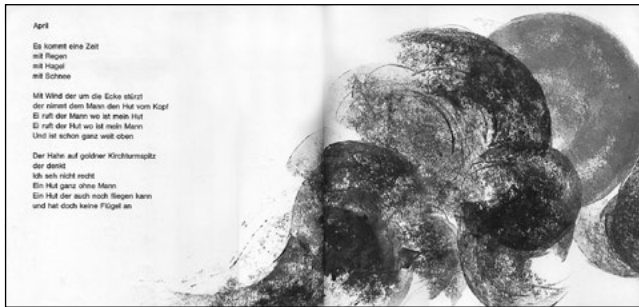


Abb. 68: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965

Das April-Gedicht beginnt, wie bei jedem Monat, mit „Es kommt eine Zeit ...“. Die Strophen werden als rhythmische Erzählungen strukturiert, die über Witterungen und deren Stimmungen sprechen (Abb. 68). Die Wörter sind voller Poesie; die Erzählstruktur bietet viel Raum für Interpretationen, da sie wenige konkret greifbare Vorstellungsbilder anbietet, sondern Assoziationen hervorruft und Gedankenbilder entstehen. Die schwierige Aufgabe, solche Texte zu illustrieren, löste Dietlind Blech dadurch, dass sie den abstrahierenden Stil auswählte, um eine Verbindung zum Text herzustellen. Visuelle Assoziationen, die über die Illustrationen hergestellt werden, werfen neues Licht zum Text-Verständnis.

In der Doppelseite zum Aprilwetter ist das Zusammenspiel von Wort und Bild geschildert. Aus dem Text ist zu lesen, wie der Wind weht und dem Mann den Hut vom Kopf reißt, während der Hahn auf der Kirchturmspitze die Szene betrachtet. In der Bilddarstellung kommen aber nicht die erwähnten Sujets (der Mann oder der Hahn kommen auf der folgenden Seite vor), sondern Elemente des Wetters – wie Sonne und Wind – vor (Abb. 68). Durch das Stempeldruckverfahren schaffte Blech eine malerische Atmosphäre aus Farb- und Formgebung, die eine bildliche Einheit bilden. Der malerische Farbauftrag ist locker und stellt Bewegung (z.B. in der Form des Wirbels des Windes) dar.



Abb. 69: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965

Innerhalb einer einheitlichen Bildsequenz folgt die nächste Doppelseite nach dem selben Muster (Abb. 69). Die im Kreis wirbelnden Formen, die auf den vorherigen Seiten am linken unteren Bildrand entstehen, scheinen sich nach oben zu bewegen, vermehren sich auf diesem Doppelblatt und lassen nun Platz für den Kirchturm unten links frei. Das Gelb der Sonne aus dem vorherigen Blatt spiegelt sich jetzt im Gelb der Kuppel des Kirchturmes wider und während die Sonne von dem Wirbel versteckt wurde, streckt sich der Kirchturm von unten und vor dem Wirbel in den Himmel empor. Auf dem rechten Bildrand wird der Mann mit seinem Regenschirm abgebildet, wie er mitten im Sturm gegen Wind und Schnee kämpft. Er ist relativ klein, um so die Omnipotenz des Umwetters zu betonen. Mit dem Mann blickt der Betrachter in das Bild hinein; von unten zu den dunklen Wolken oder zu dem Turm bis nach oben, wo der Hahn auf der Spitze des Kirchturms sitzt und die Szene beobachtet. Während der Mann unten auf einem imaginären Boden steht, verschwindet der Grund auf der linken Seite des Bildes, sodass nur der obere Teil des Turmes zu sehen ist und eine neue, weitere Horizontlinie, unterhalb des Bildraums, abgezeichnet wird. Der Turm kippt allerdings nach rechts und zusammen mit dem Mann, der seine Bewegung nach links richtet, bilden sie fiktive Achsen, die sich oben im Himmel treffen, um zu einem Gleichgewicht in der Komposition zu gelangen. Die dadurch erzielte bewegte Flächenstruktur des Sturms erzeugt eine annähernd abstrakte Bildform. Der Mann, der Kirchturm und der Hahn am Rande des Bildraumes wirken wie Ornamente.

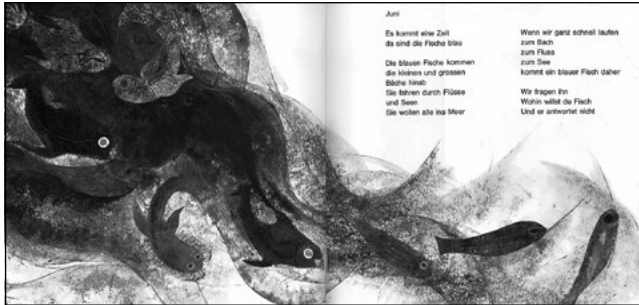


Abb. 70: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965

Eine andere Art von Kurvenlinien aber mit ähnlicher Struktur – diesmal von Wasserwellen – dehnt sich über die folgende Doppelseite (Abb. 70) hinweg aus. Im Wasser schwimmen mehrere Fische, die in einen Strudel eingeschlossen sind. Dem Text zufolge sind die Fische blau; auf dem Bild sind jedoch einiges Türkis. Andere haben orange, blaue Augen oder rote Flossen, sodass sie wie einzelne Punkte wirken, die durch das Wasser verbunden sind. Das Wasser fließt von oben links im Bild nach rechts unten. Der große Fisch erhält seinen Platz auf der folgenden Doppelseite, wo er allein die ganze Bildfläche für sich einnimmt; ohne malerischen Hintergrund und wirbelndes Wasser (Abb. 71). Er hat außerdem keinen Mund. Die geheimnisvolle Stummheit seines hellen Kopfes steht in Kontrast zu der lebendigen Beweglichkeit seines dunklen Schwanzes. Blech setzt so den Text in ihrer Illustration um: Alles ist still, der Fisch ist stumm (mit eisigem und starrem Kopf abgebildet); trotzdem redet er, wie im Text steht: „Ja ich bin stumm“ und geht fort. Die Beweglichkeit wird durch die intensive dunkelblaue Farbe des Schwanzes wiedergegeben.<sup>452</sup>

Blechs Illustrationen zu ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ erinnern an die Abstraktion der SPUR-Gruppe der 60er Jahre: in der Architektur ineinander gehender organischer Formen und in der Gleichwertigkeit der Bildebenen.<sup>453</sup> Ähnlichkeiten finden sich auch

<sup>452</sup> Baumgärtner 1968, S. 68.

<sup>453</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

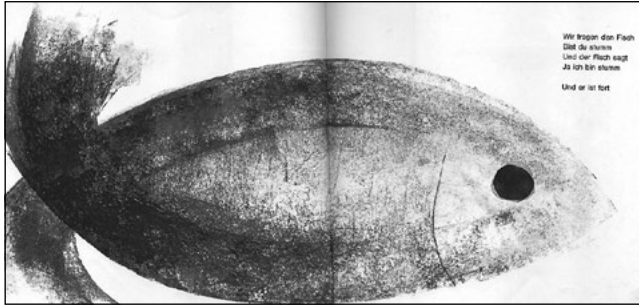


Abb. 71: Blech/Borchers: Und oben schwimmt die Sonne davon, 1965

in den Bilderbuchillustrationen von Leo Lionnis ‚Swimmy‘ (1963), die ebenfalls nicht in völliger Abstraktion wie ‚little blue and little yellow‘, sondern mittels abstrahierender Formelemente aufgebaut wurden.

In ‚Swimmy‘ kommt ebenfalls ein Fisch vor. Er wird in gleichartigem Malstil – nämlich im Stempeldruckverfahren – wie in ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ gestaltet. In der Geschichtshandlung ist Swimmy ein kleiner, schwarzer Fisch, der auf die Idee kommt, sich zusammen mit einer Gruppe roter Fische, stark zu machen: Sie tarnen sich als Riesenfisch und Swimmy bildet dessen Auge. Solchermaßen gestärkt schwimmen sie durch den Ozean und fühlen sich als Gruppe geschützt. Der große Fisch wird durch die rote Farbe und fischähnliche Formen in einem organisierten graphischen Raster moduliert (Abb. 72). Die Fischform wird auf eine besonders dichte haptische Struktur des Hintergrundes gestellt und darin eingeschlossen. Die Texte stehen links oben und dann rechts unten auf der Doppelseite, sodass der Betrachter mit dieser Leseabfolge ebenso die Illustration verfolgt und mit seinem Blick beim Schwanz des Thunfisches endet, der gerade aus der Bildfläche verschwindet.

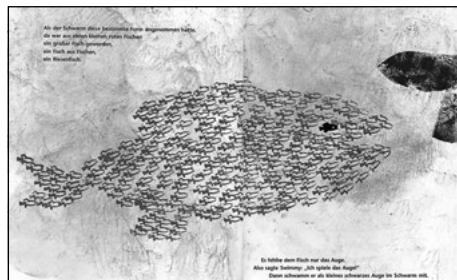


Abb. 72: Lionni: Swimmy, 1964

Inhaltlich steht ‚Swimmy‘ für das Zusammenhalten, zum Wohl des Einzelnen und der Gesellschaft. Das Buch mit Prinzipien des Kollektivs und solidarischen Verhaltens im Kontext der Protestbewegung war sehr aktuell und wurde von den Kinderläden aufgenommen und als bestens geeignet begrüßt.<sup>454</sup> Im Unterschied dazu war ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ gar nicht politisch beladen. Einheitlich sind die beiden Bücher jedoch in ihrem abstrahierenden Stil, der sich aus der informellen Malerei ableiten ließ.

Ein weiteres Beispiel eines Bilderbuches, das aus der abstrakten Kunst abgeleitet wurde, sind die aus dem abstrakten Expressionismus heraus entwickelten Illustrationen von Gerhard Oberländer. Der Illustrator, der insbesondere in den 50er und 60er Jahren wirkte,<sup>455</sup> vereinfachte seine Bildgegenstände (z.B. Motive aus der Natur) durch Abstrahierung und Reduktion; aus einer fleckenhaften Kolorierung und ungenauerer Kontur: „Er entkleidet [...] die Bildobjekte ihrer materiell sinnlichen Werte, ihres Körpervolumens und der Gegenstandsdetails und überlässt es dem Betrachter, diese Lehrstellen durch eigene Bildvorstellungen zu füllen“.<sup>456</sup> In seiner Illustrationen zu Grimms ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘ (1965) wird die Illustration mit dem Hahn aus starken Linien und zeichnerhaft knapper Reduktion aufgebaut

(Abb. 73). Die unterschiedlichen Farbflächen übertreffen die Grenze der Zeichenfläche, sodass sich die Abbildung des Hahnes aus der überschreitenen Disposition zwischen Linie und Farbe herauskristallisiert.

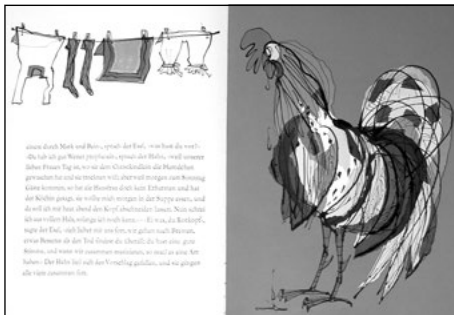


Abb. 73: Grimm/Oberländer: Die Bremer Stadtmusikanten, 1965

Oberländer verwendete reine, kräftige Farben für seine Bilder, während Blech und Lionni gebrochene Farben und

454 Remisch 2008, S. 243.

455 Vgl. dazu Kap. 5.2.2.

456 Staadt, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

Pastelltöne bevorzugten. Seine Bilddarstellung wurde durch mehrere übereinanderliegende Farbflecken komponiert, was in Blech durch ineinander fließende malerisch abstrahierende Formen entstanden ist.

Auch im abstrahierenden Malstil, der mit einer kindlichen, naiven Darstellungsweise kombiniert wird, ist das Bilderbuch von Günter Bruno Fuchs ‚Ein dicker Mann wandert‘ (1967). Mit dicken, schwingenden Linien und einer eingeschränkten, kräftigen Farbauswahl und reduzierten Gestalten erzeugte er eine malerische Wirkung in seinen Illustrationen: „Für seine Bilder in Umdrucktechnik und Schablontentechnik benutzt der Künstler ausschließlich die klaren Farben blau, grün, gelb, rot, schwarz und weiß und setzt sie in unrealistischer Weise ein, z.B. grüner Kopf des dicken Mannes“. <sup>457</sup> Jede Seite des Bilderbuches beinhaltet eine Illustration, die mit einem von blauen, roten oder grünen Linien gezogenen Rahmen umrandet wird und in einem weiteren Rahmen in der jeweiligen Farbe einen darunterliegenden Text bekommt. Mit groben und knappen Strichen werden reales und irreales gezeichnet, wie z.B. ein Vogel mit einer Geige oder die Sonne mit der Harmonika. Die Figuren übernehmen fast die ganze Bildfläche, werden groß und vereinfacht, aus abstrahierenden Formen dargestellt (Abb. 74).

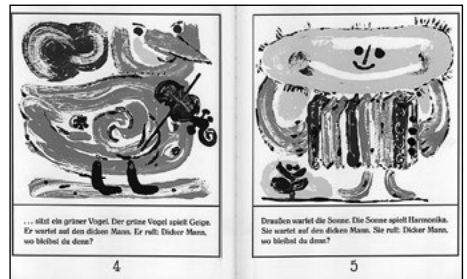


Abb. 74: Günter Bruno Fuchs, Ein dicker Mann wandert © Carl Hanser Verlag München 1995

Alle oben beschriebenen Bilderbücher sind in abstrahierender Darstellungsweise – wenngleich mit unterschiedlicher Maltechnik – gestaltet. Wenn man weiter diesen Stil bezüglich seiner Rezeption betrachtet, wird befürwortet, dass er die Vorstellungskraft des Kindes unterstützen könnte. Dessen Bestreben einer Interaktion ist mit der Politisierung der Kunst in den 60er Jahren und darin der neuen Rolle des Betrachters

<sup>457</sup> Halbey 1997, S. 181-182.



vergleichbar. Wie dieser eine aktivere Funktion im künstlerischen Prozess übernimmt – ähnlich den Happenings –, indem der Betrachter im Werk inkorporiert wird, werden Assoziationen in den Bilderbuchillustration durch abstrahierende Farbflächen – wie die sog. ‚offene Form‘ hervorgerufen –, die das Kind aktiv selbst interpretieren muss, um auf eine Bildaussage zu kommen, so Halbey.

Als Beispiel für die ‚offene Form‘ nannte er ‚Die glücklichen Eulen‘ (1962) des Grafikteams Helmut Bischoff und Klaus Winter. In diesem Bilderbuch

[...] herrschen spröde, herbe Farbklänge vor; auf den ersten Anblick weniger ‚gefällig‘ als man es gerade in Bilderbüchern gewohnt ist. Es gibt auch keine Bildformeln, die sich als Assoziations-Verdichtungen einprägen könnten. Dafür sind vielfältig variierte Graphismen eingesetzt, strukturierte Flächen und Tönungen, und auch die Tiere sind aus grafischen Einzelfeldern zusammengesetzt, sodass sich Bildvorstellungen erst im ‚Lesen‘ aller dieser farbigen oder grau nuancierten Graphismen ergeben. Die Bilder sind also ganz und gar offen für das kreative Mitgestalten oder Vollenden.<sup>458</sup>

In der Geschichte zu dem Bilderbuch ist von zwei Eulen die Rede, die glücklich in einer Scheune leben. Nebenan auf dem Hof gibt es das Federvieh, das untereinander oft streitet. Als diese Vögel erfahren, dass die Eulen ein beglücktes Leben führen, weil sie die Schönheit der Natur und der Jahreszeiten bewundern, können sie nichts damit anfangen. Es bleibt nichts übrig, als mit Fressen und Streiten fortzufahren. Diese alte niederländische Geschichte stammt aus dem Jahr 1895 und wurde von Winter und Bischoff neu erzählt und gestaltet.<sup>459</sup>

Die als nächstes vorgestellte Illustration wird aus mehreren Teilen aufgebaut und die Bildelemente werden ohne Kontur malerisch gestaltet (Abb. 75). Das rechte obere Rechteck im Bild ist mit Blumen und

<sup>458</sup> Halbey 1997, S. 36.

<sup>459</sup> Ebd., S. 33.

Schmetterlingen gefüllt. Es ist von dem gelben unteren Teil mit dem orangen Huhn dadurch getrennt, dass mehrere Reihen bunter Punkte dazwischen liegen. Auf der linken Seite des Blatts wiederholen sich die gelbe Fläche und die Punkte, die das Bild in kleinere Flächen – wie die des Vogels oder des Pferdes – unterteilen. Ein oranges Pferd bildet einen Kontrapunkt zum gelben Huhn; so wie der weiß-gelbe Vogel zu der Blumenwiese mit den Schmetterlingen. Der gelbe Boden zusammen mit dem etwa in der unteren Bildmitte platzierten Baum stehen als Kontrastfarbe zum blauen Himmel im oberen Bildrand und die gesamte Komposition ist von expressiver Farbgebung geprägt. Haus, Tiere oder Bäume sind auf die gleiche Ebene der Bildfläche platziert; ohne Rücksicht auf Raumtiefe oder Proportionen. Der ganze Bildraum ist mit Blumen, Strichen und Punkten verziert und das Bildergebnis ist eine malerische, dekorative Gestaltung.



Abb. 75: Winter/Bischoff: Die glücklichen Eulen, 1962

Diese Art von ‚offener Form‘ der Bilddarstellung steht im Gegensatz zur ‚geschlossenen Form‘ im Bilderbuch. Mit letzterer ist „[...] nicht die umschließende Kontur gemeint [...], sondern vielmehr die in diesem Formenkanon abgeschlossene und im Erinnern nicht mehr wandelbare Form“.<sup>460</sup> Beispiel dazu liefert Celestino Piattis ‚Eulenglück‘ (1963),<sup>461</sup> das mit Bischoff und Winters ‚offener Form‘ der ‚Glücklichen Eulen‘ ausführlich verglichen wird.<sup>462</sup> Halbey unterscheidet diese zwei Formen von Bildgestaltung, dahingehend dass, die geschlossene Form klare, definierte Aussagen liefert, während die offene Form dem

<sup>460</sup> Ebd., S. 35-36.

<sup>461</sup> Siehe: Piatti, Celestino: Eulenglück. Nach der holländischen Erstausgabe von T. Von Hoijtjema übertragen und herausgegeben von Erwin Burkhardt. Artemis Verlag Aktiengesellschaft, Zürich, 1963.

<sup>462</sup> Vgl. dazu Kap. II. ‚Die offene und die geschlossene Form im Bilderbuch‘, in: Halbey 1997, S. 31 ff.

Betrachter weitergehende Interpretation ermöglicht.<sup>463</sup> Die offene und die geschlossene Form sind zwei Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der Bilderbuchillustration und Beispiele von Formen der Inszenierung, also der Frage, wie eine Geschichte bildlich erzählt werden kann.

So wie Winter und Bischoff gestaltete auch Dietlind Blech ihre Bildgegenstände durch Abstrahierung und Reduktion in der Art der ‚offenen Form‘ der Bildkomposition, die die Fantasie des Betrachters anregen sollte. Während Winter und Bischoff einen grafischen Stil beibehielten, ist die ganze Komposition von ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ aus sinnlicher, gebrochener Farbgebung, sodass Vorder- und Hintergrund sich vereinen und alles zu malerischer Formen wandeln.

Das Bilderbuch ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ ist voller Poesie und Vorstellungskraft. Es stand 1966 auf der Auswahlliste des Deutschen Jugendbuchpreises in der Kategorie Bilderbuch.



Abb. 76: Stempel/Ripkens/  
Blech: Schnappsack, 1972

In Blechs späteren Werken gewann die Gegenständlichkeit an Bedeutung, auch wenn ihre Handschrift immer wieder erkennbar blieb; wie in ‚Jakob der Vogelfedermann‘ (1969) oder ‚Hallo Irina‘ (1970).<sup>464</sup> Elementen der Collage, die in ‚Hallo Irina‘ eingesetzt wurden, verwendete Blech ebenso später in ihrem Bilderbuch ‚Schnappsack‘ aus dem Jahr 1972 (Abb. 76). In diesem Buch steht das Figürliche allerdings ganz im Vordergrund und von der Anwendung abstrahierender Formen früherer Bücher mit sanften Übergängen der Farben, wie ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘, ist nichts mehr zu spüren.

<sup>463</sup> Schwarcz 1982, S. 170.

<sup>464</sup> Siehe: Blech, Dietlind; Grote, Christian: Jakob der Vogelfedermann. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1969 und Blech, Dietlind; Karsunke, Yaak: Hallo Irina. Verlag Julius Beltz, Weinheim, Berlin, Basel, 1970.

„Dornröschen“ (1967): Lieselotte Schwarzs expressiv-abstrakte Malweise starker Farbigkeit

Lieselotte Schwarzs Illustrationen, die durch die Einfachheit der Komposition gekennzeichnet sind, zeigen den Rückgriff auf die expressive Malerei, die Tendenz zur Abstraktion und auf tachistische Einflüsse aus der Kunstszene Anfang der 60er Jahre. Unter Verwendung von großzügigen Flächenformen und durch den Verzicht auf Details erreichte Schwarz eine Vereinfachung der Form und verstärkte die Intensität der Motive. Die Darstellung ihrer Illustrationen ist auf das Wesentliche konzentriert, die Aussage jedoch komplex.

Als Künstler, die ihre Arbeit geprägt haben, nannte die Illustratorin Paul Klee, Marc Chagall, Horst Janssen oder Henry Moore.<sup>465</sup> Ihre traumhafte Bildkomposition mit den schwebenden Figuren erinnert an Chagall; das „Kindliche“, märchenhafte an Klee; die großen Abstraktionen des menschlichen Körpers mit runden Formen an Moore und die künstlerisch-technische Experimentierfreudigkeit an Janssen. Auch Noldes krasse Farbflächen und Abschattierungen mit fließenden Übergängen beeinflussten ihren Stil. Sie war „[...] eine fanatische Bewunderin von Nolde, dem Befreier der Farbe“.<sup>466</sup>

Schwarz entwickelte eine außergewöhnliche, persönliche Bildsprache: sie malte keine Details, ging weg von der narrativen Komposition und arbeitete mit abstrahierenden Formen im naiven Stil. Die Symbolhaftigkeit ihrer Bilder entstand aus einer magischen Welt voller Bildpoesie, in der die naive Fantasie vorherrschte. Innerhalb dieses Kontextes arbeitete Schwarz mit großer Experimentierfreude. Schon in den 60er und 70er Jahren war sie im gesamten Bereich der bildenden Kunst tätig: sie zeichnete, malte Wandbilder, stellte Lithografie und Keramik her. Schwarz ist ein Beleg für die These von Thiele, „[...] dass künstlerische Innovation eher von solchen Illustratoren ausgeht, die sich selbst nicht ausschließlich als Spezialisten für Kinderbücher definieren, sondern in ihrer ästhetischen Arbeit auch der freien Kunst ver-

<sup>465</sup> Künnemann 2000, o.S.

<sup>466</sup> Hildebrand 1982, S. 14.

bunden sind. Die damit gewährte Freiheit ermöglicht es, künstlerische Distanz zu den bildnerischen Normen des Kinderbuchmarktes zu halten“.<sup>467</sup> Die in den ersten Bilderbüchern durch Papierreißtechnik (d.h. unter Verwendung gerissener Farbpapiere) entstandenen Collagen Lieselotte Schwarzs waren eine Innovation. Sie war die Erste im deutschen Bilderbuchmarkt nach dem Zweiten Weltkrieg, die diese Technik anwendete.<sup>468</sup>

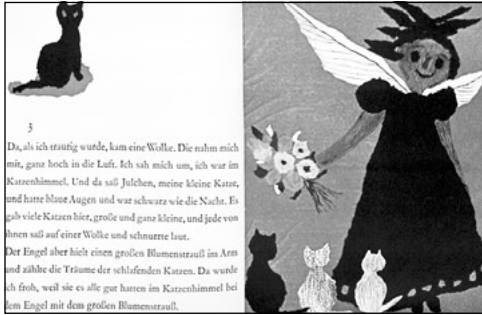


Abb. 77: Schwarz: Leiermann dreht goldne Sterne, 1959

Das Bilderbuch ‚Leiermann dreht goldne Sterne‘ aus dem Jahr 1959 gestaltete Schwarz mit Seidenpapier in warmen Farbtönen auf dem monochromen Hintergrund (Abb. 77). Das farblich kontrastierende Papier

[...] klebte sie neben- und teilweise übereinander, sodass sich neue Farbigkeiten ergaben. Zudem gewannen beim Zusammenfügen der unterschiedlichen Papierschnipsel Figuren allmählich Kontur. Diese wandelten sich zu Bildzeichen, die vereinfacht wirkten, ohne jedoch abstrakt im Sinne von ungegenständlich zu sein. Tatsächlich erschienen die Formen auf das Wesentliche reduziert, wodurch die Bildmotive eine schlichte Schönheit gewannen.<sup>469</sup>

Beim Reißen des Papiers entstehen unklare Konturen; die nebeneinander gelegten Papiere erzeugen Kontraste mit dem Untergrund, Figuren werden geformt. Der Verzicht auf Perspektive und die Benutzung der Diagonale zum Aufbau ihrer Bildkomposition wird zum Ausdruck des Schwebens in einer Traumwelt.<sup>470</sup> Diese Formsprache blieb Schwarzs Gerüst, mit dem sie ihre späteren Bilderbücher gestaltete.

<sup>467</sup> Thiele 2003, S. 25.

<sup>468</sup> Hohmeister 2000, o.S.

<sup>469</sup> Liesen, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2.

<sup>470</sup> Hohmeister 2000, o.S.

Auch andere Bilderbuchillustratoren wurden von ihrer Papierreißtechnik beeinflusst. Viele Jahre später, als Schwarz selbst bereits ab den 60er Jahren auf Ölkreide und später auf Aquarell gewechselt hatte, übernahm die Illustratorin Ursula Kirchberg diese Technik in ihren Bildern. Sie kannte und mochte Schwarzs Arbeiten, sodass sie ebenfalls mit übermalten Collagen aus farbigem, gerissenem Seidenpapier experimentierte. ‚Der kleine Häwelmann‘ aus dem Jahr 1970 zeigt das Ergebnis. Die Illustrationen zum Bilderbuch zeichnen sich aus durch kräftige, leuchtende Farben, unklare Umrisse (wegen der Rissspuren des Papiers) und abstrahierende Formen, die eine poetische Wirkung ausstrahlen (Abb. 78). Obwohl das Bild farbig wirkt, ist es nicht bunt, da die farbigen Flächen in mehr oder minder starkem Maße durch das Über- und Gegeneinanderlegen gemischt werden. Die darüber hinaus entstandenen Farbflächen sind so auf den Raum verteilt und angeordnet, dass sie die Elemente der Bildkomposition bilden.<sup>471</sup> Die fröhliche Farbigkeit und der orange Mond erinnern zugleich an Fromms ‚Mondgesicht‘ (Abb. 36).

Wenn man Kirchbergs Illustrationen Schwarzs Bildsprache gegenüberstellt, ist die fröhliche Farbigkeit bei beiden Künstlerinnen zu erkennen. Während Schwarz aber Bildelemente und Farbwahl sparsamer verwendete, um den gesamten Bildausdruck stärker wirken zu lassen, baute Kirchberg ihre Bilder detailreicher auf, indem sie Farbflächen auf mehrere Ebenen verteilte und vor eine Hintergrundkulisse setzte.

Ein weiterer Illustrator, der die Collagentechnik mit gerissenen Papierkanten ausgiebig einsetzte, war der Amerikaner Eric Carle. Seine Collagen aus dem Bilderbuch ‚Do you want to be my friend?‘ (1971)

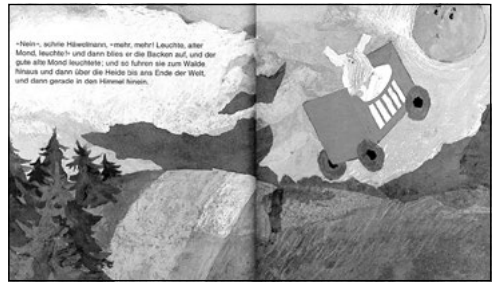


Abb. 78: Storm/Kirchberg: Der kleine Häwelmann, 1970

<sup>471</sup> Hohmeister 2000, o.S.

bestanden ebenso aus buntem Seidenpapier und zeigen leuchtend klare Formen und neue Farbnuancen. Carle gestaltete dieses Bilderbuch so, dass die Doppelseitenbilder zu einer Bildsequenz gehören, die sich auf mehre Doppelseiten erstrecken. Erst durch das Umblättern der Seiten ergänzen sie sich und formen ein langes pluriszenisches Einzelbild. Der Schwanz eines jeden Tieres ist bereits auf der vorherigen Seite zu sehen. Er befindet sich auf der rechten Seite des Blattes, während der Rest des Körpers auf der linken Seite des folgenden Blattes gemalt wird, sodass immer zwei Seiten für das gesamte Tierbild notwendig sind (Abb. 79). Das Kind kann nebenbei mitraten, welches Tier als nächstes abgebildet sein wird. Der originale Text zum Buch ist sparsam gehalten und besteht lediglich aus zwei Sätzen: Am Anfang fragt der Mäuserich das Pferd: ‚Do you want to be my friend?‘, wobei die Frage (ohne Wörter) implizit auch den anderen Tieren gestellt wird. Fast am Ende der Geschichte antwortet eine weitere Maus dann doch: ‚Yes!‘. Eine Schlange, als grüner Streifen am unteren Bildrand abgebildet, zieht sich über alle Seiten hinweg und bildet den Verlauf der Geschichte nach.<sup>472</sup>

Carles räumliche Anordnung der Bildelemente auf der weißen Fläche ist ebenso sparsam wie bei Lieselotte Schwarz, die allerdings ihre Figuren meistens auf einen bunten Untergrund platzierte und kontrastreichere Farben anwendete. Die Wirkung der Bilder beider Illustrierten geht von den reduzierten Farbflächen aus, sei es kräftig wie im Fall von Schwarz oder in klaren Farbnuancen wie in Carles ‚Do you want to be my friend?‘.

472 Interessant ist die deutsche Textfassung von Viktor Christen (‚Die kleine Maus sucht einen Freund‘, 1971), wo zu jeder Doppelseite ein begleitender Text folgt. Der letzte Teil der Originalgeschichte, der mit einem ‚Yes‘ formuliert wird, lautet auf deutsch: ‚Ja, sagte da die Maus zur Maus, komm mit mir in mein Mäusehaus/und beide liefen ganz schnell ins Versteck/ von der riesigen, bissigen Schlange weg‘. Das ausgewogene Bild-Text-Verhältnis mit ganz wenigen Wörtern und ineinander verwickelten poetischen Bildern bei Carle wird von den unnötigen Erklärungen und der Doppelaussage von Bild und Text gestört. Die Begründung für die Fassung mit dem Text, die der Gerstenberg Verlag vom Stalling Verlag 1984 übernommen hat, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Allerdings sind auch andere Ausgaben in Europa – z. B. die niederländische und finnische – mit Text erschienen (Laut Auskunft von Ulrike Bastong vom Gerstenberg Verlag am 14.01.2014.).

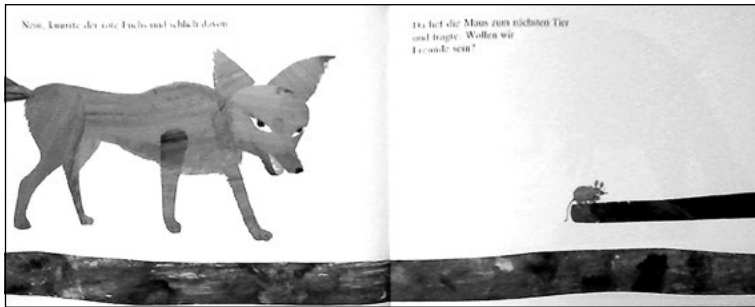


Abb. 79: Carle: Die kleine Maus sucht einen Freund, 1984

Die aus der Papierreißtechnik entstandene kräftige Farbigkeit übernahm Lieselotte Schwarz in ihren späteren Bilderbüchern. In den mit Ölkreide oder Aquarell gemalten Bilderbüchern ist die expressive und abstrakte Malweise mit reduzierten Bildelementen aus einfachen, fast archaischen Formen erkennbar:

Grundsätzlich machte sie [Schwarz] sich dabei die Einflüsse der ‚Bilderbuch-Szene‘ der 60er Jahre zunutze. In der Nachkriegszeit hatte sich im deutschsprachigen Bilderbuch die expressive Illustration mehr und mehr durchgesetzt. Die Zeichnungen Hegenbarths belegen dies beispielhaft. Ihre Rückgriffe auf expressionistische Stiltendenzen begründete sie mit der im Laufe des 20. Jahrhunderts feststellbaren Entwicklung, den Expressionismus nicht mehr als explizites Kunstzitat zu führen, sondern ihn statt dessen als eine allgemeine künstlerische Ausdrucksform anzusehen. Darauf zielte auch die Kunstpädagogik dieser Zeit. So erkannte sie speziell in dem Expressiven eine bildnerische Kategorie, die der kindlichen Äußerung am ähnlichsten war.<sup>473</sup>

Dies entsprach der Vorstellung der zeitgenössischen Kunsterziehung, nämlich, „Kinder zum ‚bildnerischen Denken‘ [...] zu erziehen, sie mit Fragen und Problemen bildnerischer Verfahren zu konfrontieren. Diese fachlichen Konzepte waren ja weitgehend an die tachis-

<sup>473</sup> Liesen 2000, o. S.



tische Kunst gebunden. Dass sich diese künstlerischen und kunstpädagogischen Ideen auch im Bilderbuch niederschlugen, war nur folgerichtig“.<sup>474</sup>

Die Verfremdung und Reduzierung in Schwarzs Bildmotiven, die Verwendung von kräftigen Farben und die Anlehnungen an eine ‚Kinderkunst‘ entsprachen auch den kunstpädagogischen Ansätzen der Nachkriegszeit, die offene, nicht einengende Bildformen forderten.<sup>475</sup> In diesem Sinne sind Schwarzs Bilder kindgemäß, ohne dabei sentimental oder niedlich zu wirken. Eigentlich ist ihre Darstellungsweise nicht einmal einfach; sie ist außergewöhnlich. Statt mit einfach konstruierten Formen und plakativen Farben eines Dick Brunas wird ihre Bildfläche in der Flächigkeit konzipiert, und durch eine dichte Struktur des Farbauftrags die Einsetzung großer Figuren moduliert. Damit kommt eine malerische Struktur zum Vorschein, die die Materie mit



Abb. 80: Schwarz: Einen Löffel für den goldenen Hahn., 1960

starker Ausdruckskraft betont, wie im Bild zu dem Buch in Leporello-Form ‚Einen Löffel für den goldenen Hahn‘ (1960) zu sehen ist (Abb. 80). Charakteristisch sind hier die reduzierte Bildsprache, die die Aufmerksamkeit auf den zentralen Bildgedanken hinlenkt, die naive Sichtweise und die Flächigkeit.

Diese in den 60er Jahren weit verbreitete Darstellungsweise taucht auch in dem Bilderbuch ‚Regenmaus‘ der Österreicherin Helga Aichinger (1968) auf. Auf der Beispielseite sind stilisierende Tiere und Gegenstände in knapper Form dargestellt und in Pastelltönen gemalt. Der Kopf der Katze ist um 180 Grad verrenkt, um das Gefühl zu vermitteln, dass sie nach oben zu den Mäusen schauen würde. Diese springen hintereinander in die Luft. Von der ersten Maus ist nur der Schwanz zu sehen. Der Tisch ist frontal und aperspektivisch dargestellt. Die Zweidimensio-

<sup>474</sup> Thiele 1986, S. 48.

<sup>475</sup> Liesen, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2-3.

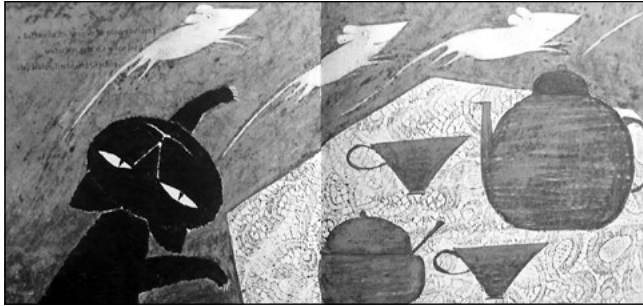


Abb. 81: Aichinger: Die Regenmaus, 1968

nalität wird durch die Nebendarstellung des Geschirrs betont. Nicht nur das Geschirr, sondern auch die Katze und die Mäuse sind auf dem Bild ohne Überschneidung verteilt (Abb. 81). Die Bildkomposition ist Resultat der ungewöhnlichen Anordnung der aus reduzierten Formen und Farben gebauten Bildelemente im Raum, während Lieselotte Schwarzs Katzengestalt lediglich aus einem schwarzen Fleck mit weißen Augen, der mit roter Farbe umrandet ist, besteht.

Der Malstil mit expressiver Farbigkeit aus ‚Einen Löffel für den goldenen Hahn‘ ist mit pastosem Farbauftrag und abstrahierenden Formen auch für das mit Ölkreide gemalte Bilderbuch ‚Dornröschen‘ (1967) kennzeichnend. Das Buch ist hauptsächlich aus grellen Primär- und Sekundärfarben und kontrastreichen Farben geschaffen. Dazu mischt die Bilderbuchillustratorin die Farbe Schwarz – und auch das Weiß – , um noch eine stärkere Farbwirkung zu erreichen. Die Formen bzw. die abstrahierenden Elemente entstehen nach dem Gesetz der Farben. Die werden in den Raum eingeordnet und können zu einer vergleichsweise sehr abstrakten Komposition oder auch zu naiven, liebevollen Figurendarstellungen führen (Abb. 82).

Formal ist ‚Dornröschen‘ zwischen Text und Bild auf unterschiedlichen Seiten unterteilt und in einem fast quadratischen Format konzipiert, was begünstigt, dass eine Figur diagonal eingesetzt wird, dass zwei Personen nebeneinander gestellt werden oder dass architektonische Baukonstruktionen aus bunten Bauklötzen abgebildet werden.

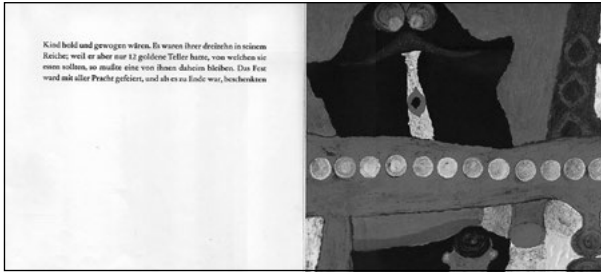


Abb. 82: Schwarz: Dornröschen, 1967

Die Bildelemente werden sparsam als große Zoomaufnahmen dargestellt, die in einem farbigen Bildraum eingeschlossen sind und viel Platz für sich beanspruchen. Mit ihrem naiv-expressiven Stil verzichtet Schwarz auf naturgetreu gemalte Elemente. Figuren stehen im Bild ohne Boden oder Himmel im Hintergrund und werden damit integriert. Weder Perspektive noch Räumlichkeit werden eingesetzt. Im ganzen Bilderbuch herrscht die absolute Flächigkeit und die Reduktion der Formen.

Mit diesem ausgewählten Bildaufbau stehen Schwarzs Illustrationen zu ‚Dornröschen‘ ganz außerhalb der Tradition ihrer Vorgänger, denn die Illustrationen z.B. von Ludwig Emil Grimm oder Ludwig Richter waren bislang – wengleich unterschiedlich – von Detailreichtum und erzählerischer Wiedergabe gekennzeichnet. Noch dazu gab es bestimmte Motive oder Symbolik, die als Konsequenz der ständig wiederholten Verwendung in der Überlieferung verfestigt und nicht wegzudenken sind. Diese orientierten sich an einem Märchenverständnis, das sich vor allem auf die Romantik – und die romantische Fassung von Richters Kunst berief. Lieselotte Schwarz folgte nicht dieser über 150 Jahre alten Tradition der Märchenauffassung. Stattdessen wählte sie knappe Formen in der Gegenstandslosigkeit, die dann mithilfe des Textes entschlüsselt werden, sodass die altbekannte Geschichte neue Darstellungsmöglichkeiten gewinnt und mit neuen Augen betrachtet

wird. Damit nutzte die Künstlerin den hohen Bekanntheitsgrad des Märchens aus, um auf Details und Erläuterungen verzichten zu können und ihre neue Bildsprache einzusetzen.<sup>476</sup>

Auch als eine Art Freiheit suchte der Illustrator Josef Hegenbarth in ‚Dornröschen‘ aus seiner Bildersammlung des Grimmschen Märchens nicht primär mit seinem Malstil Innovationen einzuführen, sondern er suchte eine relativ unbekannt Textstelle des Märchens aus, um diese neu zu interpretieren. Die relativ unbeachtete Stelle der Geschichte, nämlich der Anfang des Texts, lautet folgendermaßen: „Da trug sich zu, als die Königin einmal im Bade saß, dass ein Frosch aus dem Wasser ans Land kroch und zu ihr sprach: Dein Wunsch wird erfüllt werden; ehe ein Jahr vergeht, wirst du eine Tochter zur Welt bringen“. Im Vergleich zu der Szene des schlafenden Dornröschen, die immer wieder illustriert wird, findet die Unterhaltung vom Frosch mit der Königin wenig Beachtung; außer in dieser schönen Zeichnung Hegenbarts oder in Felix Hoffmanns erster illustrierten Seite zu ‚Dornröschen‘ (Abb. 83, 84).<sup>477</sup> Lieselotte Schwarz entschied sich in dieser Textpassage für die Abbildung des Königspaares (Abb. 85).

Die häufig gewählten Bildmotive des tiefen Schlafs, in den Dornröschen versetzt wird, nahm Schwarz auf und reduzierte sie auf ein Minimum. Der Märchentext dazu lautet: „In dem Augenblick aber, wo sie den Stich empfand, fiel sie auf das Bett nieder, das dastand, und lag in einem tiefen Schlaf“ (Abb. 86).



Abb. 83: Grimm/Hegenbarth: Kinder- und Hausmärchen, 1969



Abb. 84: Hoffmann: Dornröschen, 1959

<sup>476</sup> Thiele 1986, S. 36-37; Liesen 2000, o.S.

<sup>477</sup> Hoffmann wird in Kap. 7.4 ausführlich dargestellt.



Abb. 85, 86: Schwarz: Dornröschen, 1967

Auf der Illustration ist nur Dornröschen zu sehen. In Schwarzs Bildaussage kommt lediglich ‚der tiefe Schlaf‘ vor. Dornröschen liegt nicht auf einem Bett in einem Zimmer eines Schlosses, sondern es schwebt im rot gemalten Bildraum, dessen Bildfläche es fast vollständig einnimmt. Die schwarze Farbe seiner Haare kontrastiert mit dem Rot, das es umrandet, und produziert einen intensiv leuchtenden Effekt. Die senkrechte Haltung des Körpers, das hängende Kleid und der hängende rechte Arm erwecken den Eindruck, es liege direkt vor dem Betrachter. Da sich aber kein Bett im Raum befindet und Dornröschen frei in der Luft schwebt, hat man den Eindruck, es von oben zu betrachten. Dies wird durch ihre ausgebreiteten Haare verstärkt. Diese Zweideutigkeit zeigt, dass hier insgesamt keine Raumorientierung vorherrscht. Die abstrahierende Komposition des Bil-

des ist gleichzeitig die Befreiung der Perspektive. Die Bildräumlichkeit wird durch die Vorstellung des Betrachters erzeugt.

Ludwig Emil Grimms Radierung von 1825 zum ‚Dornröschen‘ ist eine romantische Märchenvorstellung. So wie Schwarz hatte auch er die ruhigere Handlung des Märchentextes ausgewählt; d.h. den tiefen Schlaf statt des vorherigen Geschehens mit dem Spindelstich. Grimm isolierte das schlafende Mädchen in dem Zimmer und gab es entspannt liegend auf dem Bett wieder, dadurch dass die Körperhaltung in die sanfte Drapierung seiner Kleider und der Bettdecke einfließt (Abb. 87). Die ganze Illustration strahlt durch den weiten Blick ins Zimmer und weiter hinaus in die Landschaft durch das Fenster Ruhe aus. Die schlafenden Tiere betonen diese Atmosphäre. L.E. Grimm lieferte detaillierte Information über diesen Raum – bezüglich gotischer Architektur und Mobiliar –, in dem Dornröschen sich befindet, worauf Lieselotte Schwarz bewusst verzichtete.

Eine weitere Illustration von Schwarz zeigt Dornröschen nach dem 100 jährigen Schlaf, kurz bevor es aufgeweckt wird (Abb. 88). Es ist eine Textpassage, die ebenso häufig bildlich dargestellt wird, wie die Erweckungsszene von Dornröschen durch den Kuss des Königssohnes.<sup>478</sup> Aber in ihrer Illustration sieht man nicht das junge Paar, sondern das Mädchen wieder allein, in sehr ähnlicher Haltung wie in der ersten Illustration, wo es in einen tiefen Schlaf versinkt. Dornröschen trägt das gleiche weiße Kleid, aber dieses Mal ist es in einer diagonalen Linienführung auf dem Bild platziert, das in Blau gemalt ist. Die Rosen sind um Dornröschen herum gewachsen. Durch den Einsatz heller und dunkler Farben, die Schattierungen erzeugen, gewinnen die Rosen eine gewisse Plastizität und haptische Qualität. Auch hier hat Dornröschen keinen Halt, sondern es schwebt im Raum.

In der 1853 entstandenen Grimmschen Märchenillustration zu ‚Dornröschen‘ in ‚Ludwig Bechstein’s Märchenbuch‘ stellte Ludwig Richter die Szene der Begegnung mit dem Prinzen dar, d.h. den Moment als die Prinzessin aus dem 100 jährigen Schlaf vom Prinzen befreit wird. In Richters Holzschnitt werden Prinz und Dornröschen in eleganter und posenhafter Haltung aus einer idyllischen Umgebung und in poetischer Darstellungsweise präsentiert. Sie sind durch die Dornenhecke, die als Ornamentik im Bild dient, umschlungen und bilden so eine Einheit von Mensch und Natur. Der Prinz tritt ins Bild und führt den Betrachter in die Szenerie ein, indem er die Hecke nach hinten schiebt und mehr Platz für das Hauptgeschehen öffnet, wo Dornröschen sich befindet. Mit der linken Hand fasst er vorsichtig die Hecke, während die rechte fast das Mädchen berührt, das schlafend vor ihm liegt (Abb. 89). In Lie-



Abb. 87: Grimm/Grimm: Kinder- und Hausmärchen, 1833



Abb. 88: Schwarz: Dornröschen, 1967

<sup>478</sup> Thiele 1986, S. 36.



Abb. 89: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853

selotte Schwarzs Szene ist der Königssohn hingegen unsichtbar. Auch er sieht wohl das Mädchen, ist aber noch nicht in den Bildraum eingetreten. So wie der Betrachter des Buches schaut er von oben auf das Bild. Weniger als die Hecken wecken die Rosen, die in Übergröße gemalt sind, das Interesse der Bilderbuchillustratorin.

Nicht nur andere Illustratoren aus verschiedenen Zeitepochen, die ‚Dornröschens‘ illustrierten, sondern auch zeitgenössische Illustratoren, die sich zwar nicht mit diesem Märchen beschäftigten, aber doch Berührungspunkte mit Schwarzs Malstil erkennen lassen, sollten hier in die Betrachtung eingehen; so z.B. der englische Bilderbuchillustrator Brian Wildsmith. Sein Bilderbuch ‚Fishes‘ (1968) ist ebenso durch Expressivität der Farbe gekennzeichnet. In seinem malerischen Stil dominiert die Farbe mit deren Textur über die Linienführung, ähnlich wie bei Schwarzs Malweise. Wildsmith malte einen mit Fischen überfüllten Fluss, der in der Mitte des Doppelblattes

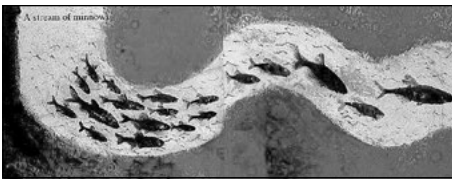


Abb. 90: Wildsmith: Fische, 1968

dargestellt und durch eine Kurvenlinie vom linken oberen Bildrand bis zur rechten Bildseite durchgezogen wird (Abb. 90). Die leuchtenden roten und gelben Töne in einer dichten Struktur werden mit abstrahierenden Formen bearbeitet, die

Blumen und Gras eine Wiese suggerieren. Der Illustrator spielte in ‚Fishes‘ mit der Struktur der Bildfläche, der farbigen Atmosphäre und abstrahierenden Farbformen.<sup>479</sup> Seine expressive Farbigkeit kombinierte er mit genauer Naturbeobachtung. Damit unterscheidet er sich

<sup>479</sup> Künnemann 1972, S. 197.

von Schwarz, die die Figuren nicht aus der Natur sondern vereinfacht wiedergab. Auch ihre Farbigkeit ist greller, kontrastreicher und weist kaum Farbnuancen auf.

Diese expressive Farbigkeit, die für ihre Illustrationen mit Collagentechnik oder Ölkreide kennzeichnend ist, wirkte jedoch in ihren darauffolgenden Werken gedämpft. Den Mangel an Raumtiefe und die großen Darstellungen der Figuren setzte die Illustratorin aber im ‚Rattenfänger‘ (1970) fort. Hier wird die altbekannte Geschichte vom Rattenfänger zu Hameln in gekürzter, vereinfachter Form zusammengefasst. In der Illustrationen werden die Figuren und die architektonischen Elemente aus der Nähe festgehalten. Sie dominieren den Raum auf der Bildfläche und lassen wenig freien Platz für den Hintergrund.

Für ‚Rattenfänger‘ wendete sich Lieselotte Schwarz einer anderen Maltechnik zu, nämlich dem Aquarell (Abb. 91). Die Bildelemente, das Gerüst der Bilder, werden mit leichten Bleistiftstrichen gezeichnet und mit Aquarell gefüllt, das durch die Nässe bis zum Rand der Formen läuft. Dadurch ergeben sich harte Kanten aus den runden Formen. Hier grenzen sich die Farbformen etwas nuancierter als in ‚Dornröschen‘ ab. Die Farbtöne sind weicher und zart fließend im Gegensatz zur Pastosität der Ölkreide. Die Transparenz des Aquarells verleiht eine Leichtigkeit, die die Schwerelosigkeit der Bildkomposition ausdrückt.<sup>480</sup> Lieselotte Schwarz fügte aber zugleich dichte Farbflächen hinzu; z.B. ist die rote Hose des Rattenfängers mit strahlender Kraft ausgestattet, so dass sie als erstes den Blick des Betrachters fängt. Rot ist die dominierende Farbe sowohl in ‚Dornröschen‘ als auch im ‚Rattenfänger‘, wo Expressivität und Gefühle in voller Kraft geäußert werden. In ihren späteren Büchern wurde das Rot durch das Blau ersetzt. Mit der Aquarelltechnik erlangte Schwarz transparente Farbflächen, die



Abb. 91: Schwarz: Der Rattenfänger, 1970

<sup>480</sup> Liesen 2000, o.S.



die Wiedergabe ihrer Traumwelt perfekt ermöglichten. Dies wurde sowohl in ihren Bilderbüchern als auch in ihrer freien Malerei im gleichen Stil wiedergegeben.

„Dornröschen“ wurde 1967 als „Eines der fünfzig schönsten Bücher der Bundesrepublik Deutschland“ ausgezeichnet (1970, „der Rattenfänger“ und 1972, „der Traummacher“) und 1973 erhielt Lieselotte Schwarz den „Grand Prix“ der Bienále Ilustrácií Bratislava (BIB) für ihr Buch „Der Traummacher“ aus dem Jahr 1972.<sup>481</sup>

„Rotkäppchen“ (1965): Warja Honegger-Lavaters  
Piktogramme

Die Schweizerin Warja Honegger-Lavater führte eigenartige Experimente durch und suchte neue Wege in der Buchillustration, indem sie eine ganz unkonventionelle Bildsprache als eigene Auffassung der Buchillustration entwickelte. Sie illustrierte hauptsächlich Leporellos (d.h. Falt-Bücher bzw. Folded-Stories)<sup>482</sup> und erzählte Märchen mit grafischen Zeichen; meistens ohne dabei einen Text einzusetzen.<sup>483</sup>

Lavaters Überlegungen zielten auf die Vorstellungskraft der Kinder ab, die z.B. aus Bauklötzen ihre imaginäre Welt aufbauen: „Die Illustration muss andere Wege gehen. Und sie geht. Sie erinnert sich nämlich an die Zeit, als das Zeichen Schrift und die Schrift noch Zeichnung war. Als das Zeichen die Vorstellungskraft anregte. Die Vorstellungskraft und die Fantasie unterscheiden den Menschen vom Tier. Sie sind schöpferisch. Sie müssen entwickelt werden. So viel wie möglich ... Ich zeichne Linien und Formen. Linien und Formen, in denen eine Eigenart steckt. Das sind Zeichen. Ich setze Zeichen wie Grundakkorde. Die Vorstellungskraft im Kind, die Ursprünglichkeit im Erwachsenen schaffen das Lied dazu“.<sup>484</sup> Aus diesem Zusammenhang heraus entwickelte sie eine eigene Symbolik für ihre Bilder.

<sup>481</sup> Liesen 2000, o.S.

<sup>482</sup> „Die ‚Folded Stories‘ sind kleine Kunstwerke, Original-Lithographien: sie sind so gestaltet, dass sie sowohl als Bücher wie als Wandschmuck verwendet werden können“ (Text aus Lavaters Leporello-Buch: ‚Hans im Glück‘).

<sup>483</sup> Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 4.

<sup>484</sup> Lavater, zitiert nach: Künnemann 1972, S. 88.

Die Illustratorin trat bewusst gegen den Realismus in der Kinderbuchillustration ein. Sie argumentierte, dass die Abstraktion das Vorstellungsvermögen der Kinder bekräftige und Spielraum für Assoziationen und Fantasie lasse. Ihre Prämisse war ein modernes Kind mit anspruchsvoller Bildauffassung, das fähig sei, durch seine Vorstellungskraft eine nicht traditionelle Bildsprache umzusetzen:<sup>485</sup> „Bauklötze und Akkorde. Ein Kind spielt mit Bauklötzen. Es baut ein Schloss, einen Flughafen, eine Kuhherde. Welche Vorstellungskraft. Sie ist unerreichbar, unantastbar. Nur zerstörbar, wenn man sie in den sogenannten Realismus zwingt, den Realismus, auf den Erwachsene so stolz sind“.<sup>486</sup>

Ihrer Aussage nach wurde sie durch Zeichen und Signale in der modernen Verkehrswelt und der Werbegrafik in den USA inspiriert, die zur Entwicklung ihrer eigenen Piktogramme, und somit ihrer abstrakten Bildsprache beitrugen.<sup>487</sup> Die Verkehrszeichen der Stadtautobahnen haben sie stark beeindruckt: „Die waren so kräftig, so schön. Sie machten die Straßen heiter, wurden von allen verstanden“.<sup>488</sup> „Diese Aussage, diese Wirkung auf Menschen, die müsste man umsetzen. Warum nicht in Literatur?“<sup>488</sup> Auch der deutsche Maler Peter Brüning beschäftigte sich mit Landschaftsbildern in den 60er Jahren, die aus dem von ihm entwickelten Zeichensystem entstanden sind. Er entwickelte eine Bildsprache aus einem Zeichensystem, das Verkehrswege und Landschaft ästhetischer Kartografie in einer harmonischen Einheit verband. Er meinte: „Die Ikonografie des Verkehrs kann als Umwandlung in ein Zeichenrepertoire zu unserem täglichen Ornament werden“.<sup>489</sup> Die gezeichneten Linien werden von ihrem Abbildungszwang befreit und vereinigen sich zu Ornamenten eines neuen Zeichensystems. Verkehrswege, Vegetation, See, Schienen und Wald befüllen das Bild, das eine Landschaft ergibt. Die Zeichen (z.B. Grün für Vegetation oder Blau für den See) werden in ihrer Symbolik durch die Farben eingebunden.

---

485 Künnemann, in: Doderer 1975, S. 567.

486 Lavater, zitiert nach: Künnemann 1972, S. 88.

487 Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

488 Lavater, zitiert nach: Monteil 1990, S. 11.

489 Brüning, zitiert nach: Karl-Ernst-Osthaus-Museum 1971, S. 11.

Das Ornamentale entwickelt sich aus Streifungen, Punktierungen, Rot-Gelb-Linien oder Gelb-Schwarz-Weiß-Quadraten einer Linienführung, die kartografisch geschwungenen ist.<sup>490/491</sup> Brüning übernahm die bekannten Bildzeichen der Kartografie für die Natur und den Verkehr und setzte sie als Ornamente in seinen Bildern ein.

Lavater verwendete Formen, die zugleich bildnerische Elemente aus einem vorhandenen Zeichensystem (Codes) darstellen, sodass ihre Aussage auf verschiedenen bildnerischen Ebenen vermittelt werden kann. Bildelemente – seien es z.B. Menschen, Tiere oder Wald – werden durch farbige Formen präsentiert, die durch eine Konvention zuordenbar sind (in diesem Fall persönlich von der Illustratorin etabliert). Vom Leser wird erwartet, dass er diese Symbolik annimmt.

Lavater konzentrierte sich auf den Kommunikationszweck von Text und Bild und schaffte daraus Bildsymbole – als Farbformen – aus ihrem eigenen Zeichensystem. Damit legte sie eine beschränkte Anzahl von Symbolen<sup>492</sup> fest und setzte sie als kompositorische Elemente im Bild ein. Zu Anfang eines Buches

[...] wird das Zeichen-Repertoire wie ein Vokabular erläutert; in der Folge der Darstellung aber vermitteln allein die verschiedenen grafischen Zeichen, ihre Farbe, ihre Stellung im Bildganzen und zueinander, ihre Richtung im Verlauf des ‚Erzählens‘, ihre Veränderungen auf der Bildfläche, die Inhalte des Geschehens oder der Gedanken-Folge. Dabei ist der Fülle grafischer Möglichkeiten anscheinend keine Grenze gesetzt: Als ‚Zeichen‘ fungieren begrenzte oder offene Flächen, formal strenge oder verspielte Elemente, Farben, Verdichtungen und Leere, Größenverhältnisse und die Rhythmen der Aufeinanderfolge all dieser Signale.<sup>493</sup>

490 Siehe: Peter Brüning (1929-1970), *Légendes 14/64*, 1964, Öl auf Leinwand, 170 × 200 cm, Sammlung Ströher, Darmstadt.

491 Hoffmann 1970, S. 76-77.

492 Nach Pierce wird das Zeichen in Beziehung zum Objekt nach Icon, Index und Symbol unterschieden (vgl. Kap. 2.3). Als Beispiel für Symbol nennt Umberto Eco, z.B.: ‚das Signal für verbotene Fahrrichtung, das Kreuz, eine ikonografische Konvention‘ (Eco 2002, S. 198).

493 Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 4.

Basierend auf diesem künstlerischen Konzept veröffentlichte Lavater im Jahr 1962 die volkstümliche Erzählung von dem Schweizer Freiheitskämpfer Wilhelm Tell. Das Buch ‚Wilhelm Tell‘ ist durch eine verschlüsselte Symbolik als sprachlose Zeichenerzählung gestaltet. Geometrische Formen stehen für Ritter, Soldaten, für den Held Wilhelm Tell und seinen Gegenspieler, den Gouverneur Gessler. Diese werden zu Anfang mittels eines Decodierungsschlüssels, die die geometrischen Formen realen Gegenständen zuordnen, vermittelt. Abgesehen von den Figuren werden auch Elemente – wie Burg, Schiff oder Wald – eingefügt, die zu den Geschichtshandlungen gehören. Die kämpferischen Szenen bilden eine abstrakte Komposition geometrischer Formelemente<sup>494</sup> (Abb. 92).

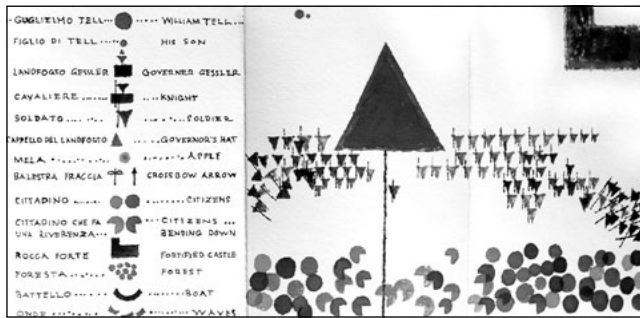


Abb. 92: Honegger-Lavater: Guillaume Tell: Wilhelm - Guglielmo - Guglielm - William Tell, 1962

In ähnlicher Auffassung wurde ‚Le Petit Chaperon rouge‘ aus dem Jahr 1965 erstellt. Wie in ‚Wilhelm Tell‘ wird das Erzählerische nicht durch das Seitenblättern gestört, da Lavater auch hier die Leporello-Form auswählte, um die Geschichte harmonisch fließen zu lassen.

Der zusammenfaltende einzelne Papierstreifen wird entweder auf der Doppelseite, wie ein Bilderbuch, oder auf drei, und wenn ausgebreitet, auf allen Seiten als ein simultanes Bild mit verschiedenen Handlungen betrachtet. Wiederum kann man die Seiten beliebig falten, sodass neue

<sup>494</sup> Künnemann 1972, S. 89.

Bildsequenzen erstellt werden können. Hier können die Geschichte als Ganzes und die Bilder gleichzeitig und in beliebiger Reihenfolge, der Leserichtung folgend oder eben auch nicht (horizontal und von links nach rechts) in Augenschein genommen werden.

So wie Lieselotte Schwarzs Buchillustration zu ‚Dornröschen‘, ging auch Warja Lavater von dem hohen Bekanntheitsgrad und der Vertrautheit mit dem Märchen ‚Rotkäppchen‘ aus. Mit einem bereits bekannten Thema hatte sie Freiraum, um sich mit künstlerischen Experimenten auseinanderzusetzen. Anders ist das Leporello-Buch ‚Hans im Glück‘ (1965), das im gleichen Jahr wie ‚Rotkäppchen‘ erschien, und auch einen Decodierungsschlüssel mit Zeichen beinhaltet (Abb. 93), allerdings wird hier der Text zur Geschichte auf der hinteren Seite wiedergegeben.

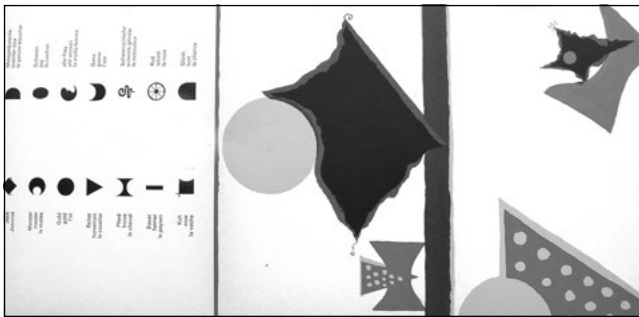


Abb. 93: Honegger-Lavater: Hans im Glück, 1965

Der Weg in ‚Rotkäppchen‘ ist dennoch viel radikaler. Während Schwarz sich hin zu abstrahierenden Formen und Vereinfachung bewegte, ging Lavater in die völlige Abstraktion. Damit unterschied sich ihre Arbeit von den anderen Illustratoren, die ‚Rotkäppchen‘ illustrierten, am deutlichsten.

‚Rotkäppchen‘ wurde vielfach mit verschiedenen Varianten illustriert. Aus Quellen dienten zwei Fassungen von dem Märchen, die jeweils von Charles Perrault und den Brüdern Grimm stammen. Perraults Fassung will basierend auf dem tragischen Ende der Geschichte eine

moralische Lehre vermitteln. Beabsichtigt wird, Mädchen zu warnen, sich vor Vorführern – dem Wolf als dessen Sinnbild – zu schützen. Das Grimmsche Märchen ist eher ein Kindermärchen; es hat stattdessen einen guten Ausgang und das erotische Element wurde weggelassen (nach Perraults Fassung steht dafür die Forderung des Wolfes, Rotkäppchen zu sich ins Bett zu legen).<sup>495</sup>

Gustave Dorés ist einer der berühmtesten Illustratoren zu Perraults Märchen. In ‚Les contes de Perrault‘ (1862) zeigte er eine spannungsvolle Behandlung von Hell und Dunkel in seiner Illustration zu ‚Rotkäppchen‘. In der aufgehellten Mitte des Bildes stehen Wolf und Kind sich gegenüber, sich gegenseitig in die Augen schauend (Abb. 94). Rotkäppchen bleibt neben dem Wolf stehen, fasziniert und erschrocken zugleich. Die Gefährdung des Wolfes wird durch seine überproportionale Größe vermittelt. Der Baum am linken Rand geht seinen Körper nach und verbindet ihn in die Natur, um zusammen das Mädchen zu umzingeln. Das Bild ist von „[...] ernster, eindringlicher psychologisierender Wirkung“.<sup>496</sup>



Abb. 94: Perrault/Doré: Les contes de Perrault, 1862

Lavaters Auffassung folgte die Grimmsche Erzählhaltung, die zu einem guten Ende wendet. Sie interpretierte sie allerdings ganz neu. Ihr Buch, das der mündlichen Tradition des Märchens gerecht zu werden vermag, beinhaltet keinen Text außer den Wörtern im Verzeichnis, die in Zeichen umgesetzt werden: In einem Schlüsselverzeichnis steht der rote Kreis für Rotkäppchen, der blaue für die Großmutter, usw. (Abb. 95). Der Betrachter muss diese Schlüssel dekodifizieren, um imstande zu sein, dieses Buch zu ‚lesen‘. Verglichen mit ‚Wil-

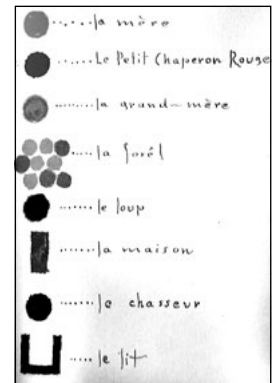


Abb. 95: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965

<sup>495</sup> Halbey 1997, S. 138-139.

<sup>496</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 129.

helm Tell' ist die Zahl der Zeichen in ‚Rotkäppchen‘ mit acht Schlüsseln kleiner und überschaubarer. Indem sie dekodifiziert werden, werden sie für die Bildbetrachtung eingesetzt.

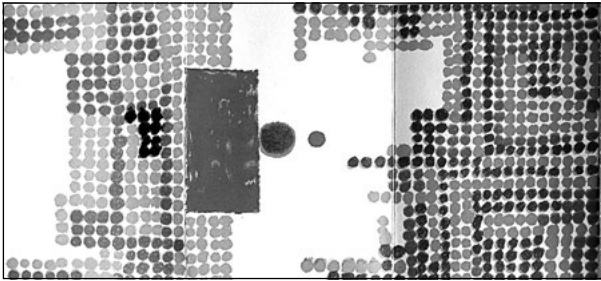


Abb. 96: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965

In der Leporello-Form kann man z.B. Rotkäppchens Verabschiedung von ihrer Mutter auf drei Seiten folgen (Abb. 96). Die bilden diese Handlung ab; danach wird das Mädchen allein im Wald dargestellt sein. Die erste Seite in der Bildsequenz (von links nach rechts) zeigt zuerst den weißen Raum, wo der Betrachter seinen ersten Blick aus der Vogelperspektive ins Bild wirft. Hier sind helle und dunkle grüne Kreisen zu sehen, die in Wald, als kleine, unzählige und in verschiedenen Grüntönen gemalte Bäume, übersetzt werden. Mittendrin gib es mehrere schwarze Punkte, die die Wölfe, die dort lauern, repräsentieren. Auf der nächsten Seite steht das Haus, als braunes Rechteck, am Rand des Waldes, und nebenan die Mutter (als größerer gelber Punkt) und Rotkäppchen (als kleiner roter Punkt). Mutter und Kind beanspruchen einen geräumigen Platz im Bildraum und sind von dem Wald umhüllt. Sie sind auf den weißen Untergrund, der die Lichtung im Wald darstellt, platziert. Weiter nach rechts kommt der Wald, der fast die ganze dritte Seite überfüllt und Muster aus farbigen Kreisen formt. Was am Anfang wie eine friedliche Atmosphäre und behütend erscheint, wirkt allmählich bedrohlich, indem das Eindringen von grünen Punkten sie einschließt und auf die Begegnung mit dem Wolf vorbereitet wird.

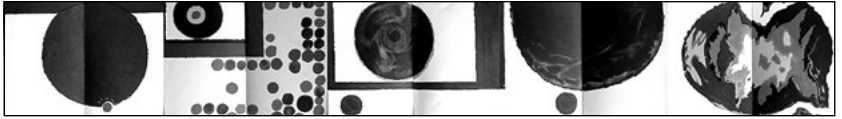


Abb. 97: Honegger-Lavater: Le petit chaperon rouge, 1965

Weiteres Beispiel sind die folgenden fünf Doppelseiten, die einen Teil der Geschichte erzählen (Abb. 97): Zuerst ist der Wolf als großer schwarzer Kreis zu sehen, der aus dem als brauner Balken am oberen Bildrand gemalten Bett springt und das kleine Rotkäppchen frisst. Dann wird es zusammen mit der Großmutter in seinem Bauch, auf das Bett, in das Haus, als ein Rechteck oben links auf der zweiten Doppelseite, angelegt und vom Wald umrandet, wo wiederum der Jäger schon an die rechte untere Ecke ins Bild reinkommt. Die nächste, dritte doppelseitige Illustration ist eine nähere Aufnahme des Rechtecks des vorherigen Bildes; mit dem weiteren Unterschied, dass der Jäger schon vor dem Haus steht. Noch näher dran ist der Wolf auf der vierten Doppelseite. Er wirkt bedrohlich, da der schwarze Punkt fast den ganzen Bildraum übernimmt und proportional noch größer wirkt als der Jäger, der nicht vergrößert wird. In dieser Bildsequenz sieht der Betrachter die Bildelemente abwechselnd aus der Nähe und aus der Weite. Letztlich wird der Wolf auf der fünften Doppelseite angeschossen. Wie ein Körper in Flammen ist die Explosion aus einem Gewehr zu erkennen. Dafür lieferte Lavater keinen extra Schlüssel, sondern er bezieht sich auf vorhandene Codes, wie z.B. Gewehrschüsse, die in Comicstrips gängig abgebildet sind. Die schon gegebene Erfahrung über diese Märchenhandlung trägt natürlich auch zur narrativen Erzählung bei. Das ganze Buch besteht aus einer visuellen Erzählung eingeschränkter Formen und Farben, die, wie diese fünf Doppelseiten zeigen, nicht zuletzt Spannung und Dramatik ausdrücken.

Die Illustratorin Hilde Heyduck-Huth spielte ebenfalls mit Farben und Formen. Sie schrieb und malte dreizehn Jahre später als Lavaters ‚Rotkäppchen‘ das Buch ‚Der rote Punkt‘ (1978). In der Geschichte erfahren Kinder über den roten Punkt in ihrem Alltag oder aus ihrer Umwelt, der unendliche viele Dinge sein kann (z.B. ein roter



Wollknäuel, das rote Auge eines Fisches oder ein roter Stern im All, die so aussehen wie ein roter Punkt). In Konkordanz mit dem Text auf jeder Seite, der mehr oder weniger ähnlich endet: „Er ist so rund und so rot wie der rote Punkt“, wird er aus verschiedenen Objekten wiederholt abgemalt. Auf der letzten Illustration malt ein Kind eine Sonne auf

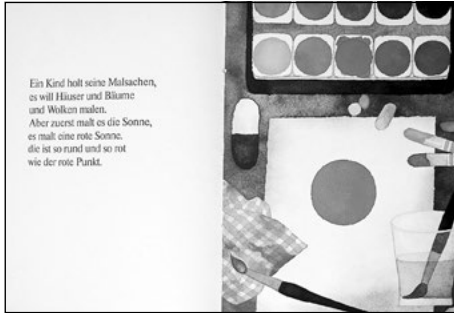


Abb. 98: Heyduck-Huth: Der rote Punkt, 1978

ein Blatt Papier wie einen roten Punkt (Abb. 98). Jetzt ist nicht ein Ding so wie ein Punkt, sondern der Punkt ist zum Ding – zur Sonne – geworden. Das Zeichen (Punkt) wird gleichzeitig zum Objekt: die auf dem Himmel stehende Sonne.

Lavater verwendete Formen als Zeichen, wie der Kreis, der für etwas anderes steht – wie z.B.

ein Mensch oder ein Tier. Das Objekt in Huths Buch – wie z.B. ein Ballon – hat die Farbe und Form eines roten Kreises und ist deshalb einem Punkt ähnlich. Die Vorstellung einer Sonne (Significat) steht mit dem roten Punkt (Significant) in Verbindung, die nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und der schon entstandenen grafischen Konventionen entstehen. Während in Lavaters Buch der rote Kreis – nach der Bestimmung eines von der Illustratorin selbst entwickelten Schlüsselverzeichnis – für Rotkäppchen steht, zeigt Heyduck-Huths Bilderbuch eine deutlich einfachere, schlichte Bildsprache, die aus einer zarten Farbpalette mit reduzierten Formen resultiert. Lavaters Reduzierungen dagegen gehen in die Abstraktion über und ihre Bildsprache ist komplexer. Wörter z.B. erfüllen in Lavaters Leporellos zwei linguistische Funktionen – die Verankerung und die Hilfe im Bezug auf die Bildlichkeit: „Die verankernde Funktion der linguistischen Botschaft hat einen ‚repressiven‘ Wert. Die Sprache ist dazu da, das Signifikat des immer polysemischen Bildes festzuhalten. Es beantwortet die Frage: Was ist das? [...] Die Hilfsfunktion impliziert, dass Bild und Sprache in komplementärer Beziehung zueinander stehen: Die Sprache sagt,

was das Bild nicht ausdrückt“.<sup>497</sup> Die verankernde Funktion in dem Buch wird durch den Titel und den Decodierungsschlüssel erreicht. Als Hilfsfunktionen sind die in Codes umgewandelten Wörter zu verstehen, die zu eigenständigen Elementen werden.<sup>498</sup>

So wie Lavater mit ihren entwickelten Codes brach schon 1959 Leo Lionnis in ‚little blue and little yellow‘ mit der traditionellen Bilderbuchillustration und bezog sich auf die abstrakte Malerei, um seine eigene Bildsprache zu entwickeln. Noch früher wurde dazu ein Bilderbuchexperiment mit geometrischer, abstrakter Komposition durch Lasar Lissitzky vorgeführt. In diesem Sinne war Lavaters Zeichensprache eine Auseinandersetzung mit dem Konstruktivismus der 20er Jahre, den Lissitzky vertrat, und mit der Werbegrafik, die im Bauhaus entwickelt wurde.<sup>499</sup> Aber auch von der russischen Bilderbuchillustratorin Nathalie Parain ließ sie sich vermutlich inspirieren.<sup>500</sup> Z.B. Parains Bilderbuch ‚Ronds et carrés‘ (1932)<sup>501</sup> folgte die Ästhetik von Malewitschs Konstruktivismus, die die Illustratorin mit vereinfachten Formen aus Quadrat, Dreieck, Zylinder, usw. und Verwendung von zwei Farben, rot und schwarz, auf dem weißen Papier in ihrem Buch einsetzte, was in Lavaters Bildsprache aus abstrahierenden geometrischen Elementen – z.B. Dreieck, Kreis, Halbmond usw. –, die die schöpferische Fantasie der Kinder neu anregen sollten, wiederzuerkennen ist.

In Lissitzkys Buch ‚Suprematische Erzählungen von zwei Quadraten in sechs Konstruktionen‘, 1922<sup>502</sup> erschienen, sind ebenso geometrische Formen von Kugel, Quadraten und Rechtecken, mit Primärfarben gemalt, die sich auf den russischen Konstruktivismus beziehen, der wiederum durch strenge Abstraktion und Rationalität charak-

---

497 Rio, zitiert nach: Crone 1998, S. 65.

498 Vgl. dazu Kap. 2.3.

499 Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

500 Ebd., S. 3.

501 Siehe: Castor, Père; Ronds et carrés. Compositions de Nathalie Parain. Flammarion Éditeur, Paris, 1932.

502 Siehe: Lissitzky, Lasar: Suprematische Erzählungen von zwei Quadraten. Skythen Verlag, Berlin, 1922.

terisiert ist. Lissitzky wollte bewirken, dass seine Kunst auch Kinder erreicht und diese in ihrer eigenen Kreativität gefördert werden.<sup>503</sup> Das Buch wurde ausdrücklich für Kinder konzipiert. Gleich am Anfang seines Buches ermutigt er die Kinder: „Lest nicht, nehmt Papier, Stäbchen, Klötzchen, legt hin, malt an, baut auf“. Das Buch, entstanden in der unruhigen Zeit der Russischen Revolution, hat natürlich einen politischen Inhalt. Im Sinne der kommunistischen Ideale kämpft ein rotes Quadrat gegen die alte Gesellschaftsordnung. Stilistisch schaffte Lissitzky eine kühle und sterile Bildgestaltung aus der geometrischen Komposition. Dass das Buch politisch beladen und künstlerisch sehr anspruchsvoll war, mag allerdings einen Grund dafür sein, dass es nicht die emotionalen Bedürfnisse der Kinder adressieren und sie damit nicht begeistern konnte.<sup>504</sup> Thiele teilte dieses Urteil: „Lissitzkys radikaler künstlerischer Versuch, die ungeschriebenen Gesetze des Bilderbuchmarktes zu ignorieren und frei vom kunstgewerblichen und pädagogischen Ballast eine neue, gegenstandslose Bildsprache einzuführen, musste scheitern. Der Abstand zwischen dem künstlerischen Revolutionär und den Kinderstuben war zu groß, die Hindernisse und Barrieren, die dazwischen lagen, zu zahlreich.“<sup>505</sup> Insbesondere Lissitzky versuchte in seinem Bilderbuch ‚Von zwei Quadraten‘ den pädagogischen Kontext zugunsten der Kunst zurückzunehmen, was zu seiner begrenzten Ausbreitung führte. Es blieb bei einem künstlerisch avantgardistischen Experiment, das sich sehr von der allgemeinen Bilderbuchproduktion unterschied und hauptsächlich im künstlerischen Liebhaberkreis seine Abnehmer fand.

In Anlehnung an die Kunstavantgarde innerhalb der Bilderbuchproduktion gab es ein weiteres Beispiel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nämlich, Oskar Kokoschkas ‚Die träumenden Knaben‘, das ursprünglich als Kinderbuch gedacht wurde, aber – so wie Lissitzkys Buch – zum künstlerischen Experiment wurde.

---

503 Thiele 2003, S. 23; Thiele 1990, S. 163-164.

504 Fischer/Stenzel 1986, S. 86 ff.; Thiele 2003, S. 23.

505 Thiele 1990, S. 165.

In ‚Die träumenden Knaben‘ (1908) mischte Kokoschka in holzschnittartiger Form Stile des Expressionismus, des Wiener Jugendstils und symbolischer Formsprachen einer christlichen Ikonographie, die auf die Kunst des Mittelalters zurückzuführen sind. Das Buch zeigt eine exotische, aperspektivische Traumlandschaft. Charakteristisch sind hier die ungewöhnliche Zusammenstellung der Farben und die eingeschlossenen, gegliederten Felder im Stil der Wiener Schule; ohne die schwingenden Linien und die Ornamentik des Jugendstils.<sup>506</sup> Das Thema handelt vom Heranwachsen eines Jungen und dessen Sexualität, die in poetischer Form dargestellt werden.

Trotz – oder vielleicht sogar wegen – hoher ästhetischer Ansprüche hat auch dieses Buch, sich nicht als Kinderbuch durchsetzen können. Grund dafür mag die Behandlung eines tabuisierten Themas sein. Ein weiterer Grund lag wohl darin, dass er die Ästhetik der damaligen Kunst eins zu eins in seinem Buch einsetzte, ohne den pädagogischen Aspekt oder den Bezug zum Kind zu beachten. Bei der Vergabe des Auftrages wurde ursprünglich ‚Die träumenden Knaben‘ als ein Kinderbuch mit farbigen Lithographien gedacht.<sup>507</sup> Wie Kokoschka aber selbst berichtete, habe er nur bei der ersten Seite des Buches (‚Schlafende‘) an Kinder gedacht (Abb. 99): „Die anderen Blätter entstanden dann mit meinen Versen als freie Bilddichtung“.<sup>508</sup> Da der Künstler letztendlich doch kein Buch für Kinder beabsichtigte, missachtete er verständlicherweise auch deren Regeln. Dies alles führte dazu, dass sein Buch ebenso ein künstlerisches Experiment für Kunstliebhaber blieb.



Abb. 99: Kokoschka: Die Träumenden Knaben und andere Dichtungen, Wien 1908

<sup>506</sup> Thiele 1990, S. 158; Halbey 1968, S. 23.

<sup>507</sup> Kruse 1986, S. 80 ff.; Hoffmann/Thiele 1986, S. 250.

<sup>508</sup> Kokoschka, zitiert nach: Thiele 1990, S. 157-158.

Dem Versuch, die moderne Kunst der Zeit in das Kinderbuch einzu-  
beziehen, fehlte der richtige pädagogische Ansatz, auch wenn sie – im  
Fall von Lissitzky – die Kinder als Adressaten ihrer Kunst berücksich-  
tigt haben. So wie Lissitzky oder Kokoschka (in seinem Fall absicht-  
lich) vernachlässigte auch Lavater die typischen Merkmale, die für  
die Bilderbuchillustration kennzeichnend sind,<sup>509</sup> die z.B. Lieselotte  
Schwarz erfolgreich verfolgt hatte. Letztlich funktioniert das konven-  
tionelle Bilderbuch als eine Art Schonraum: Liebenswerte Figuren,  
bunte Farben und flache Formen, und leicht verständliche Bildzusam-  
menhänge werden bevorzugt; zuungunsten künstlerisch anspruchsvol-  
ler Bilder,<sup>510</sup> die die Kinder überfordern könnten.

In Lavaters ‚Rotkäppchen‘ muss das Kind für das hermetisch entstan-  
dene Codesystem, das für die Bildbetrachtung verwendet werden  
muss, offen sein. Seine Vorstellungskraft darf dabei nicht überlastet  
und es muss bereit sein, an der Geschichtserzählung mitzuwirken. Die  
neue Konzeption des Buches verlangt vom ihm die Verwendung eines  
Decodierungsschlüssels zum Bildverständnis. Auch wenn kein Text  
vorhanden ist, wird stattdessen ein ‚Schlüsselbrett‘ angeboten, das die  
Decodierung der Bildsymbolik ermöglicht.

Im Gegensatz dazu fügte Lionni seiner gegenstandslosen Bildsprache  
einen einfachen Text in ‚little blue and little yellow‘ hinzu, der zum  
klaren Verständnis der Geschichte bzw. der Bilder führte. Durch diese  
Vereinfachung wurde sein Buch ‚kindgemäß‘, naiv, weniger intellektu-  
ell und sprach die Kinder an. Indem er einerseits durch seine abstrak-  
ten Bilder der Kinderfantasie Freiräume ermöglichte, bot der Bilder-  
buchillustrator zugleich Unterstützung durch eine fließende, einfache  
Narration, weshalb das Buch großen Erfolg genoss, während sich Lava-  
ter wegen ihres mit Codes beladenen Buchkonzepts nicht im Bilder-  
buchmarkt durchsetzen konnte.<sup>511</sup>

---

509 Vgl. dazu Kap. 4.2.

510 Rabus 1999, S. 42.

511 Thiele 2003, S. 26.

Das Innovative in ihrem Werk ist die Ersetzung eines schriftlichen Textes durch das Zeichen-Repertoire von geometrischen Farbelementen, sodass das Märchen zu einer reinen Zeichenerzählung wird. ‚Rotkäppchen‘ ist in seiner Symbolik ein schlichtes Faltbuch. Der Titel verrät die Handlung der Geschichte. Weiter werden Assoziationen durch die Zeichen geweckt. Sie dienen der Hinführung zum Inhalt der Geschichte, der wiederum in den Bildern entschlüsselt wird. Die Piktogramme werden zum Bildmotiv und sind die Sinnträger des Bildinhaltes. Naturgetreue Darstellungen von Rotkäppchen oder dem Wolf sind nicht vorhanden. Sie werden anhand von Codes identifizierbar. Die Illustratorin gibt die aus dem Märchen bekannten Figuren wieder, indem sie sie durch Assoziationen sichtbar macht.

Wärja Lavater war „[...] durch Impulse einer formstrengen, ja gelegentlich konstruktivistischen Kunstauffassung geprägt“.<sup>512</sup> Sie hat sowohl als Illustratorin als auch als Grafikerin eine eigenartige Bildsprache entwickelt.

#### Zusammenfassung

Der abstrahierende Stil im Bilderbuch war eine verspätete Antwort auf die abstrakte Malerei, die die Kunstszene in Europa und in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg beherrscht hatte. Angewendete Merkmale waren z.B. der Verzicht auf Details (Schwarz, Aichinger), die Verfremdung (Blech, Lavater), großzügige Farbflächen oder die Vereinfachung der Form (Schwarz, Fuchs, Heyduck-Huth, Kirchberg), die den Konzepten der damaligen Kunstpädagogik der 60er Jahre entsprachen, wonach das ‚bildnerische Denken der Kinder‘ gefördert und gefordert werden sollte. Ein Beispiel dafür ist die ‚offene Form‘ im Bilderbuch (Winter/Bischoff), die bei den Kindern visuelle Assoziationen hervorrufen sollte.

Insgesamt konzentrierten sich die hier untersuchten Bilderbuchillustratoren auf das Wesentliche und näherten sich der Abstraktion an. Sie übernahmen allerdings lediglich abstrahierende Formelemente,

---

<sup>512</sup> Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

indem sie die Erkennbarkeit ihrer dargestellten Objekte beibehielten. Als Ausnahme galt Lavater, die die völlige Abstraktion vertrat und ein eigenes Zeichensystem entwickelte.

## 7.2 Das neue Bilderbuch der 68er Jahre

Das neue Bilderbuch der 68er Jahre bekam Anregungen nicht zuletzt von Astrid Lindgrens ‚Pippi Langstrumpf‘, das mit dem moralisch-erzieherischen Zweck in der Kinderliteratur brach. Das neue Prinzip war Vergnügen, Komik oder Nonsense bei einer Lektüre aus der Sichtweise der Kinder (und nicht aus der Sichtweise der erziehungsberechtigten Erwachsenen) wie bei Pippi Langstrumpf. Diese Auflockerung der pädagogischen Komponente im Kinder- und Bilderbuch und das Hinzufügen des zweckfreien Spielvergnügens ging in die 60er Jahre hinein<sup>513</sup> und kulminierte in der Forderung nach der Emanzipation des Kindes als Folge der 68er-Bewegung, die mit der Vorstellung einer heilen Welt in der Bilderbuchillustration brach: „Das Jahr 1969 war so etwas wie ein Auftakt für die moderne Kinderliteratur. Nicht als ob hier ein abrupter Bruch aufzuzeigen wäre: Die Anzeichen für eine Änderung lagen weiter zurück. Mit der Erkenntnis, dass auch Kinderbücher stärker ‚realitätsbezogen‘ sein sollten, waren die Vorstellungen von einem Schonraum für Kinder geschwunden.“<sup>514</sup> Sie sollten mit der Wirklichkeit und den daraus resultierenden Themen – inklusive bislang geltender Tabus – konfrontiert werden. Gerechtigkeit und Mündigkeit wurden in den Vordergrund gestellt und zugleich die Zeit des unbeschwerten Kinderbildes beendet.<sup>515</sup> Damit wurden z.B.

[...] in den progressiven Texten die erwachsenen Figuren ganz an den Rand gedrängt: Eltern sind verreist, gestorben, bei der Arbeit. Man hat diese gerne als Reflex auf die Situation der Nachkriegsjahre gelesen: tatsächlich ist es die Voraussetzung dafür, dass sich kindliche Figuren ihre autonomen Freiräume erschaffen können. Die Kinderliteratur dieser

---

513 Weinmann 2011, S. 18-19.

514 Ramseger 1979, S. 184.

515 Weinmann 2011, S. 30.

Jahre wird denn auch als ‚Kinderliteratur der Kindheitsautonomie‘ (Ewers 1994) bezeichnet.<sup>516</sup>

Die Autonomisierung der Kindheit brach mit der traditionellen Kinderliteratur. Die Kinderwelt und die Weltsicht des Kindes rückten in den Vordergrund:

Es gewinnt eine Kinderliteratur die Oberhand, die die kindliche Erlebnisperspektive und Weltsicht in den Mittelpunkt rückt, die kindlichen Wünschen und Phantasien die Möglichkeit gewährt, sich auszuleben, die antiautoritär nicht in erster Linie dadurch ist, dass sie die Autorität der Erwachsenen in Frage stellt, sondern darin, dass sie bevormundungsfreie kindliche Spielräume entwirft.<sup>517</sup>

Plädiert wurde für eine neue Literatur, die die Kinder für die Zukunft vorbereitete; ohne Trennung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt. Dies wurde durch die 68er-Bewegung verschärft; als Katalysator für die Politisierung des Kinder- bzw. Bilderbuches im Rahmen des neuen antiautoritären Erziehungsmodells. Ziel war, dass Kinder durch politische Erziehung lernen sollten, sich mit der sozialen Realität kritisch auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang erlebte das Bilderbuch Veränderungen, die die pädagogischen Ansprüche und das politische Engagement der Zeit verlangten. Gesellschaftsrelevante Themen aus der linken Bewegung wurden im Bilderbuch aufgegriffen.<sup>518</sup> Die Entwicklung der Bilderbuchillustration dieser Zeit wurde in direkter Folge durch die Forderungen nach einer antiautoritär-pädagogischen Haltung bestimmt. Zu einer antiautoritären Kinderliteratur und dem autonomen Kindheitsbild in diesem Sinne gehörten Themen des alltäglichen Lebens, die auf der Realität der Kinder basierten, und sozialkritisch betrachtet werden sollten.

---

<sup>516</sup> Weinmann 2009, S. 41-42.

<sup>517</sup> Prof. Dr. Hans-Heino Ewers. <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/literatur/104-mediageschichte/literaturgeschichte/570>. Eingesehen am 13.06.2013.

<sup>518</sup> Remisch 2008, S. 252; Oeste 2009, S. 135.



In diesem Zusammenhang sollte die erzieherische Funktion des Bilderbuches die Gesellschaftsveränderungen widerspiegeln, um Kinder in diesen Prozess mit einzubeziehen<sup>519</sup> – so wurde die moderne, industrielle Welt und mittendrin das Leben des Kindes zum Inhalt. Die Aussage des deutschen Schriftstellers Peter Härtling im Jahr 1969 beschrieb dieses neue Verständnis vom Kind:

Es gibt eine Literatur für Kinder, deren Verlogenheit kränkend ist. Die Welt wird verschont, verkleinert, bekommt Wohnstübengröße. In ihr geschieht nichts Unzuträgliches, und wenn, dann springt immer ein Held aus der Ecke, das Kind zu schützen. Man kann Kinder nicht schützen. So nicht. Ein Kind geht unverhohlen und durchaus vertrauensvoll mit der Wirklichkeit um, aber das Misstrauen ist ihm mitgegeben.[...] Sobald die Welt in Schönheit abstrahiert wird, verliert das Kind Lust, weiterzublättern, während die Eltern sich an den kleinen Kunstwerken freuen. Ich plädiere für eine übersetzbare Wirklichkeit. Sie kann alles umfassen. Spiel, Leben und auch Tod. Zuhause und Krieg. Güte und Gemeinheit.<sup>520</sup>

Die neue Weltanschauung der 60er Jahre innerhalb der Protestbewegung verlangte, dass statt Geschichten aus der Märchenwelt, die wegen ihrer Grausamkeit und Realitätsferne in heftige Kritik geraten waren, Handlungen aus der sozialen Wirklichkeit erzählt würden; nicht zuletzt von Streik, von armen Arbeitern oder Unternehmern, die ihre Angestellten ausbeuteten. Kritisches Denken sollte angeregt werden. Für diese Denkweise gab es radikale Umsetzungen, wie z.B. in Brigitte Wengoborskis Bilderbuch ‚Fünf Finger sind eine Faust‘,<sup>521</sup> das in einer Parabel die Werte der Solidarität und des Zusammenhaltens erklärt. Man sei nur zusammen stark, um gegen die Unterdrückung zu kämpfen. Der Inhalt der Narration bestand aus fünf geteilten, roten Fingern einer Hand, die untereinander streiten, bis der kleine Finger vom grünen Finger gehänselt wird. Jetzt müssen alle roten Finger ihren

---

519 Remisch 2008, S. 252.

520 Härtling, zitiert nach: Remisch 2008, S. 253.

521 Siehe: Wengoborski, Brigitte: Fünf Finger sind eine Faust. Basis-Verlag, Berlin, 1970.

Individualismus und ihrer Einbildungen zur Seite legen und zusammen, als Einheit, mit einer Faust den grünen Finger niederkämpfen.<sup>522</sup> Die Botschaft war eindeutig; die bildliche Qualität etwas mangelhaft.

Ein bahnbrechendes Werk der 60er Jahre aus den USA revolutionierte die Bilderbuchwelt; nicht sozialkritisch beladen, sondern an die Kinder und ihrer Umwelt gerichtet. Es war das 1967 erschienene Buch mit anspruchsvoller Bildästhetik ‚Where the wild things are‘ von Maurice Sendaks. So wie ‚little blue and little yellow‘ – ebenfalls aus den USA stammend – brachte dieses Buch Erneuerungen in der Ästhetik und Pädagogik des Bilderbuches in den 60er Jahren:

Während bis in die 60er Jahre gut gekleidete und frisierte Kinder in eine heile Familie und Gesellschaft, in einen hervorragend vor den Unbillen des realen Lebens geschützten pädagogischen Schonraum eingegliedert wurden, ändert sich mit Maurice Sendaks ‚Wo die wilden Kerle wohnen‘ (1967) die Darstellung des Kindes eklatant: Erstmals wird ‚die Innenwelt kleiner Kinder‘ präsentiert.<sup>523</sup>

Sendak erfand eine neue Kinderwelt, indem er keine Moral- oder Warngeschichte erstellte, sondern aus der Perspektive eines Kindes schrieb, das seiner Wut und destruktiven Phantasie freien Lauf ließ:<sup>524</sup> „Sowohl psychologisch als auch pädagogisch befreien die ‚Wilden Kerle‘ die Bilderbuchkinder vom Zwang, brav und angepasst zu sein“, so Thiele.<sup>525</sup> Das Buch, das heutzutage primär unter dem künstlerisch-ästhetischen Aspekt Interesse weckt, wurde Ende der 60er Jahre wegen seines angeblich ‚nicht-kindgemäßen‘ Inhalts kritisiert. Die Annahme, dass Kinder drastische, hässliche oder skurrile Bilder nicht vertragen oder verarbeiten können, führte hierzulande zu einer heftigen Diskussion über die vermeintliche Brutalität dieses Buches; im Gegensatz zu den USA, wo es 1963 erschien und gelassener aufgenommen wurde. Der Sauerländer Verlag, der früher Sendaks Bücher veröffentlicht hatte,

522 Künnemann 1973, S. 422; Remisch 2008, S. 244.

523 Rabus 1999, S. 43.

524 Thiele 2011, S. 219.

525 Ebd., S. 219.

fand dieses Buch schrecklich. Es wurde schließlich vom Diogenes Verlag auf dem deutschen Markt veröffentlicht; in Deutschland zunächst kritisch und von Eltern gar als psychologisch schädlich betrachtet, wurde dennoch zu einem riesigen Erfolg.<sup>526</sup> Das Buch wurde außerdem zum Vorbild für viele andere Bilderbuchillustratoren.

Auf innovative Art und Weise zeigt ‚Where the wild things are‘, dass Kinder nicht nur zum brav sein oder zum Erziehen und Formen da sind, sondern sie sind autonom. Sie besitzen Eigenwillen und destruktive Gefühle und in diesem Bekenntnis liegt die historische Bedeutung dieses Buches. Sendak richtete seinen Fokus nicht auf die Wertvorstellungen Erwachsener oder der Gesellschaft und die damit verbundenen disziplinierenden Maßnahmen. Sein Blick wendete sich vielmehr der Psyche der Kinder und deren inneren Bildern zu. Er brachte Frustrationen und Aggressionen ans Licht und bildete sie mit voller Deutlichkeit ab. Das destruktive, negative Verhalten der Kinder wurde nicht mehr unterdrückt oder vertuscht. Nicht eine sorgenfreie Kindheit, sondern ihre Schreckensseite, die auch zu dieser Lebensphase gehörte, kam zum Vorschein.<sup>527</sup>

Dieses Buch stand gegen die Tradition der moralischen Belehrung in Deutschland wie bei Hoffmanns Klassiker ‚Struwelpeter‘. In ‚Struwelpeters‘ Beziehung zwischen Kindern und Erwachsenen erträgt das Kind vorbildlich die Strafe des Erwachsenen (oder wird durch sein eigenes Schicksal bestraft). In Sendaks Geschichte bekommt das Kind weder eine Bestrafung noch wird sein Verhalten als falsch beurteilt; am Ende der Geschichte gibt es auch keine Belehrung. Eine dominierende Figur des Erwachsenen fehlt und sogar die Mutter des Helden Max kommt nicht bildlich vor, sodass der Blick ganz auf die Hauptfigur – das Kind Max – gelenkt wird. In der Geschichtsabhandlung wird der Junge von der Mutter gestraft, aber er wehrt sich dagegen, indem er sein Schicksal in die Hand nimmt (ähnlich wie Lindgrens ‚Pippi Langstrumpf‘ dies schon gemacht hatte) und zu den wilden Kerlen fährt.

---

<sup>526</sup> Thiele 1986, S. 14; Tabbert 2005, S. 96; Whalley/Chester 1988, S. 219.

<sup>527</sup> Tabbert 1987, S. 15; Thiele 2003, S. 161-162; Halbey 1997, S. 191.

Dem Bedürfnis nach Selbstachtung entsprechend übt der Junge selbst Macht aus (allerdings nach dem Muster der Mutter): er segelt bis zum Land der Wilden Kerle. Voller Mut und ohne Angst besiegt er sie und macht sich selbst zum König. Schließlich entscheidet er selbst, nach Hause zurückzukehren, wo er belohnt wird. Hier wird alles andere als eine heile Welt präsentiert; Ungeheuer finden sich im Bild, wenn die Kinderangst thematisiert wird.<sup>528</sup> Das Kind muss selbst etwas erleben, und eine Lehre daraus ziehen zu können.

In einer Sequenz von vier Bildern zeigt Sendak, wie die Fantasie von Max zu blühen beginnt als der Junge sich in seinem Zimmer befindet. Bäume wachsen darin, das Zimmer verschwindet langsam und verwandelt sich letztlich in einen Wald. Die erste Illustration zeigt die Innen- (das Zimmer) und die Außenwelt (die Natur draußen). In der vierten Illustration befindet sich Max in der freien Natur und vom Zimmer ist nichts mehr zu sehen (Abb. 100). Nur der Mond, der in allen Illustrationen wiederholt wurde, verbindet die zwei Welten und weist auf den Umwandlungsprozess hin, wo die Außenwelt die Innenwelt verschluckt. Der Junge kommt in den Bildern in verschiedenen Gefühlszuständen vor, die zwischen Ärger, Indifferenz, Provokation und Freude schwanken. Der emotionale Inhalt der Bilder und die visuelle Umsetzung einer Fantasiewelt werden hier meisterhaft kombiniert.<sup>529</sup>

„Where the wild things are“ wurde als ein Wendepunkt bezeichnet, der das Kinder- bzw. Bilderbuch aus seiner langen Geschichte pädagogischer Herrschaft befreite. Dies erlaubte, dass neue, auch nicht traditionelle Themen außerhalb der früheren etab-

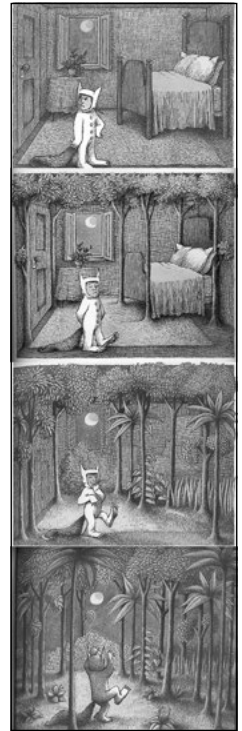


Abb. 100: Sendak: Wo die wilden Kerle wohnen, 1967

<sup>528</sup> Tabbert 1987, S. 25-26; S. 30-31; Ramseger 1979, S. 182.

<sup>529</sup> Whalley/Chester 1988, S. 219.

lierten Erziehungsnormen behandelt werden könnten. Dadurch wurde eine Distanzierung von der moralisierenden, heilen Welt erreicht. Vor allem schafften Tomi Ungerer und Friedrich Karl Waechter starke, selbstbewusste Kinderfiguren im Kontext der Entpädagogisierung der Kinderbücher ab den 60er Jahren.<sup>530</sup>

Zugleich ermöglichte die Auflockerung der kunstpädagogischen Bildauffassung das Herauskristallisieren einer neuen Bildsprache, die jetzt offener war für die Einflüsse der zeitgenössischen Kunst. In der Zeit der 68er-Bewegung erlebte die Kunst eine ästhetische Praxis als Teil einer Politisierung der Gesellschaft, die mit der alten Tradition brechen und kunstspezifisch – mit anderen Arbeitsmethoden und durch die Darstellung innovativer Objekte – etwas Neues schaffen wollte. Dies alles hatte auch Auswirkungen auf das Bilderbuch, sodass es an die bildende Kunst, z.B. an die Pop-Art, anknüpfen konnte.

Es war das erste Mal nach dem Krieg, dass ein Stil der zeitgenössischen Kunst direkt in das Bilderbuch Eingang fand; damals allerdings nur mit einer Zeitverzögerung, die daraus resultierte, dass in der westdeutschen Kunst die Bilder Warhols und Lichtensteins erst Ende der 60er Jahre bekannt wurden, als sie in den USA bereits Kunstgeschichte waren.<sup>531</sup> Zu dieser Zeit – jetzt ohne Verzögerung – ließ sich die Pop-Art gut in die Bilderbuchillustration einbinden. Eine Ausnahme bildete Jürgen Spohn, der bereits Mitte der 60er Jahre Merkmale der Pop-Art in seine Bilderbücher einfügte. In der Zeit der Happenings, Fluxus usw. der 60er und 70er Jahre wäre es schwierig gewesen, Berührungspunkte zu finden. Dies erklärt zumindest teilweise, warum Bilderbuchillustratoren sich an realistische und naturalistische Formen der Illustration (mit Rückgriff z.B. auf die Neue Sachlichkeit) hielten, die schon in der Bilderbuchtradition etabliert war.

---

<sup>530</sup> Thiele 2003, S. 160-161; Rabus, 1999, S. 43.

<sup>531</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.2.

Die Pop-Art, die die Gegenständlichkeit vertrat, passte zu der anti-autoritären Pädagogik mit deren Forderung, den trivialen Alltag im Bilderbuch – Erfahrungen des Kinderalltags mit der Dingwelt – zu thematisieren. Die gegenständliche Darstellung des Alltags rückte in den Vordergrund: „Mit dem Eindringen der Alltagsästhetik in die Kunst gelang der Pop-Art im Bilderbuch in den 1960er Jahren eine dieser seltenen zeitgleichen Annäherungen an die Freien Künste“.<sup>532</sup> Die Thematik fokussierte das Triviale, Banale, das mit der Anwendung von Fotocollage, seriellen Bildern, fotografisch-filmischen Stilmitteln wie dem Zoom-Verfahren, den Einfluss der Pop-Art zeigte. Zugleich waren einige Merkmale dieser Kunstrichtung, wie z.B. plakative Farbigkeit oder Mangel an Raumentiefe schon längst in der Bilderbuchillustration bekannt und wurden deshalb äußerst bereitwillig wieder aufgenommen. Dies galt auch für naive Darstellungsweisen, die beibehalten wurden,

[...] vor allem im Figürlichen, im frontalen Bildaufbau, in der Farbenfreudigkeit und dem statischen Bildkonzept. Es waren dies Ingredienzien der Kinderbuchillustration, die dem kaufenden Publikum schon in den Jahren vorher vertraut geworden waren. Hinzu kamen nun aber stark dekorative Elemente, die sich fast alle vom Jugendstil herleiteten, der in dieser Zeit geradezu eine Renaissance erlebte. Sogar in die damalige freie Malerei waren Jugendstilelemente zumindest andeutungsweise gedrun- gen (etwa bei Kenny Scharf, Robert Kushner und Sigmar Polke).<sup>533</sup>

Das Jahr 1970 erlebte den Höhepunkt des Pop-Art-Einflusses auf die Bilderbuchproduktion. Aber schon ab dem darauffolgenden Jahr erlebte die Pop-Art einen rasanten Absturz und 1975 bedeutete das Ende von Pop-Art-Bilderbüchern in der Bundesrepublik. Grund dafür waren paradoxerweise zugleich die Studentenproteste, die nach sozial-kritischen realistischen Bilderbüchern verlangten.<sup>534</sup> Der Klassiker der antiautoritären Erziehungsbotschaft wurde Friedrich Karl Waechters ‚Anti-Struwwelpeter‘ (1970).

<sup>532</sup> Oetken 2008, S. 78.

<sup>533</sup> Bode 2005, S. 25.

<sup>534</sup> Bode 2005, S. 25.

### 7.2.1 Das politische Buch

‚Anti-Struwwelpeter‘ (1970): Friedrich Karl Waechters  
Prototyp des antiautoritären Bilderbuches

F.K. Waechters 1970 veröffentlichter ‚Anti-Struwwelpeter‘ ist im Geiste der 68er-Bewegung entstanden, die eine Veränderung in der Kinderliteratur und -pädagogik forderte. Ursprünglich als Erwachsenenbuch gedacht, wurde Waechters erstes Buch für Kinder ein großer Verkaufserfolg und konnte einen festen Platz in der alternativen Kinderliteraturszene erobern.

Das Buch war eine Hommage und zugleich eine Kritik an Heinrich Hoffmanns berühmtes Bilderbuch ‚Struwwelpeter‘ aus dem Jahr 1845. Dank seiner Popularität in Text und Bild und dem großen Erfolg ist dieses Buch immer wieder nachgeahmt worden; mit neuen Variationen unterschiedlicher politischer oder pädagogischer Anschauungen versehen, die jeweils zeitgemäß erschienen. Beispielsweise erschien kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, 1947, das Buch ‚Und noch einmal Struwwelpeter. Moralische Geschichten für Kinder von 18 – 80 Jahren‘ mit Text von Waltraud Nicolas und humoristischen und karikierenden Zeichnungen von Host Lemke, um Kritik an gängigen Erziehungsmethoden zu üben. Hier „[...] werden die im Struwwelpeter angeprangerten Unarten der Kleinen auf die mangelnde Aufsichtspflicht und das fehlende Verständnis der Eltern für ihre Kinder zurückgeführt.“<sup>535</sup> Eine weitere Umgestaltung des ‚Struwwelpeter‘ mit politischen Ambitionen fand 1969 statt: Das Buch von Eckart und Rainer Hachfeld ‚Der Struwwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und dolle Bilder für Bürger bis 100 Jahre nach Dr. Heinrich Hoffmann‘ zeigt auf einer Illustration statt dem Struwwelpeter das Mitglied der Kommune I Rainer Langhans, das rote Buch von Mao, eine Polizeimütze und einen Gummiknüppel<sup>536</sup> (Abb. 101).

<sup>535</sup> Müller 1973, S. 168.

<sup>536</sup> Ebd., S. 162.



Abb. 101: Hachfeld/Hachfeld: Der Struwwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und tolle Bilder, 1969

Eigentlich repräsentiert ‚Struwwelpeter‘ die Strömung Mitte des 19. Jahrhunderts zu moralisch belehrenden Büchern, die die Weltanschauung der damaligen Zeit widerspiegeln. Da wurden negative Verhaltensmuster mit den daraus resultierenden repressiven Strafen bildlich zur Schau gestellt. Obwohl die Geschichten aus der Kinderperspektive entstanden sind, wurden darin die Kinder für ihre Untat bestraft. Werte wie Gehorsam, Ordnung oder Sauberkeit wurden vermittelt, aber auch humorvoll behandelt, sodass es zugleich der Lehre und der Unterhaltung diene. Genau dies war innovativ und revolutionär in dem Buch; in einem Land, in dem Belehrung eine lange Tradition hatte.<sup>537</sup>

Der Autor von ‚Struwwelpeter‘, der Arzt Heinrich Hoffmann, beschloss, selbst ein Buch zu konzipieren, da er die akribischen und naturgetreuen Bilder der damaligen Kinderbücher des 19. Jahrhunderts nicht ‚kindgemäß‘ genug fand. Deshalb wandte er sich von der damaligen realistischen Kunst im Kinderbuch ab, die nach seinen Worten: „[...] trefflich gezeichnet, glänzend bemalt“<sup>538</sup> war. Seiner

<sup>537</sup> Maier 1987, S. 35 ff.; Doderer 1973, S. 219; Pressler 1980, S. 11.

<sup>538</sup> Hoffmann, zitiert nach: Müller 1973, S. 141.



Vorstellung nach sollten Bilder eher etwas Naives oder Skurriles besitzen. Lieber suchte er nach grausigen Ausdrucksformen oder grotesken Karikaturen, die frei gezeichnet waren. Dazu inkorporierte er Bewegung und Dramatik – mit traditioneller, geschmückter Ornamentik – in seinen Illustrationen, die Momentaufnahmen des Vorgeschehens registrierten. Das Ergebnis war die Entwicklung einer innovativen, modernen Bildsprache.<sup>539</sup>

Struwwelpeters Erfolg mag an dieser neuen Bildsprache liegen, die einzigartig war, weil sie sich nicht einer Verniedlichungstendenz unterwarf. Obwohl Hoffmanns pädagogische Forderungen von den Kindern verlangten, sich richtig zu benehmen und den Erwachsenen gegenüber gehorsam zu sein, wurden die drastischen Übertreibungen im ‚Struwwelpeter‘ unter den Kindern eher als vergnügliche, unrealistische Situationen denn als ernsthafte Bedrohung verstanden. Den Kindern wurde einfach das Gefühl vermittelt, ernst genommen zu werden. Auch Hoffmanns innovative Weise, die die Sicht aus der Kinderperspektive übernahm und so Fantasie und Spieltrieb des Kindes weckte, machte das Buch zur Unterhaltung mit Vergnügen, ohne Sentimentalität oder trockene, lehrhafte Wissensvermittlung.<sup>540</sup>

Nichtsdestotrotz stand die ‚wohl verdiente Bestrafung eines bösen Kindes‘ im Sinne Hoffmanns auf dem Programm. Für die 68er Generation inkorporierte ‚Struwwelpeter‘ veraltete autoritäre Botschaften mit moralischer Kinderbelehrung in Form von Bestrafung und Warnung. Stattdessen plädierte der Bilderbuchillustrator Waechter für eine emanzipatorische Erziehung. Humorvoll und kritisch rebellierte er gegen Autoritäten in der Gesellschaft, indem er Kinder zum Widerstand und zur Subversion aufrief.<sup>541</sup> In Anlehnung an den alten Klassiker schuf der Illustrator seine Auffassung eines modernen ‚Anti-Struwwelpeter‘ (1970), die zum Ideal eines neuen Erziehungsmodells wurde, als Kontrapunkt zum ursprünglichen ‚Struwwelpeter‘. In seiner Travestie zu Hoffmanns Buch forderte er, dass Kinder keine Schafe

539 Kaufmann 1986, S. 52; Müller 1973, S. 155; Thiele 1996, S. 14.

540 Doderer 1969, S. 60; Pressler 1980, S. 108-109.

541 Thiele 2011, S. 220.

mehr sein sollen, wie einst die Mitläufer eines autoritären Regimes. Gezielt wird nach einer Erziehungsmethode ohne körperliche Gewalt und ohne die Macht der Erwachsenen verlangt.

Die Auswirkungen der antiautoritären Erziehung, die sich in Bilderbüchern wie ‚Antistruwelpeter‘ widerspiegeln, ist im Kontext der Politisierung der Kunst in der Bundesrepublik, die von der Studentenbewegung ausgelöst wurde, zu verstehen. In der freien Kunst beanspruchten Künstler wie Wolf Vostell, Jörg Immendorff oder Joseph Beuys, durch ihre Werke mit politik- und gesellschaftskritischer Thematik, Veränderungen in der Gesellschaft zu bewirken.<sup>542</sup> Wachter war selbst in der Kinderladenbewegung tätig. Die daraus entstanden antiautoritären Konzepte des solidarischen Handelns, kooperativen Verhaltens usw., die Gesellschaftsveränderungen bewirken wollten, setzte er in seinen Büchern ein.

Inhaltlich war das Buch innovativ und aktuell, da es sich aus der gesellschaftlichen Kritik der 68er-Studenten nährte. Stilistisch aber war das Buch, so wie bei vielen anderen Bilderbuchillustratoren, die sich mit ‚Struwelpeter‘ beschäftigten, Hoffmanns Malweise nachgeahmt, da einige Versuche, den Struwelpeter zu modernisieren zum Scheitern verurteilt waren:

Es zeigt sich, dass man den Struwelpeter nicht modernisieren kann, indem man ihm neue Kleider anzieht und ihm eine neue Frisur zulegt. Der veränderte Struwelpeter war kein Struwelpeter mehr und daher für die Kinder nicht als solcher zu erkennen. Der Struwelpeter ist in seiner von Heinrich Hoffmann geschaffenen Gestalt in die Literatur und unter die Volksgestalten [...] eingegangen und ist schon längst ein nicht mehr zu verändernder historischer Charakter geworden.<sup>543</sup>

---

<sup>542</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.

<sup>543</sup> Müller 1973, S. 160.

Wächter karikierte den ‚Struwwelpeter‘ mit lockerer Strichführung. Er zeichnete mit Feder und Magicmaker in altmeisterlicher Zeichentradition, die auf eine historische Buchtradition bezogen und bei den deutschen Frühromantikern des 19. Jahrhunderts anzusiedeln ist.<sup>544</sup>



Abb. 102: Hoffmann: Der Struwwelpeter, 1858



Abb. 103: Wächter: Der Anti-Struwwelpeter, 1970

In seiner Version zu ‚Die Geschichte von Friederich‘ gab Wächter die Form von Hoffmanns Bilderbuchgeschichte in seinem Buch wieder, z.B. in der bestehenden Parallelität zwischen Textfolge und Bildreihe in ‚Struwwelpeter‘, wo es zu jedem erzählerischen Text eine erläuternde Illustration gibt. Er übernahm die ersten sechs Textzeilen aus dem ‚Struwwelpeter‘ originalgetreu, aber danach schieden sich die Geister: Während in Hoffmanns Geschichte die Bosheit des Jungen eskalierte, nahm Wächter ihn in Schutz und rechtfertigte sein Verhalten durch die Gewalt des Vaters. Hoffmanns Illustration wurde in drei Szenen unterteilt, die den Jungen Friederich drei mal wiedergeben; er steht oben im Bild und hält einen Stuhl in die Höhe; auf der linken Seite ist er dabei, die Flügel einer Fliege auszureißen und unten Rechts peitscht Friederich sogar sein Gretchen. Wächter karikierte die erste Szene: der Junge ist ähnlich angezogen und hebt den Stuhl nach oben. Im unteren Bildteil stellte der Illustrator jedoch nach seiner im Text modifizierten Version den gewalttätigen Vater dar, der dem Sohn nachläuft (Abb. 102, 103).

<sup>544</sup> Künnemann 1978, S. 188.

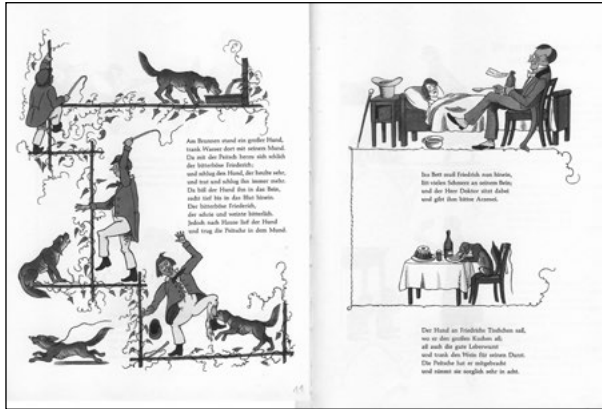


Abb. 104: Hoffmann: Der Struwwelpeter, 1858

Die darauf folgende Doppelseite aus dem ‚Struwwelpeter‘ zeigt wieder ein Simultanbild. Auf der linken Seite wird von oben nach unten bildlich erzählt. Die Figuren – Junge und Hund – wiederholen sich in verschiedenen Handlungen. Der Weg und die Rankenbalken trennen die einzelnen Bildereignisse und verbinden die Szenen zugleich zu einer Geschichte. Der junge Friederich ist ein böses Kind, das die Tiere und die Menschen misshandelt. Dafür wird er regelrecht bestraft, indem er vom Hund gebissen wird und ins Bett muss (Abb. 104, 105). Das dem Buch zugrunde liegende autoritäre Erziehungsmodell unterschied zwischen guten und bösen Taten und davon ausgehend wurden Konsequenzen gezogen.

Wächter übte in seinen Illustrationen Kritik an den damaligen Erziehungsmethoden. Vater und Kind wurden in neue Rollen versetzt und die Geschichte des ‚Anti-Struwwelpeter‘ entwickelte sich – sowohl textlich als auch bildlich – jetzt ganz anders als in Hoffmanns originaler Version. Hier wird die Figur eines Jungen dargestellt, der eigentlich nicht Böse, sondern Opfer ist, da er von seinem Vater geprügelt, oder im Rahmen einer Erziehungsmaßnahme in den Keller eingesperrt wird. Als der Vater Lärm aus dem Keller hört, und nachschauen geht, nimmt Friederich die Gelegenheit wahr und flieht. Jetzt bleibt der Vater im Keller eingeschlossen. Gleichzeitig werden die Kinder, die das

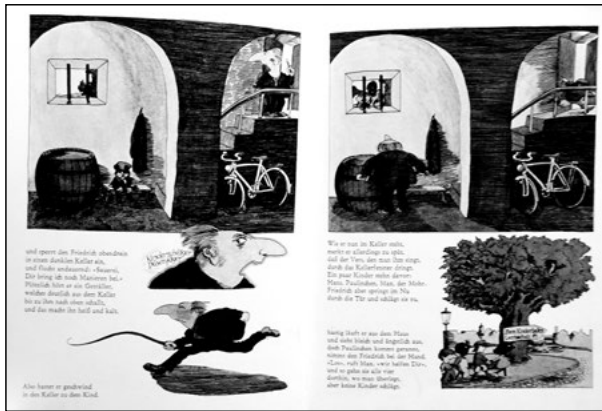


Abb. 105: Waechter: Der Anti-Struwwelpeter, 1970

Gebrüll aus dem Kellerfenster veranstaltet haben, um den Jungen zu befreien, ihm weiter helfen. Sie zeigen ihm einen Ort, wo man nicht geschlagen wird. Das ist der Kinderladen als Zukunftsmodell für die neue Generation, wo ein neues Erziehungskonzept angewendet wird. Die Doppelseite wird in verschiedene Szenen aufgeteilt. Zwei große Bilder (oben links und rechts) übernehmen die obere Hälfte der Seiten und zeigen die Kulisse des Kellers. Diese Kulisse wiederholt sich mit Ausnahme der Figuren, die unterschiedliche Stellungen in den zwei abgebildeten Räumen annehmen: Vater und Sohn wechseln den Platz vom erstem zum zweiten Bild. Die projizierten Schatten auf dem Boden und auf der Wand in den linken und rechten Bildern deuten an, dass Zeit vergangen ist.

Die erste Szene ist dunkel und nur mit einem Fahrrad, einem Fass, einem aufgehängten Mantel und einer Bank ausgestattet. Der Betrachter wird zunächst mit der Dunkelheit des Vordergrundes konfrontiert. Dann folgt sein Blick in das Bild hinein, wo das Licht aus dem kleinen Fenster den Raum erleuchtet. Die Hoffnung, an das Licht zu gelangen, ist aber durch die Gitter verweigert. Das Kind, das sehr klein im linken Bild platziert wird, wirkt ohnmächtig. Man kann sein Gesicht nicht sehen. Nur eine Träne, die an seiner Wange herunterläuft, ist sichtbar. Der Vater ist weit oben, er ist unerreichbar und unantastbar. Dazu hält

er den Schlüssel ostentativ in der Hand. Seine Figur wird noch zwei Mal unten neben dem Text wiederholt. Als erstes wird sein Kopf mit Kommentaren („Kinderschläger, Düsenjäger“) abgebildet. Der Mund ist weit geöffnet, er brüllt und seine bösen Augen drücken seinen Ärger aus, sodass sein schlechter Charakter zum Vorschein kommt. Im unteren Bild folgt seine Handlung: sein Körper ist zur Gewalt bereit: Seine Augen sind vor lauter Zorn geschlossen, der Mundwinkel ist nach unten gezogen und die Peitsche schwingt bereits in der Luft.

Im Verlauf der Handlung tritt im oberen Bildraum rechts überraschend der Vater als Eingesperrter hervor. Durch das Fenster sind Kinder – als Licht der Hoffnung – zu sehen, während der Junge sich auf den Weg in die Freiheit macht. Vater und Sohn gehen im Bildraum auseinander. Während der Junge nach rechts oben läuft, nimmt der Vater die Gegenrichtung im unteren linken Teil des Bildes. Die zwei Generationen können sich nicht verstehen, sodass der Junge einen neuen Weg zusammen mit den anderen Kindern gehen muss. Es ist der Weg zum Kinderladen, den die letzte Abbildung des Bildes zeigt. Auf einem großen Baum, der die Natur und deren Reinheit symbolisiert, hängt das Schild, das eine neue Zukunft verspricht.

Dies war die typische Botschaft aus der 68er-Bewegung, wo alte Erziehungsmodelle mit den bisherigen, stark pädagogischen Einwänden in der Bilderbuchliteratur scharf kritisiert wurden. Dazu wurde der ‚Struwwelpeter‘ als Referenz angewendet. Die Welt der autoritären Erwachsenen und braven Kinder wurde infrage gestellt; Erwachsene wurden lächerlich gemacht, während die Kinder als Sieger erschienen.<sup>545</sup> Bereits in Waechters Einleitung war der Aufruf zum Ungehorsam nicht zu überhören: „70 Jahre und noch länger/sind sie (die Kinder) bange und noch bänger/vor Polente, Nachbarsfrau,/Gottes Thron und Kohlenklau./Von den hochgestellten Leuten/lassen sie sich willig beuten./Darum sei nicht fromm und brav/wie ein angepflocktes Schaf,/sondern wie die klugen Kinder/froh und frei. Das ist gesünder.“

---

545 Müller 1973, S. 168-169.

Ebenso wurde das Buch von Otto Jägersberg mit Bildern von Victoria Chess ‚Der große Schrecken Elfriede‘ (1969)<sup>546</sup> unter dem Einfluss der emanzipatorischen Erziehung konzipiert. In der Handlung ist Elfriede ein sehr höfliches Mädchen, bis es eines Tages beschließt der große Schrecken zu sein, ‚um ihre Welt zu ändern‘. Sie möchte nicht mehr höflich oder lieb sein, sondern gegen die Regeln von zu Hause oder auf der Straße verstoßen. Zwischen den zwei Extremen werden die Kindererziehung und das Kinderverhalten mit Humor beschrieben und dialektisch präsentiert.<sup>547</sup> Ruhe, Ordnung, Höflichkeit und ähnliche Anpassungsmechanismen wurden innerhalb der Erziehungsmuster ironisiert und die Selbständigkeit der Kinder wurde gepriesen.

‚Der große Schrecken Elfriede‘ entstand in Konsonanz mit der neuen Weltanschauung der antiautoritären kinderliterarischen Reformbewegung. Außerdem wurde, so wie der ‚Antistruwwelpeter‘, insbesondere in dieser Zeit in zahlreichen Parodien ‚[...] das klassische literarische Bildungsgut für Kinder par excellence aufs Korn genommen‘;<sup>548</sup> beispielsweise wurden Märchen von Perrault bzw. von den Brüdern Grimm karikiert, ironisiert und mit neuen Konzepten versehen. Der Autor und Illustrator Janosch änderte den Text von den Grimmschen Märchen in seinem Buch ‚Janosch erzählt Grimm’s Märchen: Fünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute‘ (1972), indem er den Stoff der Märchen übernahm und dann von deren Inhalt abwich, um seine eigenen ironischen und spöttischen Geschichten mit gesellschaftskritischem Umschwung zu erzählen. In ‚Vom tapferen Schneider‘ wurde der Missbrauch der Macht Seitens des kleinen Schneiders geschildert, die Janosch in Comicstrip-Form bildlich wiedergab.<sup>549</sup>

546 Siehe: Jägersberg, Otto: Der große Schrecken Elfriede. Mit Bildern von Victoria Chess. Tabu Verlag, München, 1997.

547 Künemann 1973, S. 423.

548 Thiele 2011, S. 220.

549 Janosch wird in Kap. 7.4 ausführlich dargestellt.

„Rotkäppchen“ (1978)<sup>550</sup> wurde von dem englischen Illustrator Tony Ross nacherzählt. Er paraphrasierte das Märchen, indem er die Geschichte in der Gegenwart der 70er Jahre ansiedelte, z.B. fährt Rotkäppchen Fahrrad, die Mutter packt für die Oma die Zeitung mit dem Fernseh-Programm und der Vater des Mädchens kommt auch in der Geschichte vor. Er und nicht ein Jäger befreit seine Tochter samt Großmutter, als er den Wolf auf den Kopf stellt und ihn schüttelt.

Ross sah die ursprüngliche Intention von Rotkäppchen folgendermaßen: „Red Riding Hood, for instance, exists in 300 versions, and was a simple way, in the days when towns were small places surrounded by forests, of telling little girls it was dangerous to go into those forests“.<sup>551</sup> Davon ausgehend entwickelte der Illustrator seine eigene Moral: Rotkäppchen übernimmt nicht die passive Rolle des Opfers, sondern es vertreibt zusammen mit der Großmutter und kleinen Tieren den Wolf aus dem Wald. Dieser Wolf, der weder bedrohlich noch aggressiv wirkt, erweckt am Ende der Geschichte sogar Mitleid. Statt weiter Fleisch zu fressen, versucht er, Gemüse anzubauen; allerdings ohne großen Erfolg. Ross schaffte mit lockeren, schwungvollen Umrisslinien karikaturartige Zeichnungen, die dynamisch und humorvoll wirkten.

Ebenfalls als Parodie klassischer Bücher der Kinderliteratur entstand vom Elsässer Bilderbuchillustrator Tomi Ungerer das Buch ‚Zeraldas Riese‘ (1974). In der Märchentradition von ‚Hänsel und Gretel‘ wurde das Kind Zeralda in der Geschichte allein mit dem Bösen konfrontiert, und konnte es letztendlich besiegen. Das Kind wurde nicht behütet, sondern musste selbstständig werden, indem es Gefahren entgegen trat und diese überwand. Hier zeigt sich die Tendenz zur Emanzipation des Kindes der frühen siebziger Jahre. Ungerers Stil ist von Ironie und manchmal boshaften Karikaturen gekennzeichnet, die sich weder nach pädagogischen Kriterien noch nach der Art der Moralbelehrung einordnen lassen.<sup>552</sup>

550 Siehe: Ross, Tony: Rotkäppchen. Edition Sven Erik Bergh in der Europabuch AG, Zug, 1998.

551 <http://www.harpercollins.co.uk/authors/4994/tony-ross>. Eingesehen am 17.01.2014.

552 Erbslöh 1991, S. 9.



Die Geschichte ‚Zeraldas Riese‘ ist im Mittelalter angesiedelt. Der Text erzählt von einem Riesen und einer gutmütigen Bauerntochter Namens Zeralda. Der Riese ist ein Menschenfresser, der gerne Kinder verspeist, während das kleine Mädchen gern kocht. Sie wissen allerdings nichts voneinander, da das Mädchen auf einem abgeschiedenen Bauernhof lebt. Als Zeralda dem Riesen doch begegnet, ist er von ihrer Kochkunst begeistert und verliert gleich den Appetit auf Kinder. Letztlich wächst Zeralda zu einer schönen Frau heran, besänftigt ‚das Monster‘ und eine Hochzeit als typisches, vermeintlich glückliches Ende eines Märchens folgt. Eine Illustration zeigt dieses glückliche Paar, auf dem der Riese jetzt ohne Bart und als sanfter Familienvater dargestellt wird. Dies steht im Kontrast zum ersten Bild, wo er die Figur des Bösewichtes verkörpert: seine beißenden Zähne werden demonstrativ gezeigt und sein Messer ist mit Blut beschmiert. Das Happy End des letzten Blattes wird dadurch aufgehoben, dass eines der vier Kinder das Besteck hinter seinem Rücken hält, mit der Absicht, das Baby zu verspeisen (Abb. 106).



Abb. 106: Ungerer: Zeraldas Riese, 1970

Das Ende von Ungerers Geschichte ist zugleich ein neuer Anfang, denn das vom Vater geerbte Unheil lebt in Zeraldas Kind weiter. Das Märchen – als typisch klassisches Bildungsgut für Kinder – wird hier mit Ironie paraphrasiert und mit neuer Wertanschauung beladen. Humorvolle und kritische Sichtweisen, Subversion und Widerstand stehen auf dem Programm; so wie im ‚Anti-Struwwelpeter‘.<sup>553</sup> In Waechters Bilderbuch wurden allerdings konkrete Themen der damaligen Zeit adressiert; z.B. Generationenkonflikt, Kinderladenbewegung usw. Tomi Ungerer nahm sich ebenfalls dieses Themas – Emanzipation des Kindes – an, aber er verlagerte es in die Vergangenheit. Beide Illustratoren gestalteten ihre Bilder traditionell mit Federzeichnung und Aquarell. Ungerer orientierte sich außerdem an der Cartoon-Tradition und zeichnete mit groben Linien und aquarellierte mit plakativen Farben.

<sup>553</sup> Thiele 2011, S. 220-221.

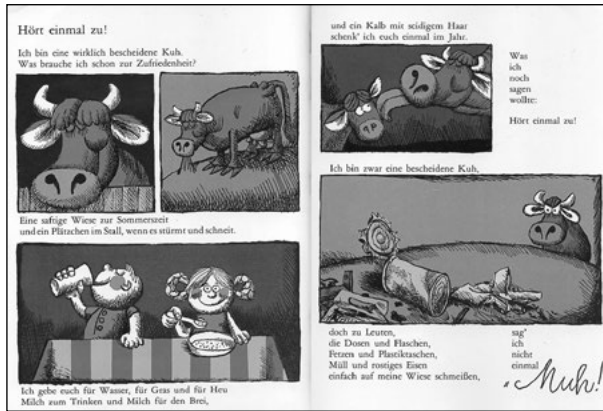


Abb. 107: Ferra-Milkura/Candea: Meine Kuh trägt himmelblaue Socken, 1975

Der in Österreich wirkende Illustrator Romulus Candea malte ebenso mit plakativer Farbigkeit und kombinierte im Comicstil die einzelnen Darstellungen im Bilderbuch ‚Meine Kuh trägt himmelblaue Socken‘ (1975). In einer von der Autorin Vera Ferra-Mikura geschriebenen Kurzgeschichte zu dem Bilderbuch wird von einer bescheidenen Kuh erzählt, die zufrieden mit ihrem Leben ist, aber für die Leute, die die Umwelt verschmutzen, kein Verständnis zeigt. Mit dicken Federstrichen und Schraffuren gestaltete Candea eine zugleich komisch und grotesk übersteigerte Bildsprache mit einer roten Kuh und einem karikaturartigen Kindergesicht (Abb. 107), das den Betrachter anstarrt und an Ungerers ‚Zeraldas Riese‘ erinnert. Das Thema des zunehmend kritischen Bewusstseins gegenüber der Umweltverschmutzung und -zerstörung aus der 68er-Bewegung wird in der letzten Bildszene mit Müll auf der Wiese und mit dem bösem Gesicht einer Kuh sehr anschaulich.

Candea's Federzeichnung ist im Vergleich zu Wachter, der eine weiche und sanfte Linienführung bevorzugte, gröber und die Farbauswahl viel greller. Seinen in der Bilderbuchtradition verankerten grafischen, altmeisterlichen Stil behielt er bei, und wendete diesen weiter in seinem Bilderbuch ‚Wir können noch viel zusammen machen‘ (1974) an, das wieder im Geiste der 68er mit antiautoritärem Inhalt und Provoka-

tionen entstand. Für dieses Bilderbuch erhielt der Illustrator 1975 den Deutschen Jugendbuchpreis. Die Jury begründete ihr Urteil folgendermaßen: „Waechters Bilderbuch ist in ganz besonderer Weise ein reines Bilderbuch, weil die inhaltliche Idee erst durch die Bilder und die Art, in der die Idee in ihnen in Erscheinung tritt, zu ihrer vollsten Wirkung kommt.“<sup>554</sup> In dem Bilderbuch geht es um Solidarität und Freundschaft unter Kindern, die sich unter ihresgleichen entfalten wollen. Die Tierkinder – ein Schwein, ein Vogel und ein Fisch – möchten gemeinsam etwas unternehmen und zugleich sich von ihren Eltern distanzieren. Die Eltern personifizieren ein veraltetes Verhaltensmuster, das sich nicht mit dem der neuen Generationen vereinbaren lässt. Deshalb müssen die Kinder von anderen Kindern lernen, etwas erleben, und über sich selbst bestimmen dürfen.

Die Illustrationen von ‚Wir können noch viel zusammen machen‘ sind mit aquarellierter Federzeichnung gemalt. Wie bei Candea ‚Meine Kuh trägt himmelblaue Socken‘ inserierte Waechter in comicartigen Bildformen mehrere Szenendarstellungen auf der Doppelseite und machte die dargestellten Handlungen lebendig; z.B. in den sechs Abbildungen mit dem dazugehörigen Text werden Fisch, Vogel und Schwein gezeigt, die fliegen und schwimmen lernen und sich gegenseitig dabei helfen wollen. Diese liebevolle Darstellungsweise wird durch Ausschmückungen mit kleinen Zeichnungen der jeweiligen Tiere ergänzt, die mit den Aussagen im Text korrespondieren (Abb. 108).

In einem ähnlichen, altmeisterlichen Stil zeigte sich die Illustratorin Tatjana Hauptmann, die wie Waechter mit der Feder arbeitet. Sie stand unter dessen Einfluss, da sie ihn, so wie Sendak oder Ungerer, schätzte. Dies zeigte bereits ihr erstes, 1978 entstandenes Bilderbuch ‚Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz‘. Es ist mit der Feder fein gezeichnet, schraffiert und dann sanft mit pastellfarbener Aquarellierung koloriert, ähnlich wie ‚Wir können noch viel zusammen machen‘. Das Buch enthält keinen Text. Lediglich anhand von Bildern wird der Alltag der Schweinemutter Dorothea Wutz in ihrem kleinbürgerlichen Familienleben

---

<sup>554</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 190.

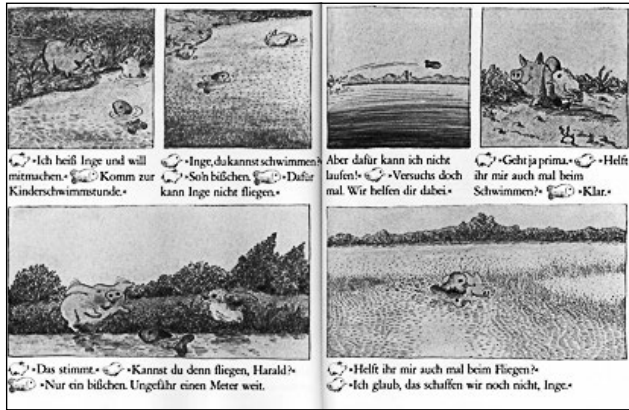


Abb. 108: Waechter: Wir können noch viel zusammen machen, 1973

mit Wohlstandsidylle geschildert. In dem großformatigen und nur auf der rechten Seite bedruckten Buch wird Papier ausgeschnitten, sodass die Bilder ineinander verschachtelt werden und einen Durchblick auf nachfolgende Seiten erlauben. Beim Umblättern blickt man durch die Wohnung oder das Leben der Schweinefamilie.<sup>555</sup> Eines Tages sitzen bei der Schweinemama Gäste am Tisch und vergnügen sich, während Dorothea Wutz ihren Sohn erstaunt ansieht, der mit einem Blasrohr auf die Gäste schießt. Hinter dem Vorgang ist schon die nächste Szene auf der folgenden Seite zu sehen (Abb. 109). Hauptmanns Bilder sind liebevoll und humorvoll gezeichnet. Waechter dagegen behielt seine karikatureske Manier bei. Seine Figuren sind vergleichsweise grotesker gezeichnet. Beide arbeiteten aber mit altertümlichem Federzeichnungsstrich in ihren Bilderbüchern in ähnlicher Darstellungsweise. Als Kind seiner Zeit übte Waechter in seinen Büchern politische und gesellschaftliche Kritik, was allerdings im Ende der 70er Jahre entstandenen ‚Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz‘ nicht der Fall war.



Abb. 109: Hauptmann: Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz, 1978

555 Bode, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2-3.

Die bisher in diesem Kapitel vorgestellten Bilderbücher, mit der Ausnahme von ‚Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz‘, sind Beispiele der antiautoritären Literatur. Waechters antiautoritäre Bücher spiegeln zudem unkonventionelle Ideen und satirische Elemente sowohl in ihren Texten als auch in den Illustrationen wider.

Einfälle – und nicht konsequenter dramaturgischer Aufbau oder traditionelle Erzählstruktur – bestimmen seine Werke. Dabei scheut Waechter keine Art von Phantasie, unterdrückt weder Skurrilität noch Makabres, Groteskes oder Komisches, schreckt auch vor dem banal wirkenden Kalauer nicht zurück, erreicht aber gerade durch diesen ungesteuerten Assoziationsfluss eine Nähe zur noch unstrukturierten Gedankenwelt der Kinder, ohne je sich verstellen zu müssen, also ohne ‚Kindertümelei‘.<sup>556</sup>

Der Illustrator Friedrich Karl Waechter war zugleich Zeichner, Karikaturist und Kinderbuchautor. 1976 wurde er auf der Ehrenliste zum Hans-Christian-Andersen-Preis aufgeführt.<sup>557</sup> Als satirischer Zeichner arbeitete er für die Zeitschrift ‚pardon‘ und das Satiremagazin ‚Titanic‘ und war Mitglied der Neuen Frankfurter Schule. Bezüglich seiner Kinder- und Bilderbücher schrieb er: „Das Beste für Kinder entsteht dann, wenn ich das Zielpublikum Kinder vergesse und nur mache, was mir gefällt.“<sup>558</sup>

### Zusammenfassung

In den 60er Jahren wurden die Bilderbücher in der BRD unter einem neuen pädagogischen Verständnis konzipiert, das die Emanzipation des Kindes anstrebte. In Verbindung mit der 68er Bewegung wurden Begriffe wie Unmündigkeit, Gehorsam und Unterordnung ans Licht gebracht und eine Politisierung auch im Bereich des Bilderbuches gefordert, sodass dieses mit politisch-pädagogischem Inhalt beladen wurde.

---

<sup>556</sup> Frank, in: Doderer 1979, S. 755.

<sup>557</sup> Ebd., S. 753.

<sup>558</sup> Waechter, zitiert nach: Linsmann/Schröder, 2003, S. 2.

Die etablierte Kinderliteratur wurde wegen ihrer moralisierenden Belehrung („Struwelpeter“) oder in den sog. realitätsfernen Themen (Grimms Märchen) kritisiert, parodiert und in das Modell einer neuen Weltanschauung des emanzipierten Bilderbuches umgewandelt (Janosch, Waechter).

Stilistisch wurde eine realistische Darstellungsweise (Waechter, Ungerer) gefordert, die den Prozess von Gesellschaftsveränderungen für die Kinder anschaulicher machen sollte, auch wenn sie bildlich traditionell durchgeführt wurde; z.B. im altmeisterlichen Stil (Waechter).

### 7.2.2 Die Experimentierfreudigkeit

„Luderbär“ (1970): Otmar Alts Puzzlebilder

Der renommierte Künstler Otmar Alt hatte bereits in den 60er Jahren ausgestellt. Ab Ende der 70er Jahre war er kontinuierlich auf dem deutschen Kunstmarkt präsent.<sup>559</sup> Er war auch einer der Vertreter der neuen Ornamentik und entwickelte schon am Anfang seiner Karriere einen eigenen Stil, den er konsequent verfolgte. Davor hatte er für kurze Zeit mit der Kunst des Informels experimentiert, was Spuren in seiner intensiven, freien Farbigkeit und expressiven Darstellungsweise hinterließ:<sup>560</sup> „[...] Würde man seine späteren Phasen und die heute erreichte Stufe genauer analysieren, so würde man dennoch feststellen, dass im Bereich der koloristischen Ausarbeitung und in der Pinselschrift bis heute Spuren des Informel nachweisbar sind“.<sup>561</sup> Alt verschmolz tachistische Elemente mit Figürlichkeit. Intensive, leuchtende Farben und klar definierte flächige Formen aus organischen Elementen und geschwungenen Linien, die wie Puzzlestücke ineinander verzahnt und auf einer Ebene der Bildfläche zusammengestellt sind, sind für seinen Stil kennzeichnend. Diese knallig bunten „Puzzlebilder“ mit präzisen Umrisslinien können zugleich mit der Pop-Art in Verbindung gebracht werden. Poetisch ist Alts Märchenwelt eine Anlehnung an

<sup>559</sup> Kapp 1988, S. 10.

<sup>560</sup> Siehe: Otmar Alt (1940 - ), Badli, der Fröhliche, 1964, Öl/Acryl auf Leinwand, 87,5 × 70 cm, Berlin.

<sup>561</sup> Salzmann 1988, S. 22.

die klassische Moderne, wie beispielsweise an Werke von Miró, Chagall oder Klee, die zwar an die Kinderkunst erinnern, aber dennoch durch ihre Poesie und Ästhetik vor allem die Erwachsenen ansprechen.<sup>562</sup>

Diesen Stil mit seiner unverwechselbaren Bildsprache setzte Otmar Alt sowohl in seinen Gemälden als auch in seinen Illustrationen ein. In ‚Der Traum der Wiese‘ (1965)<sup>563</sup> bilden die Farbfelder einzelne, klar definierte Elemente im Raum. Sie sind zugleich ineinander verzahnt zu einer strukturierten Bildeinheit. Die organischen Formen und die kräftigen, rein leuchtenden, plakativen Farben schlagen Deutungen einer Fantasiewelt vor (vielleicht ein verstecktes Tier), die aber auch in ihrer bloßen Ornamentik Erfüllung finden.

Das schon 1968 erschiene Bilderbuch ‚Die Kinguine‘ spiegelt diese Bildgestaltung wider. Das Buch erhält Otmar Alts elf farbige Linolschnitte und ist ein Nikolaus-Märchen mit Text von Stefani Teichgräber, das von einem Nikolaus erzählt, der nur zur Märchenzeit Arbeit hatte und sich deshalb einen Zoo mit ‚Kinguinen‘ zugelegt hat. Die Tiere in der Geschichte heißen z.B. Blauaugenkrokodil, Dampfziege, Ostereifisch oder Pilzküken. Das Blauaugenkrokodil, das dem Text zufolge Blauaugen und einen gewaltig blauen Bart hat, bekommt in Alts Abbildung mehrere ‚augenartige‘ und blaue, weiße, schwarze ‚mundartige‘ Formen (Abb. 110).

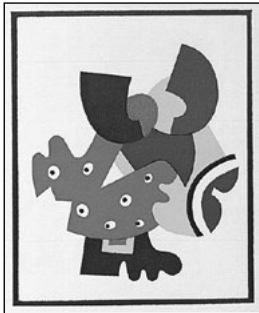


Abb. 110: Teichgräber/Alt:  
Die Kinguine, 1968

Die Dampfziege, die laut Text einen herrlichen Dampf machen kann, wird in der Illustration mit blauen Konturlinien auf dem Kopf bildlich auf einem an einen Dampfkessel oder an ein Dampfschiff erinnernden Objekt dargestellt, das einen orangen Dampf erzeugt. Letztlich wird auf der Seite mit der Schrift über den Ostereifisch erzählt, der ein nestgrünes Ohr, ein buntes Ostereiauge und maisgelbe Flossen hat und in der Illustration

<sup>562</sup> Roh 1974, S. 117-118.

<sup>563</sup> Siehe: Otmar Alt (1940-), ‚Der Traum der Wiese‘, 1965, Mischtechnik auf Leinwand, 145 × 100 cm, Im Besitz des Künstlers.

mit seinem Bildnis wiedergegeben wird (Abb. 111). Die ovalen Formen stehen für Auge, Ohr oder Ostereier und lassen sich mit dem Namen ‚Ostereifisch‘ assoziieren. Man wird in diesen Illustrationen allerdings in ihrer Farbigkeit und eingewickelten Formen verweilen, da sie eine starke Selbständigkeit aufweisen. In dieser Erzählstruktur stoßen Text und Bild aufeinander: Der Text ruft ein bestimmtes Vorstellungsbild auf, das nicht naturgetreu im Bild illustrativ wiedergegeben wird oder nicht dessen visueller Darstellung entspricht; die Illustrationen bilden vielmehr eine eigene Geschichte. Außerhalb der traditionellen Illustration, die den Text erläutert, zielt Alt auf ein modernes Konzept, nämlich: „[...] auf eine unterströmige geistige Verbindung zwischen Bild und Text, ohne das Bild dem Text dienstbar zu machen“.<sup>564</sup> Auch der Titel des Bilderbuches ‚Kinguine‘ lässt sich mit Tiernamen bzw. einer Tiergattung assoziieren. Eine realistische Wiedergabe der Tierwelt erfolgt dennoch nicht. Alt schafft vielmehr eine neue Welt von malerischen Geschöpfen und Fantasiewesen.

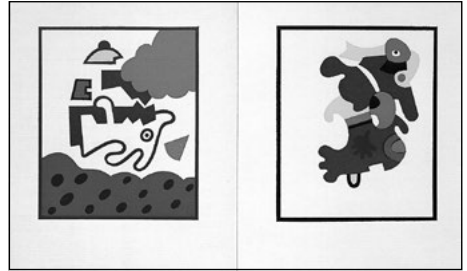


Abb. 111: Teichgräber/Alt: Die Kinguine, 1968

Auch das zwei Jahre später entstandene Bilderbuch ‚Luderbär‘ (1970) ist von erzählerischen Illustrationen befüllt, die viel freien Raum zur Interpretation des Inhalts lassen. Der Betrachter kann darin immer etwas Neues entdecken oder selbst erfinden. Er wird von der sichtbaren Welt in das Reich der Phantasie geführt und der Text kann zusätzliche Hilfe leisten: „Die Bilder von Otmar Alt sprechen zwar ohne Titel, sind auch ohne Titel interpretierbar, doch helfen die von Alt beigegebenen Beziehungen, das zu sehen und zu erkennen, was der Künstler zum Ausdruck bringen will. Sie unterstützen die Bildaussage und unterstreichen, zumeist ironisierend, den Bildgegenstand“.<sup>565</sup> Wörter

<sup>564</sup> Grützmaker 1988, S. 34.

<sup>565</sup> Liessem 1988, S. 71.



rufen Assoziationen hervor, die zum Entschlüsseln des Bildinhaltes beitragen bzw. in eine bestimmte Richtung leiten. Umgekehrt wird diese neu interpretierte Bildaussage Auswirkungen auf das Textverständnis haben.

Die Illustrationen in ‚Luderbär‘ sind mit plakativen, bunten Farbflächen übermalt oder mit Buntstift mit Schraffur gezeichnet und gelegentlich mit farbigen Papieren für Collage versehen. Diese sind aus abstrakten, organischen Farbformen komponiert, wobei mittendrin gegenständliche Formen – wie z.B. ein Frauengesicht mit Hut, ein Hundekopf oder Blumen – auftauchen. Diese Kombination von Abstraktion und Gegenständlichkeit, die alle Bilder des Buches beinhalten, ermöglicht, dass Assoziationen hervorgerufen werden und zur Dekodierung der Bildaussage beitragen und zugleich genügend Raum für eine freie Farb-Form-Erzählung lassen. Alts Bildelemente werden ineinander verzahnt und miteinander verbunden und füllen den ganzen Bildraum. Indem sie allerdings nebeneinander mit gleicher Wertung gestellt werden, entstehen weder Hintergrund noch Vordergrund. Sie sind vielmehr wie in einem Puzzlebild vereint. Hier gibt es auch keine zentralen Motive im Bild. Der Betrachter wird die Illustrationen von ‚Luderbär‘ als Ganzes betrachten und in einzelnen Details verweilen. Obwohl die Illustrationen in dem Bilderbuch innovativ und einzigartig sind und sich an die Avantgardekunst anlehnen, ist die Seitengestaltung des Buches traditionell arrangiert: auf der linken Seite des Doppelblattes befindet sich der Text und auf der rechten die Illustration.

Das Bilderbuch erzählt die Geschichte von einem Bär, der in einem Zirkus auftritt. Er lässt sich von dem Zirkusdirektor alles gefallen, bis er eines Tages beschließt, den Zirkus zu verlassen und in den Wald zu fliehen, wo er ein Kind trifft, das gerade die Schule schwänzt: Hier wird im Unterton Kritik an dem traditionellen, veralteten Schulsystem geübt. Weiter in der Geschichte bringt das Kind den Bär zu einem Versteck – dem Museum. Auch diese Institution wird missbilligt und als ein langweiliger Ort des Staubs, wo nur Verbotenes oder Untersagen vermittelt wird, geschildert. Dort bleibt Luderbär, bis er vom Zirkusdirektor und dem Polizisten gefunden und ins Gefängnis gebracht

wird. Diese zwei Personen, die die Macht verkörpern und ungerecht handeln, werden kritisch betrachtet. Letztlich wird der Bär von seinen Freunden freigekauft und zum Bärensee geschickt, wo er machen kann, was ihm gefällt. Und das bedeutet die wirkliche Freiheit: Eine kritische Geschichte im Zeitgeist der antiautoritären Ära und des kritischen Bewusstseins.

Zu der vorliegenden Illustration wird im Text erzählt, wie Luderbär die Stadt verlässt, von Polizisten verfolgt und angegriffen wird. Deutlich sind das letzte Haus, die Bäume und der blaue Himmel am oberen Teil der Bildfläche zu erkennen. Groß steht auf der linken Bildseite unten der Bär auf einem orangen Fleck, der – wenngleich eine abstrakte Gestalt – durch seine Augen und Schnauze wiederzuerkennen ist. Andere abstrakte Formen werden mit Assoziationen versehen, die dem Betrachter überlassen werden; z.B. wird an einen Angriffsversuch der Polizisten auf den Bär durch ein Gewühl von ausgebreiteten Armen und Händen erinnert. Die Illustration ist eine Zusammensetzung aus organischen, abstrahierenden Farbformen, die Figürlichkeit signalisieren (Abb. 112).



Abb. 112: Alt: Luderbär, 1970

Eine andere Illustration aus überfüllten Farbformen weist auf Kinder und Bär hin (Abb. 113). Die Kinder haben einen stilisierten Körper und ausgestreckte Arme, die mit dem Tier in ihren Formen verzahnt sind; so bilden sie mit ihm eine Einheit. Die graue Fläche am oberen Bildrand ist ein Ort der Ruhe in einem lebhaften Raum. Es wird eine Stammform von Elementen angegeben, die der Betrachter erweitern und ergänzen kann; z.B. der blaue Kinderkopf auf der rechten Seite der Bildfläche, der mit einer schwarzen Kontur gezeichnet und damit hervorgehoben wird. Farben könnten Referenzen sein, beispielsweise mag die gelbe Farbform für den Rest des Honigs stehen, den der Bär



Abb. 113: Alt: Luderbär, 1970

gerade von den Kindern bekommen hat. Der auf dem Boden liegende Bär wird nicht naturgetreu, sondern als Fantasiebild eines Tieres, als eine Tiersymbolik dargestellt. Von ihm sind nur sein Kopf – die blauen Augen und die Schnauze mit der lila runden Spitze – und der runde gelbe Bauch deutlich zu erkennen. Die Darstellung der Augen ist sehr prägnant in Alts Bildern, da das Auge die visuelle Kommunikation, den Dialog zwischen Betrachter und Betrachtendem symbolisiert.<sup>566</sup> Durch seine Sehfähigkeit wird der Betrachter bei den vielen Formen im Bildraum verweilen und auf der Bildfläche hin und her wandern, um die Kraft der Bilderzählung nachzuempfinden.

In dem Buch ‚Der‘ aus dem Jahr 1972<sup>567</sup> wird der Betrachter zum Mitgestalter: Kinder haben zu jedem von Alts neun farbigen Linolschnitten einen Text verfasst. In dem Vorwort erklärte Sybil Gräfin Schönfeldt, warum Kinder als ‚Partner für die Sprache‘ des Buches ausgewählt wurden: „Nicht weil der Mensch als Kind genialer wäre, sondern weil Kinder den Erwachsenen gegenüber einen großen Vorteil besitzen: sie wissen weniger. Sie erlassen nicht die Verpflichtung dessen, was ihnen noch unbekannt ist und was der Maler bewältigen musste, ehe er seine Zeichen der Verständigung entwerfen konnte“. Kinder gehen ohne Vorkenntnisse mit den Zeichen um, sodass ihre Geiste frei seien, um Neues zu sehen und erzählen.

Mit einem vergleichbaren, ähnlichen Konzept vermag der Schiffsteller, Maler und Grafiker Christoph Meckel die Fantasie des Betrachters anzuregen. Durch seine schöpferische Kreativität wird man eingeladen, in eine geheimnisvolle Welt einzutreten. Meckel schaffte eine sehr kreative und eigenartige Bildsprache in seinen Büchern für Kinder. Seine

[...] Bilderbücher sind eine Seh-Hilfe, eine Brille, die besser sehen lernen hilft – Kindern und Erwachsenen. Und noch vielfältiger werden die Anregungen in Meckels Büchern, wenn Erwachsene und Kinder sich sehend

<sup>566</sup> Kapp 1988, S. 12.

<sup>567</sup> Siehe: Alt, Otmar: Der. Verlag Galerie Schmücking, Braunschweig, 1972.

ergänzen. Mit seinen Bilderbüchern wehrt sich Meckel gegen das elegant harmlos-schöne Kinderbuch und zeigt, dass Literatur und Kunst nicht zwangsläufig einer Trennung nach Erwachsenen- und Kinderbüchern bedürfen.<sup>568</sup>

Meckels Bilderbuch ‚Amüsierpapiere‘ (1969) ist an Erwachsene gerichtet, die es allerdings zusammen mit dem Kind betrachten sollten, wie er selbst in der Einleitung schrieb:

Dieses Buch gehört nicht ins Museum. Es enthält mit Farbstift, Pinsel, Feder, Tusche, gefärbter Fingerkuppe und verschiedenen Ölkreiden (diesen Dampfwalzen unter den Instrumenten des Zeichners) hergestellte Amüsierpapiere zum Privatgebrauch humorloser Leute und berufener wie unberufener Interpreten; Buntpapier für einen imaginären Karneval und illegal verfertigte Fahrkarten in das Land Punt; Wandschmuck für die Hotelzimmer Ahasvers und Dandelions zum Überkleben von Verbortsschildern und amtlichen Formularen; Kennkarten für krumme Hunde und komische Vögel; handgeputzte Cartoons und Dreigroschen-Bilder für Leute wie Lisi, Stumpen, Susanne, Dea, Mino-Marlis, Hümse, Waldemar Graf Windei, Agi und andere Liebliche Berge; Bilder aus dem Bauchladen des Phantasmus, unverwüstlicher Antiquar und Hausierer, der alle Morgen unter dem Fenster erscheint und ruft: Schlechte Zeiten! Immer schlechter! Wer kauft!.

Zu jeder Doppelseite gibt es erzählende Bilder auf der rechten Seite, die jeweils mit einem auf der linken Seite platzierenden Titel – als poetische Aussage oder Kommentar dazu – kommunizieren. Die sechzehn Illustrationen des Buches ähneln Kinderzeichnungen in der Bildkomposition und der Farbauswahl. Die Figuren werden frei auf dem Bildraum mit weißem Hintergrund aufgeteilt und mit geometrischen Formen kombiniert. Es sind Fantasiegestalten mit menschlichen, ähnlichen Körpermerkmalen. Mit ungewöhnlichen Farbkombinationen, von Ocker, Lila, Grün oder Orange schaffte Meckel keine bunten Bilder; sie vermitteln jedoch eine fröhliche Atmosphäre.

---

568 Segebrecht, zitiert nach: Braun/Linsmann-Dege 2001, S. 6.

Das Gefühl der Unbekümmertheit und Spontaneität in seinen Illustrationen trägt dazu bei, dass sie frei für neue Interpretationen sind,<sup>569</sup> insbesondere wenn sie mit dem Text in Verbindung gesetzt werden. Wörter oder Sätzen variieren zwischen einfacheren Benennungen – z.B. ‚Fischkonzert‘ – und den für Erwachsene vorgesehenen Inhalten – wie ‚Ausdrücklicher Hinweis auf ein im alten Brehm nicht erwähntes Individuum (Name und Herkunft unbekannt)‘. Aus dem Bild mit dem poetischen Titel ‚Im Sturmschritt‘ kann der Betrachter eine abgebildete Gestalt mit zerzausten Haaren, Armen aus Wolken und Füßen mit einer Windhose assoziieren, die gerade in Schritt geht (Abb. 114). Meckels „Zentrales Motiv ist das der Verwandlung: die künstlerischen Erfindungen erhalten keine endgültige Gestalt, sie bleiben vorläufig und fragwürdig“.<sup>570</sup>

Die Erzählstruktur wird bei Christoph Meckel und bei Otmar Alt vor allen Dingen durch die Wechselwirkung zwischen Text- und Bildnarration bestimmt. Meckels Bildgestaltung wirkt jedoch leichter, da

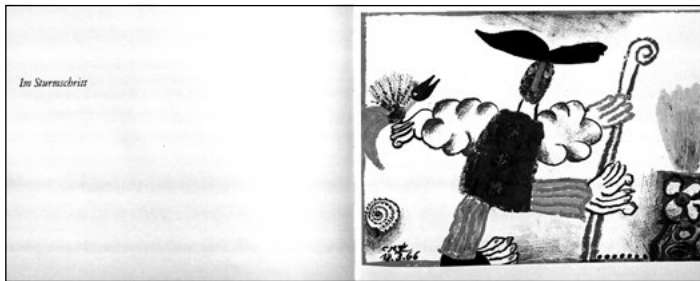


Abb. 114: Meckel: Amüsierpapiere oder Bilder aus Phantasus' Bauchladen, 1969

sie nicht so bunt und plakativ ist wie bei Alt. Außerdem ging er viel sparsamer mit den Bildelementen im Raum um, die leichter zu entschlüsseln sind. Dennoch ist sein Text viel anspruchsvoller. Die zwei Illustratoren erzeugten poetische Bilderbücher und haben eine ganz

<sup>569</sup> Halbey 1997, S. 154-155.

<sup>570</sup> Grützmacher, in: Doderer 1977, S. 458.

persönliche Handschrift entwickelt, die, insbesondere bei Merkel, mit Kinderzeichnungen in Verbindung gesetzt wird. Das Ergebnis sind die entstandenen Künstlerbilderbücher.

Ein weiteres typisches Künstlerbilderbuch ist ‚Herzauge‘ (1969) von dem Grafiker und Maler HAP Grieshaber, der für seine großformatigen, abstrahierenden Holzschnitte bekannt wurde. Das Bilderbuch ‚Herzauge‘ enthält wie ‚Amüsierpapiere‘ keine einheitliche Narration, sondern besteht aus acht voneinander unabhängigen Bildtafeln mit jeweils einem begleitenden Text, der sorgfältig auf der linken Seite des Doppelblatts arrangiert wird. Auch hier bieten Bild und Text Assoziationen an:

Wie auch der Text, lassen die Bilder in ihrer abstrahierten Einfachheit viel Raum für die Phantasie des Zuschauers. Die meist geschlossenen Formen sind stark vereinfacht und von starker Expressivität. (Sie sind kunsthistorisch den Holzschnitten des deutschen Expressionismus zuzuordnen). Jedes Bild stellt eine durchgestaltete Farbkomposition dar. Die abstrahierten Formen erhalten durch die sichtbare Holzmaserung und das Drucken auf farbigem Glanzpapier eine gesteigerte Wirkung. Form und Grund, Negativ und Positiv wechseln einander ab.<sup>571</sup>

Grieshabers Illustrationen in ‚Herzauge‘ variieren in ihrem Maß an Abstraktion. Mit wenigen gelben und weißen Strichen und abstrahierender Form wird ein Schiff angedeutet, das noch im Hafen steht). Zugleich und stärker figurativ angelegt, als die vorher dargestellten Illustratoren, malte Grieshaber schematisierte Kinder und Themen aus ihrer Umwelt; wie z.B. Kinder, die mit einem Ball spielen. Dazu eine Eule, die auf den Baum gesetzt wird, den Kindern zuschaut und diese dann nach Hause schickt (Abb. 115). Auch wenn Grieshabers Thematik das Kind anspricht, ist die Vereinfach-



Abb. 115: Grieshaber: Herzauge, 1969

<sup>571</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 315.

chung seiner Bilder nicht des Kindes wegen, sondern sie ist Bestandteil seiner künstlerischen Auffassung.<sup>572</sup> Diese künstlerische Bildauffassung entsprach auch Alts Devise.

Alle die oben genannten Illustratoren führten neue Bildkonzepte in der Bilderbuchillustration ein; so wie die Schweizerin Warja Lavater mit ihrem ‚Piktogramm-Konzept‘ es tat.<sup>573</sup> Ihre Bücher sind Unikate auf dem Buchmarkt und lassen sich schwer mit herkömmlichen Bilderbüchern vergleichen. Kennzeichnend für ihre Bücher ist, dass sie eine einzigartige Bildsprache entwickelten, in der die ästhetische Funktion der Illustration in den Vordergrund tritt und zum Kunstobjekt wird (man denkt auch an Lissitzky oder Kokoschka). Die Elemente der Bilderbuchtradition, wie die pädagogische Funktion und die Rezeption durch Kinder, Eltern, Pädagogen sind hier zweitrangig. Und auch wenn Alt und Lavater ihre innovative Bildsprache auf der Vorstellungskraft und Wahrnehmungsfähigkeit der Kinder aufbauten, war ihr pädagogischer Ansatz dennoch nicht ‚kindgemäß‘, sondern intellektuell und damit ungewöhnlich für ein Bilderbuch.

Alts Bildkomposition ist gründlich durchdacht und gemalt und hat zugleich etwas Kindliches in seinen märchenhaften Bildern, die aber nicht an eine gewöhnliche ‚Kunst für Kinder‘ des Bilderbuches erinnert. Seine Bilder und Bücher sind nicht auf den ersten Blick zu entziffern. Sie verlangen eine Beteiligung seitens des Betrachters. Der muss aktiv das Puzzle lösen, um die Welt der Zeichen zu entschlüsseln. ‚Luderbär‘ ist dementsprechend geschmackvoll und einheitlich in der Bildkomposition, dennoch inhaltlich erklärungsbedürftig.

So wie viele Künstler, die zugleich Bilderbücher illustrieren – wie z.B. Schmögner oder Mühlenhaupt<sup>574</sup> –, unterschied Alt nicht zwischen Erwachsenen und Kindern, zwischen Bilderbuch oder freischaffender Kunst.<sup>575</sup> Otmar Alts Puzzlebilder sind sowohl in seiner Plastik, seinen

---

572 Hoffmann/Thiele 1986, S.316.

573 Vgl. dazu Kap. 7.1.2.

574 Schmögner und Mühlenhaupt werden in Kap. 7.2.2 und 7.3 ausführlich dargestellt.

575 Hoffmann/Thiele 1986, S. 316.

Bildern als auch in seinen Bilderbüchern erkennbar. Seine organischen Formen und die Farbgebung sind geheimnisvoll und offenbaren sich in einer fantasievollen Märchenwelt aus stilisierenden Tieren, Menschen und Ornamentik. Er „[...] wurde in den 60er Jahren durch seinen puzzleartigen semantischen Stil bekannt, dessen Zeichenrepertoire sich aus tiermythologischen und biomorphen Archetypen aufbaut. Diese märchenhafte Bilderwelt erfährt durch eine zum Geometrischen neigende Stilisierung sowie durch eine plakativ-kontrastreiche Koloristik eine gewisse dekorative Formelhaftigkeit“.<sup>576</sup>

„Das Drachenbuch“ (1969): Die skurril-phantastischen  
Bildergeschichten von Walter Schmögner in Comicstil

Mit seiner Erfahrung als Grafiker und Karikaturist für Zeitungen und Magazine wendete sich der Österreicher Walter Schmögner dem Bilderbuch zu. Seine eigenartige Handschrift blieb erhalten – ohne Unterscheidung zwischen Grafik für Erwachsene und Zeichnungen für Kinder. Er zeichnete skurrile, karikaturhafte Gestalten, die nicht der gewöhnlichen Ästhetik eines schönen Bilderbuches entsprachen. Hier ist seine Verknüpfung mit der damaligen zeitgenössischen Kunst zu bemerken, die mit der Tradition der schönen Kunst zu brechen versuchte, indem das Hässliche thematisiert und die Idylle und das Schöne abgelehnt wurden.<sup>577</sup> Schmögners anthropomorphisierte Tiere sind nicht verniedlichend eingesetzt, sondern mit skurrilen Details und ironisierenden Darstellungen verfremdet gezeichnet. Das Ergebnis sind groteske Federzeichnungen, die vor allem mit Witz präsentiert werden, wie in seinem 1966 erschienenen Bilderbuch „Der Bär auf dem Försterball“.<sup>578</sup> Die Geschichte erzählt von einem Bär, der sich als Förster bekleidet und zum Försterball geht. Zu dieser Geschichte mit einem Text von Peter Hacks, zeichnete Schmögner lustige Figuren: Betrunkene Förster und Bär werden skurril und humorvoll in einen Rahmen gesetzt. Als Schmückungen verzieren kleine Bildmotive den Text und verleihen der Doppelseite einen besonderen Akzent.

<sup>576</sup> Thomas/de Vries 1977, S. 88.

<sup>577</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.1.

<sup>578</sup> Siehe: Hacks, Peter: Der Bär auf dem Försterball. Mit Illustrationen von Walter Schmögner. Gertraud Middelhaue Verlag, München, 1972.



Die Illustrationen zu ‚Das Drachenbuch‘, das drei Jahre später auf dem Markt herauskam, wurden auch in Kästen eingebaut. Allerdings benutzte der Illustrator hier den Comicstil. Er gestaltete seine Geschichte in mehreren Szenen, die eingerahmt und aufgeteilt wurden. Die einzelnen Seiten beherbergen entweder einen großen Kasten oder drei, fünf bis sechs kleinen Kästen mit Text und Bild. Die Kastenzahl und Aufteilung werden auf Doppelseiten kombiniert. Die einzelnen Bilder werden in Federzeichnungen gezeichnet und dann aquarelliert.

Anders als im Comicheft, das von stereotypen Figuren gekennzeichnet ist, ist in ‚Das Drachenbuch‘ eine künstlerische Ausarbeitung zu spüren. Schon die Pop-Art in den 60er Jahren hat die Welt des Comicstrips erobert und ihn in die bildende Kunst integriert. Damit bildete schon Roy Lichtenstein die amerikanische Wirklichkeit z.B. aus Liebesromanzen in monumentaler Vergrößerung ab.<sup>579</sup> In den 70er Jahren fanden Comicstrips mit Comichelden wie Asterix, Superman oder Lucky Luke ihre Verbreitung in der Bundesrepublik.<sup>580</sup> Auch Schmögner erprobte diese neuen Gestaltungsformen, die er in das Bilderbuch einfügte.

In ‚Das Drachenbuch‘ ist der Drache die Hauptfigur der Geschichte und kommt in fast allen Bildern vor; mit seinem ganzen Körper oder einem Ausschnitt davon; in verschiedenen Positionen von Kopfstand bis Drehungen in der Luft und klein oder groß dargestellt. Seine Bewegungsabläufe können wie in einem Daumenkino verfolgt werden, indem man die Bilderabfolge nachgeht. Die Geschichte erzählt, wie einsam er ist und etwas erleben möchte, bis er auf einer Litfaßsäule ein Plakat mit einer Einladung zum Wettbewerb des Stadt-Zoos sieht: das schönste Tier wird gesucht. Da macht er sich auf den Weg dahin und schließt Freundschaften mit den anderen Teilnehmern. Zugleich gewinnt er den ersten Preis als das schönste Tier. Alle anderen Tiere sind ebenfalls zufrieden mit dem Ergebnis und klatschen Beifall. Die Geschichte endet mit einem perfekten Happy End, als der Drache mit seiner neu gewonnenen Freundin, der Maus, davon geht.

---

<sup>579</sup> Vgl. dazuKap.6.3.2.

<sup>580</sup> Oetken 2008, S. 108.

Das Ungeheuer aus diesem Bilderbuch spuckt kein Feuer, sondern pfeift. Es pfeift auf die Klischees, denn es ist kein böser Drache, der von dem übermäßig beladenen Klischee über dieses Fabelwesen geprägt ist. Die Klischees von bösen und guten Tieren werden auf den Kopf gestellt. Die Klischees von bösen und guten Tieren werden auf den Kopf gestellt. Sowohl der Drache als auch der Löwe spielen friedlich mit anderen Tieren. In den Geschichten wird Mut zum Spaß verlangt. Dies ist auf der großen Illustration auf der linken Hälfte der Doppelseite zu erkennen (Abb. 116). Die Tiere besitzen ihren eigenen Charakter, der sich auch in ihren Gesichtsausdrücken widerspiegelt: der Affe kratzt sich an der Stirn und seine Mimik lässt Zweifel erkennen. Das ängstliche Schwein hält sich die Hände über den Kopf, da es befürchtet, der Hahn könnte auf es herunterfallen. Die Ziege scheint mitten im Gewühl gelangweilt zu sein. Der Hund, der Hahn und der Papagei sowie die Maus tanzen und fliegen in der Luft, während das Schwein rasch auf die Erde rutscht. Alles ist in Bewegung. Mittendrin macht der Löwe mit verdrehten Augen einen Kopfstand und der Affe klammert sich an ihm fest.

Auf der rechten Seite werden Simultanbilder in sechs kleinen Kästchen gezeigt, wobei von oben nach unten in Leserichtung bildlich erzählt wird. Die Figuren der Tiere wiederholen sich in verschiedenen Handlungen und diese einzelnen Bildereignisse verbinden die Szenen zugleich zu einer Geschichte.



Abb. 116: Schmögner: Das Drachenbuch, 1969

Der Drache ist in allen Bildern gegenwärtig, außer in dem unteren, mittleren kleinen Kasten. Ähnlich einer Welle legt er sich hin, steht wieder auf, verschwindet auf dem nächsten Kästchen und ist zuletzt

nur noch mit seinem Hinterteil zu sehen; schon auf dem Weg, das Bild zu verlassen. Der Bewegungsablauf des Drachens wird durch die verschiedenen Sequenzen der Szenen nachvollziehbar. Schmögner zeichnet nicht nur den Drachen, sondern auch andere Tiere am Rand des Bildraumes, sodass ein Teil davon verborgen bleibt. Zugleich steigen sie in den und aus dem Raum und verbinden damit die Szenen: Die Katze, die über das Schwein springt, verbindet sich mit der Maus in der nächsten Szene, die dabei ist, sich am Drachenschwanz festzuhalten um sich so fortzubewegen. Im Comicstil gibt es zu jeder Aktion ein Bild und einen Text, der die Szene gleichzeitig erklärt und zu deren Inhalt und Aussage beiträgt.

Zu dieser Doppelseite, die mit Aktionen und Bewegung überladen ist, gibt es eine große Illustration, in der Ruhe und Ordnung herrscht. Es ist die einzige Illustration in dem Bilderbuch, die sich über die gesamte Doppelseite erstreckt. Die Tiere werden in Reihe nebeneinander gestellt und der Drache in seiner Übergröße dominiert die linke Bildfläche. Der auf dem Baum baumelnde Affe auf der rechten und die auf dem Drachenschwanz hängende Maus auf der linken Seite schließen die Reihe der Tiere von oben her (Abb. 117). Innerhalb der gesamten Geschichte werden hauptsächlich Tiere gemalt, die liebevoll, niedlich und grotesk zugleich abgebildet werden.

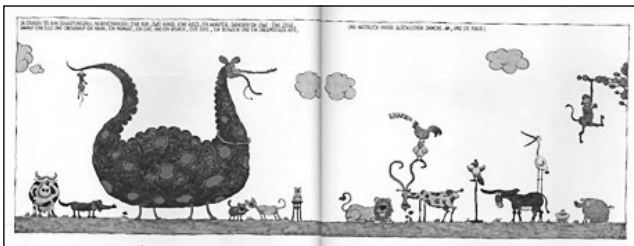


Abb. 117: Schmögner: Das Drachenbuch, 1969

Zwei Jahre später illustrierte Walter Schmögner von René Nebehay das Kinderbuch ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘ (1971), das humorvolle Handlungen mit bizarren Abbildungen enthält. Das Kinderbuch mit Text von René Nebehay wurde mit dem Deutschen Jugendbuchpreis

ausgezeichnet. Mrs Beeston mit ihrem butterweichen Herz leitet eine Tierklinik, in der Tiere mit merkwürdigen Krankheiten aufgenommen werden. Es sind Außenseiter wie Doubleday, der Enterich mit den nach außen gedrehten Füßen, oder Prudence, ein Schwein mit einem geraden Schwanz. Die Geschichte erzählt über diese aus Tieren und Mrs. Beeston bestehende Gemeinschaft in deren Alltag; bis die Tiere allmählich von ihren Krankheiten geheilt werden. Behandelt wird das Leben mehrerer Außenseiter, deren Suche nach dem eigenen Glück und nach Freundschaften. Es ist eine scheinbar harmlose Geschichte, die in einer idyllischen Welt dargestellt wird. Da werden kritische Betrachtungen gefordert, ohne dabei einen pädagogischen Anspruch erheben zu wollen. Ein Beispiel dazu liefert die Textpassage, die beschreibt, wie die nette Mrs. Beeston mit dem weichen Herz sich nicht davor scheut, dem frechen Papagei eine Ohrfeige zu verpassen und ihn fortzujagen oder das Bild, wo die Tiere eine Eislaufpartie veranstalten, als die alte Dame weggeht (Abb. 118). Mit dem gleichen Stil wie in ‚Der Bär auf dem Försterball‘ oder ‚Das Drachenbuch‘ zeichnet Schmögner auch hier seine Tierwelt.

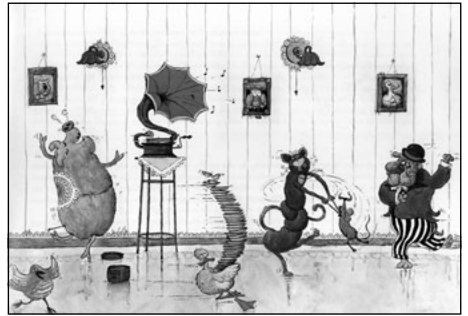


Abb. 118: Nebehay/Schmögner: Mrs. Beestons Tierklinik, 1970

Schmögners Bilderbücher stehen außerhalb der Tradition belehrender Bilderbücher. Er wählte stattdessen unterhaltende, spielerische Geschichten, die an das Absurde und an die Satire ohne Moralbelehrung grenzen. Auch Konfliktbewältigungen als Thema werden aufgegriffen. In dem ‚Etikettenbuch‘ aus dem Jahr 1972 experimentierte er mit Collage und bastelte aus Heft- und Buchaufkleber die Geschichte einer ‚Etikettenfamilie‘, die an Zirkus arbeitet und mit einem berühmten, eingebildeten Etiketten konfrontiert wird. Ein ‚Etikettenkampf‘ findet statt, die Familie hält zusammen, während das eitle Etikett in

der Luft in Stücke zerfällt. 1977 griff der Illustrator wieder auf die Tradition von ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘ zurück und malte bizarre Tiere einer bizarren Welt in ‚Das Traumbuch‘.<sup>581 582</sup>

Ein anderer Bilderbuchillustrator, der humorvoll und karikaturistisch, – aber ähnlich wie Schmögner – zeichnete, war der Schweizer Walter Grieder. Er illustrierte mit viel Details das von Horst Künnemann geschriebene Buch ‚Das große Seeräuberbuch‘ (1972), das durch den Alltag eines Piratenlebens führt. Hier wird über den Mythos Seeräuber erzählt; wie er sich seinen Tag in den Südmeeren vertreibt, oder welche Abenteuer er erlebt. Die Geschichte wird ohne Stellungnahme präsentiert, es wird auch nichts verniedlicht: Piraten haben Waffen, denn „Damit lässt sich gut räubern, Gefangene und Beute machen“ (so der Text), und fangen Beute („Die Beute wird auf das Piratenschiff bugsiiert: Fässer, Kisten mit Schätzen, ein Löwe mit Käfig, schöne Frauen“, wie im Text beschrieben). Sie sind weder die Bösen noch die Guten; entweder siegen sie oder sie werden besiegt.

Die Existenz der Piraten soll in der Geschichte bewiesen und der Piratenmythos lebendig gehalten werden. Der Autor macht darauf aufmerksam, dass es immer noch Piraten gebe, und dass sogar der Bilderbuchillustrator selbst sie gesehen habe. Um noch wahrhaftiger zu erscheinen, spricht der Autor dem Leser zu: „ich sag dir, du irrst. Es gibt Seeräuber, jede Menge. Walter Grieder hat sie auch gesehen“. In Form von Anachronismus redet der Autor mit dem Leser seiner Zeit, obwohl die Bildgestaltung eine ferne Vergangenheit suggeriert, die z.B. daran zu erkennen ist, wie die Figuren angekleidet sind. In der auf zwei Ebenen unterteilten Illustration sind Hintergrund mit Schiff, Piraten und Gebäude am Hafen zu sehen, während im Vordergrund Schaulustige stehen (Abb. 119). Das Schiff und die Häuser bekommen eine blaue Lasur und Schraffuren, sodass sie im Schatten zu stehen scheinen und somit zusammen mit dem rosa lavierten Himmel in den

581 Künnemann, in: Doderer 1979, S. 299.

582 Siehe: Schmögner, Walter: Das Etikettenbuch für Kinder. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1972 und Schmögner, Walter; Heller, Friedrich: Das Traumbuch für Kinder. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

Hintergrund des Bilds rücken. Dort, ‚in der Ferne‘, gehen die Piraten ‚heimlich‘ auf Zehenspitzen auf das Schiff. Wie bei einer Kamera, die die vorderen Motive schärfer stellt und die hinteren verschwommen lässt, werden die Figuren im Vordergrund bunt bemalt. Sie können die Piraten nicht entdecken, da sie beschäftigt sind, dem Herrn auf dem Fass zuzuhören, der vor der Gefahr durch die Piraten warnt. Nur ein Junge wendet sich dem Mädchen hinter sich zu. Er ist nicht an den Worten des Mannes interessiert, sondern an der Macht des Bildes, das Piraten zeigt. Der Text ist mit schönen Schriften im Bild integriert; den Abschluss des Textes bilden ornamentale Linien.



Abb. 119: Grieder/Künnemann: Das große Seeräuberbuch, 1972

Comic-Elemente werden im ‚Seeräuberbuch‘ eingesetzt, allerdings dekorativ; so z.B. Wolken oder Rauchwolken-Blasen als Ornamente. Dies geschieht anders als in Schmögners ‚Drachenbuch‘, wo Comicsrips als Gerüst der Bildkomposition auftreten. Letztlich vertreten beide Illustratoren eine Arbeitsweise der Linie, die nachkoloriert wird, womit sie karikaturhafte und skurrile Figuren gestalten. Ihre Bilderbücher sind voller Humor und Phantasie.

Phantasievoll und mit klar definierter graphischer Durchgliederung der Bildkomposition durch schwarze Umrisslinien und zarte aquarellierte Ausmalung der Flächen ist auch das von Wilhelm Schlote illustrierte Bilderbuch ‚Heute wünsch ich mir ein Nilpferd‘ (1975). In diesem Buch, das mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichnet und von Elisabeth Borchers geschrieben wurde, wird mit knappem Text und sparsamen Kompositionsmitteln die Geschichte von dem Kind Paul erzählt. Der Junge wacht in seinem Bett auf, und sieht Wasser aus dem Nil in sein Zimmer fließen und ein Nilpferd hinter dem Fenster stehen, das hereintritt. Dann geht Paul in dessen Maul hinein. Dies alles geschieht wie in einem Strom von Ereignissen. Von dem Maul

aus geht die Geschichte weiter; allerdings im Rückwärtsprozess. In der Bildabfolge geht Paul aus dem Nilpferd hinten heraus, wieder in sein Zimmer, in sein Bett, wo er sich dann ein Nilpferd wünscht. In den Illustrationen wird dem Betrachter das Gefühl gegeben, man wandere ins Buch – d.h. durch die Wohnung – wie mit einer Kamera, die sich dem Objekt nähert und wieder Abstand nimmt: von dem Fenster hinter der Tür im Hintergrund zurück nach vorne, zu den großen Zähnen des Nilpferds, das in seiner Vergrößerung – als Zoomaufnahme

– die ganze Bildseite bedeckt, und ins Tier hinein und von dort aus wieder heraus usw. (Abb. 120). Paul wird in keiner Illustration abgebildet, da der Betrachter seine Stelle einnehmen soll, um aus seiner Perspektive die Außenwelt anzuschauen. ‚Heute wünsch ich mir ein Nilpferd‘ ist ein Traumbuch, in dem man durch eine Wohnung läuft, ein komisches Tier trifft und wieder ins Bett geht, um sich wieder den Traum zurückzuwünschen.

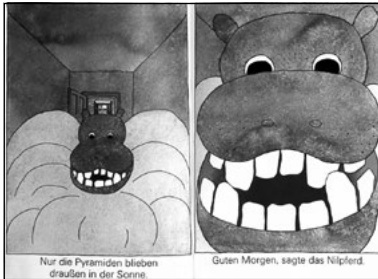


Abb. 120: Borchers/Schlote: Heute wünsch ich mir ein Nilpferd, 1975

Schmögners, Grieders und Schloters Illustrationen sind in dem zeichnerischen Bildzusammenhang festgehalten. Während ‚Heute wünsch ich mir ein Nilpferd‘ in einer Traumwelt und das ‚Seeräuberbuch‘ in einer irrealen Welt spielt, gewinnen Schmögners Bilder phantastische Züge.

Insbesondere Schmögners skurril-phantastischer Stil, der seine Werke prägte, wurde von der Wiener Schule des fantastischen Realismus beeinflusst:<sup>583</sup> es waren ihm „[...] alle Aspekte des Nächtlich-Skurrilen, des Nonsense eigener Prägung, des schwarzen Humors, der Traumdeutung à la Sigmund Freud und eine eigenwillige Phantasiebegabung inhaltlich und formal vertraut“.<sup>584</sup> Schmögners humorvoll-kritische Kinder- und

<sup>583</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

<sup>584</sup> Künnemann, in: Doderer 1979, S. 298.

Bilderbücher sind mit bizarren oder grotesken Zeichnungen eigenartig gestaltet. Außerdem werden sie personifiziert, bekommen Charakter und eigene Psyche, wie im ‚Drachenbuch‘ oder in ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘.

Zugleich beanspruchte Schmögner keine Moralvermittlung oder wollte in einer idyllischen Welt behüten.<sup>585</sup> Dass er nicht als Kinderbuchillustrator abgestempelt werden wollte, hat er sehr deutlich zum Ausdruck gebracht: „[...] Ein Greuel sind für mich verkrampfte pädagogische Kinderbücher. Meine wirkliche Liebe gehört dem Skurrilen, Satirischen, Vertrottelten, Makabren, Unheimlichen, Mystischen ...“.<sup>586</sup> ‚Das Drachenbuch‘ zeigt: „Keine sentimentale Vermenschlichung des Tiers, keine Moral, keine governantenhafte Didaktik. Was zählt, ist der Spaß, die Freude am Einfall“.<sup>587</sup> Diese Einstellung, die der Bilderbuchillustrator auch in seinen weiteren Werken verfolgte, ist kennzeichnend.

#### Zusammenfassung

In der Zeit der sog. Experimentierfreudigkeit (1963-1973) wandten sich einige Künstler von der reinen Bilderbuchillustration ab (Alt, Meckel, Grieshaber) und gestalteten Künstlerbilderbücher (auch Lavater):<sup>588</sup> Sie entwickelten eine eigene poetische Bildsprache, die zwischen geometrischer und abstrahierender Darstellungsweise (Alt, Grieshaber) oder der Kinderzeichnung (Meckel) variierte. Die künstlerische Bildauffassung trat in den Vordergrund und für die Rezeption des Bilderbuches wurde die Wahrnehmungsfähigkeit des Kindes – d.h. Assoziationen zu bilden und Bilder zu interpretieren – vorausgesetzt, statt sich am üblichen pädagogischen Ansatz der Bilderbuchtradition zu orientieren.

---

585 Künnemann 1973, S. 412.

586 Schmögner, zitiert nach: Künnemann 1973, S. 412.

587 Künnemann 1978, S. 160.

588 Vgl. dazu Kap. 7.1.2.



Zugleich wurde die gewöhnliche Ästhetik des Bilderbuches in den neuen Experimenten dieser Zeit thematisiert, indem die Bilderbuchillustratoren das Hässliche in ihren Büchern mit einbezogen (Schmögner), so wie die ‚Wiener Aktionisten‘ es getan haben. Gleichwohl wurde eine skurrile, karikaturhafte Darstellungsweise im zeichnerischen Stil (Schmögner, Schlote oder Blecher). Dieser Stil war bei Schmögner an die Wiener Schule des phantastischen Realismus angelehnt, der er entstammte.

Schließlich gab es Illustratoren, die mit verschiedensten Techniken experimentierten, wie Lieselotte Schwarz, Ursula Kirchberg (Papierreißtechnik), Eric Carle (Collagetechnik) oder Günther Stiller und Werner Klemke (mehrere Drucktechniken).<sup>589</sup>

### 7.2.3 Aus der zeitgenössischen Kunst: die Pop-Art

‚Der Spielbaum‘ (1966): die Wort-Bild-Erzählung einer absurden Welt von Jürgen Spohn

Die Pop-Art Künstler, die Bezug auf die Massenprodukte und deren Techniken nahmen, um sie nachzubilden, benutzten verschiedene Techniken der Druckgrafik, was dem Bilderbuch entgegen kam. Allen oben genannten Werken sind unter anderem die plakative Farbigkeit, die klaren Formen und die Darstellung des Alltags gemein. Diese Komponenten waren bereits in der Bilderbuchillustration vorhanden, sodass die neue Kunst sich gut integrieren ließ:

Die Dingwelt war im Bilderbuch schon immer sichtbar, begründet aus der pädagogischen Tradition heraus, dem Kind die unmittelbare Umwelt vor Augen zu führen. Nur aber wertete die künstlerische Reflexion der Alltagswelt durch die Pop-Art die Dingwelt auf. Erst über diesen Exkurs in die Bildende Kunst erhielten die alltäglichen Gegenstände auch im Bilderbuch eine neue Wahrnehmungsintensität.<sup>590</sup>

<sup>589</sup> Stiller wird in Kap. 7.2.3 ausführlich dargestellt.

<sup>590</sup> Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

In der Zeit als Jürgen Spohns erstes Bilderbuch ‚Der Spielbaum‘ (1966) erschien, sind sich Gebrauchskunst und bildende Kunst näher gekommen.<sup>591</sup> Die Kunst der Pop-Art diktierte mit ihrer Banalität, die sich in die Konsumkultur der Gesellschaft integrierte, die neue Stilrichtung. In der Bundesrepublik stellte Sigmar Polke innerhalb der Dingwelt Lebensmittel aus der Konsumwelt dar und Peter Nagel malte Spielzeug oder Luftballons mit plakativen Farbflächen. Lambert Maria Wintersberger vergrößerte seine Motive und fügte sie in großformatige Bilder ein, während Dieter Asmus Bilder malte, die steril und maschinell erscheinen.<sup>592</sup> So wie Polke innerhalb der Dingwelt Kekse aus ihrem Kontext löste oder Wintersberger seine Sujets vergrößerte, nahm Spohn Gegenstände des Alltags für seine Bilderbücher her und blies sie auf. Seine Bilder ähneln der Kunst der Pop-Art in der Widerspiegelung oder in der Vergrößerung der aus der Konsumgesellschaft und Medienwelt dargestellten Objekte. Die deutlichen Umrisse und klar definierten Farbflächen in figurativer oder seriell angeordneter Darstellungsweise sind weitere Berührungspunkte. Während aber in der Kunst die Banalität des Alltagslebens gezeigt wurde, wurde der Alltag in Spohns Büchern durch Absurdität in einem narrativen Rahmen wiedergegeben.<sup>593</sup>

Jürgen Spohns moderne Bild-Zeichen-Sprache ist im Zeitgeist der damals modernen Pop-Art-Kunst entstanden. Seine Illustrationen sind übergroß und isoliert und in plakativer Flächigkeit dargestellt, sodass sie in ihrer eigenartigen Magie betrachtet werden können.<sup>594</sup> Zugleich sind im ein Jahr vorher entstandenen Bilderbuch von Wilfried Blecher ‚Wo ist Wendelin?‘ (1965) Alltagsgegenstände ornamental und mit grafischen Strukturen gestaltet (Abb. 56, 57), die vergleichsweise altmodisch wirken.

---

591 Thiele 1994, S. 20-22.

592 Vgl. Kap. 6.3.3.

593 Thiele 2003, S. 28-29.

594 Thiele 1994, S. 23.

In dem Bilderbuch ‚Der Spielbaum‘ (1966) gestaltete Spohn den Text, die Typographie und die Illustrationen dazu. Er malte Dinge, Tiere und Menschen in vereinfachter und vergrößerter Form, sodass sie zu gerundeten, organischen Formen werden. Dadurch nehmen sie mit imponierender Großzügigkeit viel Raum auf der Bildoberfläche ein und drohen diese fast zu sprengen. Spohns Sujets sind mit klar definierten Farbfeldern gemalt: „Durch die Technik des Farbauftrags (stufenlose Übergänge durch Spritzverfahren) entstehen plastisch wirkende Gestalten von praller Rundlichkeit“.<sup>595</sup> Die monumentale Form seiner Objekte, die ganz nach vorne tritt, nahm er aus seiner Erfahrung als Plakatkünstler.

Jede Doppelseite in ‚Der Spielbaum‘ (1966) enthält eine Wort-Bild-Erzählung, die charakteristisch für Spohns Gesamtchaffen der 60er und 70er Jahre ist. Seine Texte stehen in der Tradition der englischen Nonsense-Literatur und sind mit viel Humor geschrieben. Die eigenartige Handschrift und neuartige Gestaltungsweise mit Unsinn-Kurzgeschichten auf einzelnen Doppelseiten behielt Spohn über Jahrzehnte hinweg bei. 1979 erschien das Buch ‚Der große Spielbaum‘; eine Sammlung von fünf Bilderbüchern – ‚Der Spielbaum‘ (1966), ‚Eledil und Krokofant‘ (1967), ‚Das Riesenross‘ (1968), ‚Der mini mini Düsenzweig‘ (1971), ‚Ein Raubtier, das ein Raubtier sah...‘ (1973). Die Zusammensetzung von Kurzgeschichten aus verschiedenen Bilderbüchern zeigt, wie eigenständig die einzelnen Geschichten sind, wie sie sich kombinieren lassen und vor allem, wie sie konzeptuell vergleichbar sind.

Die Kurzgeschichten in ‚Der Spielbaum‘ (1966), wie in den anderen Büchern auch, sind eine geschlossene Text-Bild-Einheit; unabhängig voneinander und ohne chronologische Abfolge, sodass man die Seiten beliebig aufschlagen kann. Es sind kurze Reime oder Wortspiele. Jede der vierzehn Doppelseiten besteht aus einer eigenständigen Wort-Bild-Erzählung, wo Text und Bildelemente auf der Bildfläche mit absoluter Kongruenz kombiniert werden. Spohn experimentierte

---

<sup>595</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 320.

mit der Typographie und untersuchte das ästhetische Potenzial von Texten oder Buchstaben, so dass Text und Bild gleichermaßen ästhetische Funktion erhalten. Er isolierte die Objekte aus der Dingwelt, teils vergrößerte er die Figuren und stellte alle Bildelemente auf dem weißen Papier des Hintergrundes ohne Boden oder Halt dar. Schließlich malte der Illustrator sie plakativ und an einigen Stellen legte er schwarze Farbe an, um mit der Schattierung etwa Tiefe und Modellierung zu erzeugen.

Spohn setzte eine vergrößerte Figur eines Jungen in einer Doppelseite ein, die wegen dem relativ kleinen Format des Bilderbuches (18,5 × 25,6 cm) aufgeblasen und eingequetscht wirkt. Ein Stück vom Fuß und vom Kopf fehlt, was die Überdimensionalität des dargestellten Jungen betont. Er wird sogar horizontal angelegt, um überhaupt ins Bild zu passen, und frontal dargestellt. Der Illustrator komponierte die Figur mit einfachen geometrisch ovalen Formen. Mund und Nase wirken so wie eine zusätzliche Ornamentik. Wortspiele werden auf dem Körper des Jungen und auf der Bildfläche verteilt (Abb. 121).

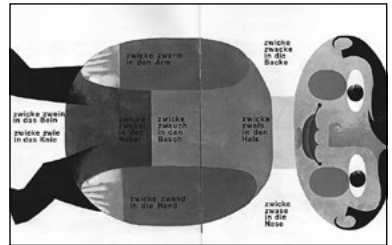


Abb. 121: Spohn: Der Spielbaum, 1966

Ein anderes Beispiel vom spielerischen Umgang mit Wörtern und Text, den Spohn pflegte, weist die Doppelseite auf, wo kleine und große Buchstaben in das Dreieck des offenen Mauls eines schwarzen Wals geschrieben werden: „Der Fisch heißt Wal, er ist nicht schmal, sonst wär’s ein Aal“ (Abb. 122). Wal, schmal und Aal sind größer geschrieben, um die Wortreime hervorzuheben. Der Wal ist nicht schmal wie ein Aal, sondern so groß, dass er die ganze Doppelseite füllt; sein Schwanz reicht sogar bis an die Grenze der Seite. Das Tier ist als vereinfachte, schwarze,

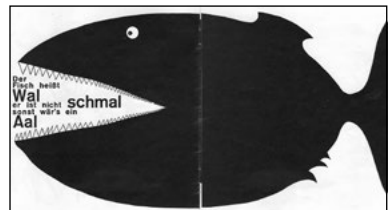


Abb. 122: Spohn: Der Spielbaum, 1966

geschlossene Form mit einem weißen Auge und zackigen Zähnen klar gezeichnet. „Neu und ungewöhnlich war an dieser Illustration aber die Reduzierung der Form auf prägnante, eindeutige Konturen, befreit von ornamentaler Ummantelung. Die Beschränkung auf die eine, klare Form innerhalb der fantastischen, filigranen Bilderbuchillustration galt als unerhört modern.“<sup>596</sup> Hier ist die traditionelle Aufteilung der Buchseite zwischen Text auf der einen Seite und ganzseitiger Illustration auf der anderen nicht zu finden. Die narrative Funktion wird durch die Einheit von Wort und Bild maximal ausgeschöpft.



Abb. 123: Spohn: Der mini-mini Düsenzberg, 1971

In der Illustration aus dem späteren Buch ‚Der mini-mini Düsenzberg‘ (1971) experimentierte Spohn mit Typographie und ging ein Stück weiter, indem er das A und das B als Form einfügte, welche zugleich

ein bildnerisches Element darstellen und allein für die Bildkomposition verantwortlich sind (Abb. 123). Genauso komponierte der österreichische Künstler Gerhard Rühm ein ganzes typographisches Bilderbuch und erzählte die Geschichte von den Buchstaben D und A, die zusammen eins sein wollen. Seine Abbildung ist radikal auf das Minimum – d.h. nur die zwei Buchstaben – reduziert (Abb. 124). Spohns und Rühms Buchstaben sind personifiziert, indem sie neue

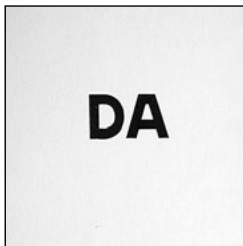


Abb. 124: Rühm: Da, 1970

gestalterische Formen bekommen und Charaktere und Gefühle eines Menschen zeigen. Gleichzeitig aber entsprechen die Buchstaben dem System des Zeichenalphabets. In diesem Sinne sind sie zweisprachig.

Nicht nur Buchstaben werden in Spohns Illustrationen isoliert, sondern wie der Wal werden auch Objekte des Alltags und Banales aus der Dingwelt

<sup>596</sup> Thiele 1994, S. 19.

aus ihrem Kontext herausgenommen und neu interpretiert. Es wird z.B. ein alltäglicher Gegenstand, das Telefon in dem Buch ‚Der Spielbaum‘ (Abb. 125) vergrößert, und mit plakativer Flächigkeit auf einer ganzen Seite platziert, ähnlich wie Polkes ‚Kekse‘.<sup>597</sup> Seine Tri-



Abb. 125: Spohn: Der Spielbaum, 1966

viale sind nicht zum ästhetischen Kunstsignet emporgehoben, wie Warhols Campbells Suppendosen, sondern bleiben schockierend, aggressiv, oder ironisch in ihrem Zustand. Die Absurdität der Konsumwelt, die der Künstler sarkastisch präsentierte, stand im Widerspruch zu einer Gesellschaft, die sich mitten in der Ära des Wirtschaftswunders befand.<sup>598</sup> Spohns Illustrationen einer schockierenden, ironischen, absurden und zugleich lustigen Welt stehen im Dialog mit dem Kind einer Zeit, in der neue pädagogische Einwände propagiert wurden.

Während die Kekse ohne Halt Mitten im Raum schwebend verteilt sind, steht das Telefon auf dem imaginären Boden und überfüllt fast die ganze linke Bildhälfte; es wird als autonomes Sujet behandelt. Auf der rechten Seite erzählt der witzige Text, wie die Nummer 7 von der Wählscheibe des Telefons einfach davon läuft und nicht mehr zu finden ist. Der Text wird im Bild zwischen Hörer und Apparat eingebaut und die Nummer 7, als einziges in rot gemaltes Bildelement, in das Kabel eingehüllt und versteckt. Die Abbildung des Gegenstandes Telefon wird nicht verwendet, um einen Lerneffekt zu erzielen, sondern erlaubt eine neue Betrachtungsweise gegenüber diesem Gegenstand. Die Medien- und Konsumgesellschaft wird außerdem nicht kritisch betrachtet, sondern in eine absurde, verkehrte Welt gerückt:

Gegen das brave, ‚normale‘ Bilderbuch, das eine glatt geleckte und geschleckte Wirklichkeit vortäuscht, setzte Spohn seine Herausforderun-

<sup>597</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

<sup>598</sup> Weiss 1992, S. 223.

gen. Unserer so scheinbar geregelten Wirklichkeit hielt er einen Vexier-, mitunter auch einen Zerrspiegel vor. Wie im Panoptikum verzerren sich dabei die Größenverhältnisse und Proportionen. Bei ihm herrschte heilloses, heilsames, oft amüsantes Durcheinander, Anarchie.<sup>599</sup>

Weiter zeigt diese Illustration deutlich, wie Spohn die Elemente der Pop-Art in seine Darstellungen einfügt; so z.B. das Blow-up Verfahren, die plakative Farbigkeit oder die Abbildung von Objekten des Alltags. Wenngleich diese und andere Merkmale, die der Ästhetik der Pop-Art entsprechen, in seinen Illustrationen vorkommen, fügt er doch die Komponenten der narrativen Illustration und der Komik hinzu. Die narrative Struktur kommt in der Pop-Art-Kunst mit ihrem dargestellten Sujet kaum vor. Das Sujet wird stattdessen aus dem Kontext herausgezogen und – das zeigen Warhols Serienbilder von porträtierten Berühmtheiten, die er wiederholt malt – zur Ikone verwandelt. Dagegen malte Roy Lichtenstein anonyme Figuren mit erzählerischem Inhalt. Sein begleitender Text zu einem monoszenischen Bild ruft Spekulationen über die ausgewählten Momentaufnahmen einer Szene hervor.<sup>600</sup> Spohn zeigte in pluriszenischen Bildern einen Geschichtsablauf mit gleichen Bildelementen, die mehrmals im Bildraum durch verschiedene Situationen und unterschiedliche Momentaufnahmen platziert sind, sodass man die Handlung nachvollziehen kann. In einer Illustration aus dem Bilderbuch ‚Das Riesenross‘ (1968) sind drei Knaben in einem Fass zu sehen, die viermal abgebildet sind. In chronologischer

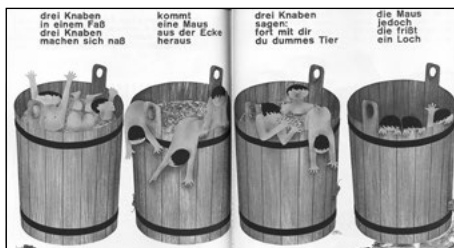


Abb. 126: Spohn: Das Riesenross, 1968

Abfolge und in der Reihenfolge der Leserichtung von links nach rechts wird gezeigt, wie den im Wasser spielenden Knaben am Ende der Spaß verdorben wird, als eine Maus ein Loch in das Fass frisst und das Wasser wegläuft (Abb. 126). Den Eindruck der Bewegung

<sup>599</sup> Künnemann 1994, S. 55.

<sup>600</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.2.

schaffte Spohn durch die Bildreihung einzelner Situationen, die die Pop-Künstler auch anwendeten, und setzte sie als eine Art laufenden Film um; so werden viermal die Kinder in verschiedenen Handlungen und Positionen in demselben Fass abgebildet. Durch das Addieren der Szenen von ergänzender Fantasie bekommt der Betrachter die Illusion, einen kontinuierlichen Vorgang verfolgt zu haben.

Spohns Knaben sind lustige Figuren, deren gewöhnliche, traditionelle Ästhetik des Bilderbuches nicht anspricht; sie sind weder schön noch niedlich und werden ohne Scheu in ihrer Nacktheit gezeigt. Der Illustrator ging noch ein Stück weiter und erzählte Geschichten, die gruselig sein könnten oder mit geschmackswidrigen Bildern und Texten, wie die Mäuse, die durch den Fleischwolf zur Mäusewurst werden. Damit setzte er sich mit Werteklischees auseinander, die mit Humor und Ironie vor das Auge des Betrachters gestellt werden. Auch pädagogische Einwände wurden in seinem Bilderbuch polemisiert; der Inhalt sollte nicht belehrend sein und das Kind nicht vor bestimmten Themen behüten.<sup>601</sup>

In dem gleichen Bilderbuch ‚Ein Raubtier, das ein Raubtier sah‘ (1973)<sup>602</sup> wird ein Elefant in zwei Szenen abgebildet, wie er in eine Kaffeekanne eintaucht, und von folgendem Text begleitet: ‚Eine Kaffeekanne ist keine Badewanne, und wer es trotzdem tut ... hat Mut‘. Aus diesem Fall wird keine Lehre gezogen: Wer trotzdem die Kaffeekanne als Badewanne benutzt, wird nicht bestraft, sondern sogar als mutig bezeichnet). Wichtig hier sind das Spaßerlebnis und die Lust nach Unsinnigem. „Entgegen dem herkömmlichen Bilderbuch, das freundlich, nett und lehrreich eigentlich immer pädagogische Ziele setzt (Harmonie, Wissenserwerb) und damit so etwas wie das ideale Kind im Blick hat, ist Spohns Thema das normale Kind und dessen konkrete Gefühls- und Erlebniswelt. Witz, Albernheit und Phantasie gehören ebenso dazu wie Erschrecken und Gruseln“,<sup>603</sup> sowie die Raubtiere, die sich gegenseitig fressen, aus ‚Ein Raubtier, das ein Raub-

601 Künnemann 1973, S. 418-419.

602 Siehe: Spohn, Jürgen: Ein Raubtier, das ein Raubtier sah. Reime und Bilder. Bertelsmann Jugendbuchverlag Gütersloh, 1973.

603 Hoffmann/Thiele 1986, S. 319.



tier sah' (1973). Während das erste Ungeheuer das zweite ganz verschlungen hat, kommt dieses von hinten heraus, da es das erste ebenso – von innen – gefressen hat. Der Mut zu Hässlichkeit und zu verformten Figuren mit Text, der einen ungewöhnlichen oder sogar keinen Inhaltssinn beinhaltet, wirkt befremdend und witzig zugleich. Spohns Unsinn, Schadensfreude und Lust am Schockieren mittels direkter Bildsprache zielen auf das normale (und nicht ‚ideale‘) Kind in seinem Alltag und auf dessen Erlebniswelt. Dazu schrieb er im Bezug auf seine Bilderbücher: „Wenn ich bei meinen Kindern auf der Lauer lag – was war da zu entdecken: Die Lust am Gigantischen – Die Lust an der Verwandlung – Lachlust – Schadenfreude – Gernegroßsucht. Die Lust am Schauer – Wollen wir das abklemmen? Nein!“.<sup>604</sup> Er kombinierte die Fantasie anregende Bilder, die die Kreativität der Kinder anspornen, mit einer Mischung aus Unterhaltung, Schock und Provokation, die gleichzeitig den Erwachsenengeschmack hinterfragt, was wiederum in der 68er-Zeit gut ankam.

Hans Ticha arbeitete ebenfalls mit Humor und verzichtete auf pädagogische Ansprüche in seinem fünf Jahre später entstandenen Bilderbuch ‚Vom Räuberchen, dem Rock und dem Ziegenbock‘ (1978). Der aus der ehemaligen DDR stammende Illustrator, der die groteske Illustration in den 70er Jahren vertrat, nahm Bezug auf die Pop-Art, malte Kugelformen und schematische Figuren und blieb dabei gegenständlich. Die übertriebenen Körperformen, die Ticha in seinen Illustrationen gestaltete, wirken unrealistisch und kühl, wie hölzerne Puppen. Sie bewegen sich steif und scheinen konstruiert zu sein. Die klaren Formen der Bauhauskünstler und des russischen Konstruktivismus – insbesondere von Lissitzky – prägen auch seine Arbeit.<sup>605</sup>

In seinem Bilderbuch ‚Vom Räuberchen, dem Rock und dem Ziegenbock‘ wird von einem Räuber erzählt, der einen Rock stiehlt, wobei dieses Stück Kleidung wiederum von einem Ziegenbock verschleppt wird. Nach einigem Hin und Her bekommt er den Rock wieder, aller-

<sup>604</sup> Spohn, zitiert nach: Künnemann 1973, S. 418.

<sup>605</sup> Bode 2005, S. 27; Gerhard, in: Doderer 1982, S. 522; Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2.

dings mit einem Loch, das der Schneider nähen muss. Endlich kann das Räuberchen im Winter warm angezogen auf kalten Wegen gehen. Da der geklaute Rock nur der Wärme dient, wird der Leser sogar Mitleid mit dem Räuber fühlen. Der Diebstahl wird nicht verurteilt, sondern humorvoll erzählt.

In einer sehr innovativen Erzählweise wird diese Text-Bild-Geschichte in Kombination mit dem Comic gestaltet. Sie wird auf der bildlichen und schriftlichen Ebene auf jeder Doppelseite wiedergegeben und auf dem folgenden Doppelblatt mit knappen Worten und der dazu gehörigen – ebenso konzisen – Abbildung in Kästen wiederholt und kumulativ zusammengefasst. Wenn auf einer Doppelseite die Szene, in der der Jäger das Räuberchen trifft, abgebildet wird, steht auf der folgenden Seite, die ganze Geschichte bis dahin als Wiederholung; Die Quadrate zeigen ‚Schnappschüsse‘ des Geschehens in Wort und Bild.

Hans Tichas Bildelemente haben kugelige Formen. Die Figuren – wie der Räuber oder der Jäger – sind wie aufgeblasen, und erhalten durch angelegte Schattierungen zusätzliches Volumen (Abb. 127). Aus seinen Illustrationen lassen sich Berührungspunkte mit Peter Nagels Bildern<sup>606</sup> in den plakativen Farbflächen und in seiner Formsprache feststellen; in den runden Bildelementen, die kurz vor dem Platzen stehen und in der grotesken Komik, die auch Spohn vertrat. Stilis-

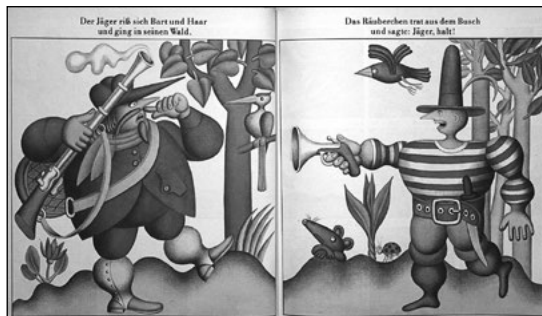


Abb. 127: Ticha: Ein Raubtier, das ein Raubtier sah, 1973

606 Vgl. dazu Kap. 6.3.3.



Abb. 128: Spohn: Eledil und Krokofant, 1967

tische Ähnlichkeiten mit Tichas Figuren sind z.B. in Spohns Bilderbuch ‚Eledil und Krokofant‘ (1967) festzustellen, weil diese auch darin kugelförmig und mit schwarzen Schattierungen modelliert sind; jedoch nicht puppenhaft und starr wie bei Ticha, sondern eher gummiartig (Abb. 128).

Spohns Stil ist der Pop-Art verpflichtet, knüpft allerdings auch an die naive Malerei an, wie an Rousseaus Bild ‚Die Ballspieler‘ (1908),<sup>607</sup> das das Kindliche, Naive ‚anima candida‘ in einfacher, schlichter und rührender Unbeholfenheit zeigt.<sup>608</sup> Spohns vier Männer mit gestreiften Trikots und starren, ungelenkten Bewegungen sind auf Rousseaus Ballspieler zurückzuführen. Beide Bilder porträtieren die Spieler, die Mitten im Leben, mit fröhlichen Genus stehen.

Außerhalb der Bilderbuchillustration arbeitete Spohn mit den verschiedensten grafischen Techniken. Er beteiligte sich an zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland mit freien Arbeiten und Plakaten und wurde 1972 zum Professor für Grafik-Design an der Hochschule der Künste Berlin ernannt.

Spohn ist ein origineller Gebrauchsgrafiker. Er führte das Blow-up Verfahren und die Wiedergabe der Dingwelt aus der Pop-Art konsequent und innovativ weiter, die eher in der bildenden Kunst zu suchen sind, als in der Bilderbuchillustration. Seine Bildsprache und Wortreime sind dennoch ausdrücklich an die Kinder gerichtet. Außerdem entwickelte er einen einzigartigen Stil, der in seinen Bilderbüchern immer

<sup>607</sup> Henri Rousseau (1844-1910), Die Ballspieler, 1908, Öl auf Leinwand, 100,5 × 80,3 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<sup>608</sup> Schmalenbach 1998, S. 74-75.

wieder zu finden ist. ‚Der Papperlapapp Apparat‘, 1978<sup>609</sup> erschienen, enthält alle Elemente aus der schon früher entstandenen Bildsprache und Illustrationen anderer Bücher werden hier sogar zitiert, wie das Bild mit dem Aal.

Das Bilderbuch ‚Der Spielbaum‘ wurde in die Auswahlliste für den Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, aufgenommen. 1969 erhielt Spohn den Goldenen Apfel in der Biennale der Illustration Bratislava für ‚Das Riesenross‘ und 1981 bekam er den Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch für das Kinderbuch ‚Drunter & Drüber‘. 1986 stand er auf der Ehrenliste für das Gesamtwerk für den Hans-Christian-Andersen-Preis des Internationalen Kuratoriums für das Jugendbuch.<sup>610</sup>

‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ (1969): Günther Stillers Seriellbilder in Verbindung mit der Pop-Art

Stillers Experimentierfreudigkeit prägte das Erscheinungsbild der Buchillustration in der Zeit um 1968:<sup>611</sup> sie „[...] schlug sich in einer Vielzahl künstlerischer Versuche nieder, für jedes einzelne der von ihm illustrierten und meist auch typografisch gestalteten Bücher eine adäquate und zeitgemäße [...] Bildsprache zu finden. Sie wurde begünstigt durch eine Zeit des technischen Umbruchs, in der die Phase des konventionellen Buchdrucks zu Ende ging und überall neue Möglichkeiten des Druckens ausprobiert wurden.“<sup>612</sup>

Neben dem Holzschnitt, aus dem Stillers erste Kinder- und Jugendbücher entstanden sind, wie ‚Katzengeschrei‘ aus dem Jahr 1960,<sup>613</sup> experimentierte er weiter mit einer Vielfalt von Drucktechniken: „Seine Bilder wurden farbiger – auch dreister. Der Offsetdruck bot erneut ein weites Feld zum Experimentieren. Stiller zeichnete und tuschte direkt

609 Siehe: Spohn, Jürgen: Der Papperlapapp Apparat. Anette Betz Verlag, Wien, München, 1978.

610 Künemann, in: Doderer 1979, S. 445; Thiele, in: Stiftung Illustration, 2009, S. 1.

611 Linsmann 2007, S. 3.

612 Raecke, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2.

613 Siehe: Stiller, Günther: Katzengeschrei in ernsten und heiteren Tonarten. Mit Holzschnitten von Günther Stiller, Verlag Bauer, Frankfurt am Main, 1960.

auf die Druckfolien und erzielte explosiv farbenfrohe Ergebnisse, am schönsten vielleicht in seinem Bilderbuch ‚Pampelmusensalat‘ (1965) zu sehen“.<sup>614</sup> Das Buch wurde mit fünf farbigem Offset-Lithografien direkt auf die Druckplatte – ohne Vorzeichnung – gearbeitet und gemalt.<sup>615</sup> Dadurch wirken die Bilder frisch und spontan.

Auch das ein Jahr zuvor veröffentlichte ‚Träume oder Verkehrte Welt, die man am besten richtig stellt‘ (1964), das in der Nonsense- und Sprachspiel Tradition stand, zeichnete der Illustrator mit sechsfarbigem Alufolien und eigenem Text direkt auf die Offsetplatten.<sup>616</sup> Seine unsinnigen Gedichte erinnern an Jürgens Spohns Kinderreime und seriell angeordnete Motivdarstellung; z.B. in der Abbildung des Fisches, der viermal in dem Eimer wiederholt und immer kleiner wird (Abb. 129). Für das Buch wählte Stiller ein zartes Blau mit Rosa in Pastellton für seine ebenso zarten Zeichnungen; im Gegensatz dazu stehen die kräftigen Farben von ‚Pampelmusensalat‘.

Das mit Zungenbrecherversen von Hans Halbey gedichtete Bilderbuch ‚Pampelmusensalat‘ (1965) steht ebenso mit der englischen Nonsense-Literatur in Verbindung. Sein Spiel mit Wörtern, in Reimen und Witzform, verbindet sich mit der lockeren und bizarren Bildsprache einer Unsinn-Wort-Bildgeschichte. Stillers Illustrationen dazu sind farbenfroh, fantasievoll und strahlen Frische aus. Die rote, satte Farbe aus der Bildfläche herrscht im ganzen Bilderbuch vor. Die Bildelemente

werden darauf mit freien Strichen gezeichnet und teilweise mit grünen, blauen und gelben, aber auch weißen Farben koloriert. Durch die Leuchtkraft gewinnen die Illustrationen einen besonderen Akzent.

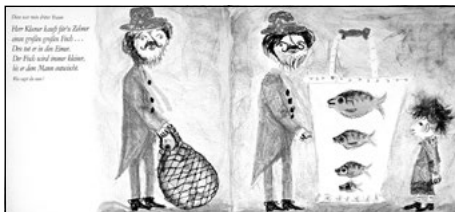


Abb. 129: Stiller: Träume oder Verkehrte Welt, die man am besten richtig stellt, 1964

614 Ebd., S. 4.

615 Raacke 2007, S. 7.

616 Ebd., S. 7.

In der Illustration, wo die Bildelemente in Weiß oder Grün auf die rote Oberfläche gesetzt werden, wird das Rote des Hintergrundes auch als Teil des Vordergrundes – wie das Feuer in Rot und Weiß – verwendet (Abb. 130). Die kleine Hexe ist in einem naiven, kindlichen Stil stilisiert gezeichnet und – wie die anderen Objekte im Bild – aus einfachen Formen dargestellt. Die Gegenständlichkeit wird im Bild reduziert und die wenigen verwendeten Farben kontrastieren mit dem Hintergrund und heben sich von diesem ab; auch wenn keine Raumdiefe erzeugt wird. Eine gewisse Plastizität bewirkt die Zusammensetzung der Farben, die Schatten und Licht erzeugt. Stiller vermied feste Konturen und bevorzugte eine flächige Bildkomposition mit vibrierender Leuchtkraft. Charakteristisch in ‚Träume oder Verkehrte Welt‘ und in ‚Pampelmusensalat‘ ist die Kombination zwischen Malerei und Zeichnung in der Bildkomposition, wobei das Zeichnerische in dem zuerst genannten Bilderbuch dominiert.



Abb. 130: Halbhey/Stiller: Pampelmusensalat: Dreizehn Verse für Kinder, 1965

In dem Zeitraum, in dem beide Bilderbücher erschienen, kombinierten ebenfalls die Illustratoren Horst Lemke und Werner Klemke in ihrer Bildauffassung von ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘ (1962) oder ‚Ferdinand der Stier‘ (1966) den malerischen Fleck mit der Führung der Linie. Mit lockerem Zeichenstil und zarter Farbigkeit stellte Lemke in ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘<sup>617</sup> realistische Tierporträts mit malerischer Wirkung dar, die liebevoll und überzeugend agieren. Das Bilderbuch ‚Fer-

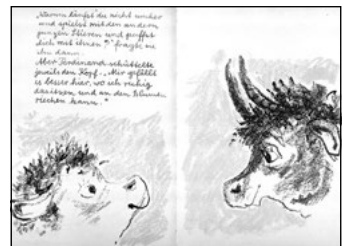


Abb. 131: Leaf/Klemke: Ferdinand, der Stier, 1966

<sup>617</sup> Siehe: Hausmann, Manfred: Die Bremer Stadtmusikanten. Bilder von Horst Lemke. Bertelsmann Jugendbuchverlag Reinhard Mohn, Gütersloh, 1968.

„Ferdinand der Stier“ ist gekennzeichnet durch die leichte, ausgelassene Farbgestaltung und Zeichnung, in welche der handgeschriebene Text harmonisch eingebunden wird<sup>618</sup> (Abb. 131).

Der Illustrator Werner Klemke, der insbesondere in den 60er und 70er Jahren wirkte und durch seine Werke wesentlich zum Erscheinungsbild des künstlerischen Bilderbuches der DDR beitrug, experimentierte mit unterschiedlichen Drucktechniken, ähnlich wie Stiller mit dem Holzschnitt. In seinen ersten Schaffensjahren (ab 1945) bevorzugte er den Holzstich, der ihm als buchkünstlerisches Ideal erschien.<sup>619</sup> Ab Ende der 50er Jahre verwendete er mehr und mehr die zeichnerische Technik: „Charakteristisch für seine Bilderbücher sind die aquarellierten oder mit Farbstift gezeichneten Illustrationen, die große typographische Sorgfalt, die dem Buch als Gesamtkunstwerk gilt“,<sup>620</sup> wie bei den in zarter Farbigkeit gestalteten Illustrationen zu „Ferdinand der Stier“.

Wie Klemke suchte Stiller weitere Techniken und neue Wege in der Buchillustration. Ende der 60er Jahre ersetzte er Druckverfahren, die seine Werke wie „Träume oder Verkehrte Welt“ oder „Pampelmusensalat“ prägten, durch Collagen und Fotografik. Insbesondere nahm er neben neuen künstlerischen Experimenten verstärkt eine anti-pädagogische Positionierung ein – mit politisch, sozialkritischen Themenstellungen im Zeitgeist der Forderungen der antiautoritären Kinderliteratur.

Zur selben Zeit wurde mit Collage- und Montagetechniken in der bildenden Kunst zum Zweck einer politischen Kunst experimentiert. Man denkt an Wolf Vostell und sein mit der Technik der Décollage gestaltetes Bild „Miss Amerika“ (1968).<sup>621</sup> Weniger radikal, und mit Elementen der Pop-Art kombiniert, gestaltete Stiller in Collagetechnik ein hochgradig politisch aufgeladenes Bilderbuch „Das rote Haus in einer kleinen Stadt“ (1969), das von Elisabeth Borchers erzählt wurde.

618 Werner, in: Doderer 1977, S. 335-336; Kunze, in: Doderer 1977, S. 222.

619 Bode, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3-4.

620 Giachi 1973, S. 358.

621 Vgl. dazu Kap. 6.3.1.

Hier handelt es um einen diktatorischen Bürgermeister, der die Stadtbewohner auffordert, gleich und einförmig zu handeln (sie müssen alle Häuser grau anstreichen), zu denken („Alles ist gut so“) und zu fühlen (sie sollen nur lachen). Und so geschieht es, bis das Mädchen Mariechen, das nicht weinen darf, mit dem Weinen anfängt: „Ich weine, weil ich nicht weinen darf“, sagt es in dem Text und dadurch wird der Widerstand ausgelöst. Inhaltlich wird der Missbrauch politischer Macht und die Konformität der Masse kritisiert: „Das Buch, das überdies höchst intelligent und technisch vollendet illustriert ist, bietet zwar kein Abbild einer geografisch und historisch zu lokalisierenden konkreten politischen Ordnung, wohl aber stellt es infolge seines Parabelcharakters ein Modell zur Verfügung, mit dessen Hilfe inhumane Perversionen jeder Gesellschaft erfassbar werden“.<sup>622</sup>

Jede zweite Doppelseite wird mit einer auf der linken Seite platzierten Illustration des Bürgermeisters aus dem roten Haus verziert und die rechten Seiten werden mit Text und Bild befüllt. Die zwei ersten mit diesen Motiven korrespondierenden Bilder werden mit roter Fassade und blauem Fenster koloriert und die letzten drei in Schwarz und Grau, während die Bildmotive vergrößert und seriell wiederholt werden, indem stufenweise immer mehr vom Bürgermeister und immer weniger vom Haus zu sehen ist. Damit wird die Eindringlichkeit des Politikers, seine immer weiter sich nähernde und bedrohlicher werdende Präsenz bildlich ausgedrückt. Die übrigen Doppelseiten werden mit den Grundfarben Grau und Schwarz sowie mit den Primärfarben Blau, Rot und Gelb koloriert. Alle Seiten dieses Bilderbuches formen mehr oder weniger eine Text-Bild-Komposition, wobei Stiller Wörter und Bilder gestalterisch vereinbart und dazu die Typografie nutzt.



Abb. 132: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969

622 Baumgärtner, zitiert nach: Rabenstein, in: Doderer 1975, S. 190.



In der letzten Illustration mit Haus und Bürgermeister am Rand der linken Seite wird dem Betrachter des Buches gezeigt, wie der Politiker sich nach vorne drängt und durch seine Größe und durch das Abschneiden eines Hausstücks immer mehr Platz auf der Bildfläche einnimmt (Abb. 132). Die andere Hälfte der Seite ist für den Text bestimmt, so dass sie sich in zwei Spalten teilt. Zu dieser Senkrecht-Bildkonzeption wird die gegenüberliegende rechte Seite in drei waagerechte Linien gegliedert, nämlich: Zwei Reihen von Gesichtsmasken mit den bunt geschriebenen Umlauten mittendrin.

Der Bürgermeister breitet seine Arme aus, um eine Rede zu halten. Seine Übergröße im Vergleich zum Gebäude entspricht genau seiner Wichtigkeit; genauso wie sein Beschluss, dass alle Leute von nun an nur lachen sollen. Dementsprechend sind auf der gegenüber liegenden rechten Seite verdoppelte Gesichter wie ausgeschnittene Masken zu sehen, die ein künstliches Lachen zeigen. Bekräftigt wird dies durch das sechzig Mal geschriebene Wort ‚ha‘, das wie ein Echo wirkt. Durch die ständige Wiederholung von Wörtern und Bildern wird angedeutet, wie die Freude schnell ins Leere laufen kann. Die Buchstaben werden noch dazu bunt geschrieben, um sich von den anderen grauen Bildelementen hervorzuheben.

Bildelemente wie der Bürgermeister, das rote Haus und die Gesichtsmasken werden mehrmals – auch innerhalb einzelner Seiten – wiederholt, sodass der Einfluss der Pop Art z.B. von Warhols Seriellbildern leicht erkennbar ist. Seine Seriellbilder betonen die Beliebigkeit und Reproduzierbarkeit von Warenprodukten und Massenidolen:<sup>623</sup> „Die beliebige Reproduzierbarkeit der Bilder, die die Produktionsweise der Massenmedien, aber auch ihre Ästhetik prägte, drückte sich in den künstlerischen Reflexionen im formalen Prinzip der Reihung und der seriellen Motivanordnung aus. Andy Warhol vervielfältigte seine Schauspielerportraits, Katastrophenbilder oder Suppendosen beliebig oft, variiert nur in minimalen Ver-

---

623 Thiele 1994, S. 24.

änderungen“.<sup>624</sup> In ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ wird das Mädchen Mariechen dreimal wiederholt reproduziert, aber in Unterschied zu Warhols ‚Marilyn‘,<sup>625</sup> wo ihre Gesichter nebeneinander mit kleinen Variationen, aber in gleicher Größe, abgebildet



Abb. 133: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969

werden, wird Mariechen stufenweise größer (Abb. 133). Dadurch wird die Dramatik der Szene zugespitzt, weil das traurige Gesicht des Mädchens immer mehr Präsenz erhält und zugleich die in blau ausgemalten Tränen sich vermehren. Die Wiederholung der Szene könnte ins Unendliche weitergehen. Marylins passive und distanzierte Abbildung einer Ikone steht im Gegensatz zur Forderung nach einer Stellungnahme in Mariechens Bild. Das Gesicht des Mädchens rückt immer näher an den Betrachter heran; sogar bis zum Bildrand, und seine Traurigkeit wird dreimal betont, um das Mitgefühl seitens des Betrachters zu gewinnen. Stiller variierte die Figuren des Mädchens, indem sie unterschiedlich ausgeschnitten werden und bewirkt dadurch eine Auflockerung, die die Bildkomposition bereichert. Der Bürgermeister wird stattdessen – abgesehen von der Vergrößerung – ohne Veränderung wiederholt. Damit wirkt seine Gestik und Mimik maschinell,



Abb. 134: Borchers/Stiller: Das rote Haus in einer kleinen Stadt, 1969

immer starrer und unfreundlicher. In Stillers ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ werden die Bildelemente mit aber auch ohne Vergrößerung einfach seriell nebeneinander gestellt; wie die Reihen von Häusern, die das rote Haus umranden (Abb. 134).

624 Ebd., S. 22.

625 Siehe: Andy Warhol (1928-1987), Marilyn-Diptychon, 1962, Siebdruck und Acryl auf 2 Leinwände, (je 208 × 145 cm), Tate Gallery, London.

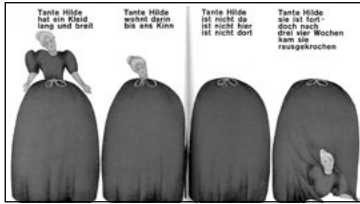


Abb. 135: Spohn: Das Riesenross, 1968

Ein anderer Illustrator, der die Elemente der Pop-Art, und zudem die serielle Reihung, in seinen Bilderbüchern einsetzte, war Jürgen Spohn. Auch er nutzte die serielle Reihung in seinem Buch ‚Riesenross‘ (1968) und gab Figuren wiederholt mit Variationen wieder; so wird z.B. Tante Hilde in ihrer ersten Darstel-

lung vollständig abgebildet, bis ihr Oberkörper und dann der Kopf verschwinden und im letzten Bildnis wieder aus dem Rock auftauchen. Während Mariechens Gesichter den Charakter einer Zoomaufnahme bekommen, die stufenweise vergrößert wird, folgen Tante Hildes Darstellungen einer Kurvenlinie, die zuerst von oben nach unten geht und dann wieder nach oben steigt (Abb. 133, 135). Beide Illustrationen bieten dem Betrachter eine Inszenierung durch die Bilderabfolge, die auf eine Bewegung in Raum und Zeit hindeutet, wo eine Handlung durch die Wiederholung der Figuren stattfindet (Tante Hilde geht weg und kommt wieder und Mariechens Traurigkeit nimmt zu). Der Hauptunterschied besteht darin, dass im Gegensatz zu Spohns gemalten Bildern Stillers ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ als Fotomontage gestaltet wurde; also in einer Technik, die der Illustrator weiter verfolgte.

In der bildenden Kunst gab es einen weiteren deutschen Künstler, der die Möglichkeiten der Fotografie ausschöpfte: Gerhard Richter verfremdete Fotos. Die Unschärfe seiner Malerei ist das Ergebnis von projizierten Fotovorlagen. Seine Fotogemälde aus den 60er Jahren spiegeln die Bilder einer Epoche der Gesellschaft wider, die er in der Auswahl von Szenen, Motiven oder Haltungen in seiner Malerei festhielt.<sup>626</sup> Dennoch: „Gerhard Richter malte nicht die herzbelegenden Geschichten aus den Zeitschriften, sondern Fotos, die für seine Malerei von Interesse waren, und die Fotos waren für ihn nicht Belege für ein Geschehen, sondern optisch-mitteilsame Ereignisse für sich (gleichwohl blieben sie insgeheim durch die meist ungeheuerli-

626 Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

chen Ursprungsgeschichten aufgeladen)“.<sup>627</sup> Seine ursprünglich aus der Fotografie entstandene Malerei spiegelt nicht die Wahrheit wider; sondern eine neue Realität wird geschaffen. In Günther Stillers Fotografiik wird das Zeitgeschehen der 68er Jahre mit seiner politischen Thematik reflektiert. Die Verfremdung von Fotos wird mit Einfärbungen und Überzeichnungen geschaffen, die sich ästhetisch an die Pop-Art von Warhols Siebdrucken anlehnen.

In ‚Und das ist die ganze Familie‘ (1970) von Peter Härtling erweiterte Stiller seine Technik und bearbeitete Photos, die er kräftig in einen orangefarbenen Ton einfärbte, verfremdete oder überzeichnete.<sup>628</sup> Ebenfalls in der Fotografiik ist das Kinderbuch ‚Nein-Buch für Kinder‘ von Günther Stiller und Susanne Kilian aus dem Jahr 1972 ausgearbeitet. In dem Buch werden Konflikte des alltäglichen Lebens zwischen Kindern und Erwachsenen aufgegriffen und es wird zum Nachdenken aufgerufen. Das Buch wurde zum Klassiker des nicht-autoritären Kinderbuchs mit gesellschaftskritischer, antikapitalistischer Haltung und 1973 in die Auswahlliste Kinderbuch des Deutschen Jugendliteraturpreises aufgenommen.

Das Buch behandelt Themen des Familienalltags in Form von Gedichten, kurzen Texten oder Sprüchen. Konflikte und Streit zwischen Eltern und Kindern, aber auch der Einfluss von Fernsehen und Werbung kommen im Text zum Vorschein. Erzählt wird von der Macht der Erwachsenen über Kinder und wie die beiden Parteien damit umgehen. Die Autorin steht auf der Seite der Kinder und vermittelt, wie diese ungerecht behandelt werden und wie sie sich dabei fühlen. Das Szenario, in dem sich die Handlungen abspielen, ist nicht das idyllische Leben auf dem Land, sondern die Stadt mit großen Wohnblocks und wenig Spielraum für die Kinder. Die Werbung und der Fernseher, die im deutschen Haushalt ihren festen Platz erobert haben, sind ebenfalls thematisiert. Leere Versprechungen von Fernsehspots zeigen ironisch, wie man davon beeinflusst wird und in eine dubiose Traumwelt abtau-

<sup>627</sup> Schneede 2011, Einleitung.

<sup>628</sup> Siehe: Härtling, Peter: Und das ist die ganze Familie. Tagesläufe mit Kindern. Fotobilder von Günther Stiller. Georg Bitter Verlag, Recklinghausen, 1970.



Abb. 136: Stiller: Nein-Buch für Kinder, 1972

chen kann; wie z.B. der Vater, der Marlboro raucht und von zu Hause wegläuft, um die Suche nach Freiheit zu verwirklichen. Der Eltern-Kind-Konflikt wird mit Blick auf die Machtausnutzung von Erwachsenen gegenüber ihren Söhnen und Töchtern thematisiert. Für die Bildgestaltung benutzte Stiller Fotos, die er mit Elementen des Fernsehspots und der Pop-Art kombinierte, mit einem orangen Ton belegte und in die er den Text in typografischer Gestaltung integrierte (Abb. 136).

Ein Bilderbuch aus reinen Fotografien entwarf die amerikanische Fotografin Tana Hoban: ‚Voll leer leicht schwer‘ (1973),<sup>629</sup> das ledig aus Fotografien von gegenüber stehenden gegensätzlichen Begriffen mit dazu gehörigen Wörtern wie nass trocken, groß klein usw. besteht. In Wilhelm Schlotes Bilderkurzgeschichte mit dem Comicheld ‚Superdaniel‘ aus dem Jahr 1972 werden dagegen Fotos angewendet und mit anderen Elementen kombiniert. Vor allem dominieren hier die Elemente der Pop-Art: abgesehen von der seriellen Reihung, auch die plakative Flächigkeit. Der Durchbruch der Pop-Art in die Bilderbuchillustration ist hier zu spüren, indem im Comicstil Alltagssituationen

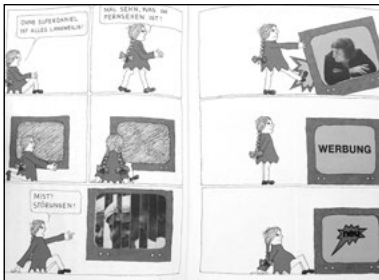


Abb. 137: Schlote: Superdaniel, 1972

aus der Welt der Werbung oder des Konsums (Fernsehen), in Fotocollage oder serielle Bilderreihung eingesetzt werden. Diese monoszenische Bilderreihe erhält eine Geschichte in chronologischer Abfolge, wo mit jeder Aktion ein Text und ein Bild oder nur ein Bild korrespondiert und die Sprechblasen knappe Texte wiedergeben (Abb. 137).<sup>630</sup> Schlote gestaltete seine

629 Siehe: Hoban, Tana: Voll leer leicht schwer. Hanns Reich Verlag, Düsseldorf, 1973.

630 Künnemann 1973, S. 402.

Illustrationen mit klaren Umrissen der Formen und plakativer Farbgebung in grün, rot und gelb. Das Gelbe gibt den Grundton des Buches an. In Schlotes Geschichte parodierte Superdaniel den Superman: Seine Taten, die nicht immer heldenhaft sind, werden mit Spott und Humor behandelt und in neuen Variationen und Originalität präsentiert. In ‚Superdaniel‘ operierte Schlote „[...] mit den Bauformen marktgängiger Comics. Inhaltlich verspottet er die Mythen von den Übermenschlichen und ihren Heldentaten. Formal spielt er mit der Bildumrahmung, der Sprache in Blasenformat, den Schwunglinien („speedlines“), den Denkblasen und zumeist klischiert geratenen Bauformen dieser Bildsprache“.<sup>631</sup>

Inhaltlich ist das Thema von ‚Superdaniel‘ viel lockerer im Vergleich zum ‚Nein-Buch für Kinder‘, das darauf abzielt, das kritische Denken von Kindern auszulösen. Viel aggressiver ist der Textinhalt des Buches ‚Die kleine Ratte kriegt es raus‘ (1972)<sup>632</sup> aus dem Jugendbuchkollektiv des Basis Verlags, der Bücher im Zusammenhang mit der antiautoritären Erziehungsideologie veröffentlichte. ‚Die kleine Ratte kriegt es raus‘ wurde mit Bildern aus zum Teil nachkolorierten Fotos und Zeichnungen komponiert. In diesem Fall diente die Collagetechnik zur Abbildung der Realität des Alltags; als Aufruf zum Kampf, und weniger als künstlerisches Mittel, wie in Stillers Fotografik.

Unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten wurden von Stiller in vielfältiger Form ausprobiert. Als ausgebildeter Gebrauchsgraphiker verwendete er verschiedene grafische Techniken oder führte neue Experimente durch. Der Illustrator gehörte zu den bedeutendsten Avantgardisten der Buchillustration der 60er und 70er Jahre, und führte viele grafische Experimente – mit Satz und Drucktechniken – durch. Er war nicht nur Bilderbuchillustrator, sondern illustrierte auch Bücher für Erwachsene; u.a. von Gogol, Rimbaud oder Baudelaire.<sup>633</sup>

---

631 Künnemann, in: Doderer 1979, S. 288.

632 Siehe: Jugendbuchkollektiv: Die kleine Ratte kriegt es raus. Basis Verlag, Berlin, 1972.

633 Raecke 2007, S. 5; Linsmann 2007, S. 27 ff.

‚Andromedar SR1‘ (1970): Heinz Edelmanns Pop-Art-  
Ästhetik im Bilderbuch

Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Jim Dine, Claes Oldenburg und James Rosenquist gehörten zu den wichtigsten Vertretern der Pop Art. Die zwei erstgenannten Künstler entnahmen ihre Motive den Massenmedien. Dine und Oldenburg benutzten malerisch-gestische, expressionistische Methoden auf Material, das in Anlehnung an Kaprows Aktionskünste aus dem Abfall der Großstadt aufgesammelt wurde. Wesselmann wendete sich der Collage mit Elementen der gedruckten Werbung zu und Rosenquist arbeitete mit abgeschnittenen Reklameflächen, die er vergrößerte und mit kräftigen Farbgebungen wieder verband.<sup>634</sup> Alle waren Werbekünstler.

Auch der Grafikdesigner Heinz Edelmann war in der Werbebranche tätig. Bekannt wurde er, nachdem er als Art Director an dem zur Ikone gewordenen Pop-Art-Animationsfilm ‚Yellow Submarine‘ (1967/68) von den Beatles mitgearbeitet und die Zeichentrickbilder geliefert hatte. Die Bilder entstanden aus weich fließenden Formen und einer intensiven, kontrastreichen Farbigkeit, unter dem Einfluss von Pop-Art-Künstlern wie Tom Wesselmann und sind mit psychedelischen Elementen versehen: „Hier traten die Trickfiguren der Beatles ebenfalls in historisierenden Phantasie-Uniformen auf, sogar als aktive und nicht nur gestellte Blaskapelle, und nahmen eine nun vollständig märchenhafte Existenz an, die sie in Regionen wie Pepperland führte.“<sup>635</sup> Dies war in Einklang mit der Pop-Art-Kunst, die mit mehreren Jugendkulturen (Flower-Power-Kultur, Hippie-Bewegung, Pop-Band-Kult) verschmolz.<sup>636</sup>

In der Bilderbuchillustration wurde Edelmann einer der markantesten Vertreter der Pop-Art,<sup>637</sup> der die Ästhetik der zeitgenössischen Werbegrafik in seinem Werk übernahm. 1970 gestaltete er das Bilderbuch ‚Andromedar SR1‘ über die berühmten Weltraumfahrer Castrop und

---

634 Glenn 1992, S. 26.

635 Grasskamp 2004, S. 47-48.

636 Bürger-Ellermann 1986, S. 102; Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2-3.

637 Bode 2005, S. 25.

Rauxel, die von dem habgierigen Oktopus in der Rakete Andromedar zum Mars geschickt werden, um Kobaltblumen von den Marsmäusen zu holen. Dort freunden sich mit den Marsmäusen an und locken Oktopus in eine Falle. Der mächtige Oktopus wird Opfer seiner Habsucht, verheddert seine Arme und wird so wehrlos. Die zwei Astronauten stehen für Menschen in der Gesellschaft, die Befehle durchführen, ohne sie zu hinterfragen. Die Ausdruckslosigkeit ihrer Gesichter zeigt Mangel an Denkvermögen und Selbstbewusstsein. Erst zum Schluss beschließen sie, sich zu wehren, und nicht mehr dem Oktopus in blindem Gehorsam zu folgen. Hier werden Macht, Gier und bedingungslose Gehorsamkeit kritisiert; zugunsten eines freundlichen Miteinanders. Auch die Fortschrittsgläubigkeit wird infrage gestellt: „Das Buch ist ein Beispiel für eine Phase der Kinderbuchproduktion, in der sich einzelne Autoren und Verlage bewusst gegen die Tradition des anspruchslosen, idyllischen, aber auch des pädagogischen oder moralischen Bilderbuchs wandten“.<sup>638</sup>

Das Thema Weltraumforschung war damals sehr aktuell: das fröhliche und bunt gemalte ‚Andromedar SR 1‘ kam ein Jahr nach der Mondlandung auf den Markt. Ebenso entsprach die Bildgestaltung im Pop-Art-Stil dem Zeitgeist der Kunstszene. Dies galt insbesondere für die seriellen Reihungen, den Verzicht auf Räumlichkeit, klar abgegrenzte Farbfelder, kräftige leuchtende Farben, deutliche Konturierung und Werbebizarritäten. Charakteristisch für dieses Bilderbuch wurden die blumigen Designs aus der Flower-Power-Bewegung und die auffälligen Lichtreflexe, die zusammen mit den Abstufungen des Aquarells eine gewisse Plastizität ins Bild brachten.<sup>639</sup>

Die Illustrationen zu ‚Andromedar SR 1‘ sind in farbiger Aquarelltechnik ausgeführt, aber nicht alle sind farbig gedruckt, sodass die Doppelblätter abwechseln zwischen bunt kolorierten und aus Schwarz- und Grautönen bestehenden Seiten und den besonderen Reiz des Buches ausmachen. Die Doppelseiten des Bilderbuches bekommen

---

<sup>638</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 319.

<sup>639</sup> Ebd., S. 318-319.



eine große Hauptillustration, die entweder eine oder sogar zwei Seiten befüllt, und teilweise Nebenbilder, die ganz oder teils in einen mit schwarzen Umrisslinien gezeichneten Kasten gestellt sind. Der in dem Kasten eingerahmte Haupttext ist entweder auf der Illustration oder auf weißem Papier platziert. Dazu gibt es auch einen Nebentext mit kleinerer Schrift, der sich außerhalb oder innerhalb des Kastens befindet. Text und Bild werden in Haupt- und Nebendarstellungen gegliedert, die jeweils die Hauptgeschichte und Nebenkommentare liefern. Diese Wort-Bild-Form füllt das Layout des ganzen Bilderbuches.

Auf den Doppelseiten werden Bildelemente, die den Raum überfüllen, Analog zur Pop-Art, dekorativ und stilisiert gestaltet. In der Illustration, die den Oktopus, die Kobaltblume, die Astronauten und andere Fantasiegestalten zeigt, werden sie auf einen einfarbigen Boden verteilt, während im Hintergrund Züge auf eine blaue Diagonallinie aus dem rechten oberen Bildrand in Richtung nach unten auf die linke Bildseite fahren (Abb. 145). In senkrechten Linien kommen Rauchwolken aus den Lokomotiven, aus der Pfeife der krokodilartigen Gestalt und aus der Zigarre von Oktopus. Dieser droht – durch seine Größe, seine böse Mimik und die zahlreichen Zähne seines offenen Mauls – den Astronauten, die sich ängstlich nach hinten zurückziehen. Die Astronauten-Figuren werden seriell als eine einzige Person abgebildet, im Profil gezeichnet und mit Flower-Power Kostüm eingekleidet. Sie wirken flach und kühl; wie erstarrte Marionettenfiguren. Und auch wenn einem die Figuren statisch vorkommen, befinden sie sich mitten in dem Gewühl der überfüllten Szenerie mit linearer Diagonalführung und senkrechter Bewegungsrichtung. Der weiße Hintergrund bringt etwas Ruhe in die sonst tumultuarisch aufgebaute Bildkomposition. Die Bewegung im Bild, die Edelmann teilweise in Comic-Stil einsetzt, bringt er aufgrund seiner Erfahrungen in der Filmbranche ein. Letztlich werden surrealistische Elemente in die Komposition eingefügt, wie die Form des Auges auf dem Hut eines Herren oder des Schuhs mit lächelndem, grimassenhaftem Mund im Bild vorne usw.

Als Bild im Bild wird die mit einem Gesicht auf ihrem Stamm gezeichneten Kobaltblume in den Kasten zusammen mit dem Text platziert. Dies funktioniert wie eine zweite Ebene, die die Illustration dort verdeckt und gleichzeitig den Platz für den Textblock und weitere Bildausschmückungen ausspart: „In diesem Buch ziehen die Bilder wie Wolken über die Seiten, die Texte sind als feste Blöcke ausgespart. Bilderklärungen sind hier keine Unterschriften, sie sind wie persönliche Bemerkungen an den Rand geschrieben. Damit ist es wie in alten Drucken möglich, in zwei Ebenen zu lesen.“<sup>640</sup> Außer dem Text zur Geschichte werden ironische, lustige Kommentare – wie persönliche Bemerkungen – zur Bildentschlüsselung in kleiner Schrift beigefügt.

Mit gleichem Muster ist die darauf folgende Doppelseite gestaltet, allerdings in Schwarz-weiß, wobei die Illustration durch die Tonabstufungen des Grau plastisch und dekorativ wirkt (Abb. 138). Hier wird die Narration in Text und Bild komplementär wiedergegeben, z.B. wo im Text von einem fliegenden Zylinderhut und drei kleine Spatzen erzählt wird, die sogleich anfangen in dem Hut ihr Nest zu bauen, wird ein Reiter auf dem Pferd, wo demnächst der Hut landen wird, abgebildet. Mit der Ergänzung von Wort und Bild wird die ganze Narration ausgeführt: als der Hut davon fliegt, wie er auf dem Pferd und dem Reiter landen wird und schließlich wie das Vogelnest darauf gebaut wird. Kompositorisch verleiht das Schwarz des Hutes mit weißem Kontrast diesem eine autonome Bewegung im Raum, die durch seine Übergröße – als Blickfang – noch betont wird.



Abb. 138: Stempel/Ripkens/Edelmann: Andromedar SR1, 1970

<sup>640</sup> Ramsieger 1979, S. 186.



Abb. 139: Brown/Edelmann:  
Maicki Astromaus, 1970

In gleichen Jahr wie ‚Andromedar SR 1‘ erschien Edelmanns zweites Bilderbuch ‚Maicki Astromaus‘ (1970). Es wird in lebhafter Farbigkeit gestaltet, beinhaltet ebenso das Thema Weltraum und ist der Pop-Art-Kunst und der Medienkultur gewidmet. ‚Maicki Astromaus‘ wird durch Elemente der Werbung, der Plakatkunst und durch Annäherungen an die Mickey-Mouse-Figur erinnert. Sie wird aus ihrem Kontextzusammenhang herausgelöst und neu offengelegt: Die modellierte Form (Maus) verschmilzt auf der glatten Fläche (roter Hintergrund) in eine bildnerische Komposition (Abb. 139). Durch ihre Vergrößerungen,

Einfügung von Comic-Elementen, Benutzung von Schrift als Bildelement zwischen Modellierung und Flachheit in der Bildkomposition steht Edelmanns Bildsprache, ähnlich wie die Spohns, eher der damaligen zeitgenössischen Gebrauchskunst z.B. des Pop-Art Künstlers Roy Lichtenstein als der Bildbuchtradition nahe.<sup>641</sup>

In den 70er Jahren haben einige Elemente der Pop-Art Eingang in die Bilderbuchillustration gefunden: Blow-Up-Verfahren, plakative Flächigkeit oder leuchtende Farbgebung waren in den Kinderbüchern dieser Zeit weit verbreitet und verliehen ihnen vorübergehend einen neuen Charakter.<sup>642</sup> Bilderbücher wie ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ (1969), ‚Wo ist meine Puppe‘ (1976), ‚Herr Groß geht in die Stadt‘ (1973), ‚Alalas Fernseh-Spiele‘ (1971) oder ‚Der glückliche Prinz‘ (1972) sind Beispiele dafür.

‚Wo ist meine Puppe?‘ (1976) wurde von dem US-Autor Russell Hoban geschrieben und von der französischen Künstlerin Sylvie Selig illustriert. Das Bild-Wort-Verhältnis dieses Bilderbuches wurde so aufgebaut, dass der ganze Text gleich auf der ersten Seite zu lesen ist, während die dann folgenden Doppelblätter ausschließlich mit Illus-

<sup>641</sup> Thiele 1990, S. 168; Thiele 2011, S. 220.

<sup>642</sup> Oetken 2008, S. 100.

trationen befüllt sind. Der Text eröffnet die Geschichte und schickt voraus, was auf den nächsten Seiten passieren wird; er lässt aber auch zugleich das Ende offen mit dem Satz ‚Und dann geschieht etwas wunderbares‘. Dies wird erst in den letzten Illustrationen offenbart.

Ein Krokodil und ein Pierrot sind einsame Wesen. Durch den Pierrot seiner Puppe beraubt verfolgt das Krokodil diesen, bekommt seine Puppe zurück, verzeiht ihm und beide enden als Freunde. Nach dieser knappen Textnarration geben die Bilder die Szenen des Stehlens, der Verfolgung und der Versöhnung wieder. Das Krokodil ist die surreale Figur im Buch, das wie ein Mensch agiert und selbstverständlich als solcher unter den Menschen akzeptiert wird; z.B. wenn ihm der Verkäufer eine Birne überreicht (Abb. 140). Die Bildnarration bewegt sich im Anachronismus der Zeit: Zwischen Figuren, die altmodisch angekleidet sind oder einem Mann, der mit einer alten Kamera fotografiert, während Flugzeuge und Autos Himmel und Straßen befüllen.



Abb. 140: Hoban/Selig: Wo ist meine Puppe?, 1976

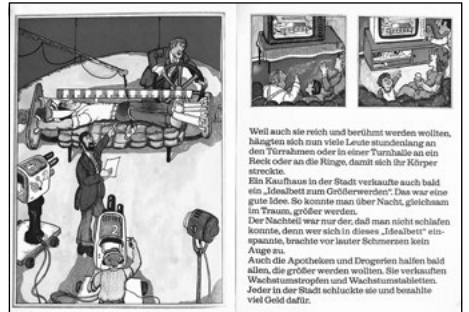


Abb. 141: Spang/Kohlsaatz: Herr Groß geht in die Stadt, 1973

‚Wo ist meine Puppe?‘ und ‚Andromedar SR 1‘ ähneln sich in der Farbigekeit und Modellierung der Figuren mit starken Lichtreflexen. Im Pop-Art-Stil werden die Gegenstände mit Verfremdungen und ungewohnter Farbigekeit und Flächigkeit im Bild präsentiert. Ein anderes Beispiel eines an die Pop-Art angelehnten Bilderbuches, ist von Günter Spang geschrieben. Friedrich Kohlsaatz malte mit plakativer Farbkombination ‚Herr Groß geht in die Stadt‘ (1973). Die dargestellten

Figuren und andere Bildelemente im Buch stehen den grellen und kontrastierenden Farben des Hintergrundes gegenüber. Der Illustrator arbeitete zusätzlich mit Linien als Schraffuren und Konturen und setzte orange Schatten ein, sodass die Illustration an Plastizität gewann. Im Comic-Stil sind noch zwei kleine Bildkästchen auf der rechten Doppelseite inseriert; als eine Art Bild-im-Bild, wo jeweils ein Fernseher zeigt, was auf dem großen Bild auf der linken Seite ‚gefilmt‘ wurde (Abb. 141). Das alltägliche Umfeld des Fernsehens wird dreimal auf den Seiten betont. Inhaltlich wird ein Riese thematisiert, der im Freien lebt und sich entscheidet, in die Stadt zu gehen. Wegen seiner Größe wird er dort allerdings gemobbt. Als er aber reich und berühmt wird, wird ‚Herr Groß‘ bewundert und alle wollen ihn nachmachen,



Abb. 142: Monreal/Chaveloux: Alalas Fernsehspiele, 1971

sogar größer werden. Irgendwann hat er genug davon, und verschwindet aus der Stadt. Der Mangel an autonomem Denken und Handeln der Masse, die ein Leitbild braucht, wird kritisch betrachtet; ein aktuelles Thema der 70er Jahre zur Überwindung des herkömmlichen Gesellschaftsverhaltens der Unterordnung.

Ein weiteres populäres Thema der 70er Jahre, das auch mit dem Verhalten der herkömmlichen Gesellschaft zu tun hatte, war die Welt des Fernsehens und des damit verbundenen Konsums. Dieses Thema wird in dem aus dem Französischen übersetzten und mit Bildern von Nicole Chaveloux illustrierten Bilderbuch ‚Alalas Fernsehspiele‘ (1971) behandelt. Die Geschichte erzählt von dem kleine Mädchen Alala, das eines Tages durch die Scheibe in das Fernsehgerät schlüpfte. Damit beginnen ihre Fernseh-Spiele; sie wandert von einem Programm zum nächsten und taucht dort auf. Der besorgte Vater aber beschließt, das Spiel zu beenden, indem er das Fernsehprogramm auf beängstigende Bilder wechselt. Damit hören endlich die Fernseh-Spielereien auf. Als Alala Erwachsen wird, heiratet sie einen Prinzen, mit dem sie viele Kin-

der mit verschiedenen Farben bekommt und in einen Tal ohne Fernseher lebt. Selbst ihre Mutter ist weiß und ihr Vater schwarz, sodass unterschiedliche Hautfarben als weiterer Themenkomplex des Buches ausgearbeitet werden.

Chaveloux bildete die Familie mit Alala als kleines Kind ab; mitten in einem Familienidyll und in strahlender Fröhlichkeit. Sie werden auf einer gelben Couch auf der rechten Doppelseite platziert und füllen mit ihrer Masse fast die ganze Bildseite (Abb. 142). Die Couch ist allerdings das größte Objekt im Bild und ihre leuchtende Farbe kontrastiert mit dem lila Gewand des Vaters, das wiederum im Jugendstil ornamental geschmückt ist, ähnlich wie das der Mutter. Sie erinnert sogar an Alfons Muchas Frauendarstellungen mit goldenem Haar, Blumen und Arabesken und wird als eine feine Dame dargestellt, die ein Buch liest und chic gekleidet ist. Der Vater, als Hippie angezogen, ist groß und in strahlender Farbigkeit gemalt, sodass seine Figur hervorsticht; insbesondere im Vergleich mit der kleinen Alala, die auf seinem Schoß sitzt. Die Familie samt Couch ist vor einen weißen Hintergrund und auf einem Teppichboden mit blumenartigem, lebendigem Muster platziert. Die Blumen heben sich sogar vom Boden ab, auf der linken Seite fliegt ein Vogel auf mit einer Blume im Schnabel in Richtung Bildhintergrund. Weitere surrealistische Elemente in der Illustration sind die Couch mit Vogelgesicht oder die Pfeife mit einem Mund als Öffnung usw. Auf der Illustration in ‚Andromedar SR 1‘ ist nicht nur ein Mund, sondern ein ganzes Gesicht auf der Pfeife zu sehen (Abb. 138). Die eingesetzten Lichtreflexe, die Blumenornamente aus der Flower-Power-Bewegung und die plakative, grelle Farbigkeit der Pop-Art sind weitere Berührungspunkte beider Bilderbücher.

Ein deutscher Zeichner der 68er-Generation, der sich an der US-Pop-Art und deren plakativen Ästhetik orientierte aber ohne die grelle, plakative Farbigkeit arbeitete, war Alfred von Meysenbug. Er lieferte die Illustrationen zu der Adaptation von Oscar Wildes Erzählung ‚Der glückliche Prinz‘, das 1972 als Comic-Bilderbuch erschien. Wilde erzählte die Geschichte von dem glücklichen Prinz, der ein unbesorgtes, wohl behütetes Leben führt, bis er stirbt und eine Statue zu seiner

Ehre errichtet wird. Als Statue Mitten in der Stadt lernt er zum ersten Mal das Elend des Volkes kennen und möchte etwas dagegen tun. Eine kleine Schwalbe hilft ihm dabei, den Schmuck von seinem ganzen Körper an arme Leute zu verteilen. Der arme Vogel wird jedoch immer schwächer und muss sterben, während die blinde Statue, die erbärmlich aussieht, abgerissen wird. Hier endet die Geschichte tragisch. In Wildes Originalversion werden Prinz und Schwalbe von Gott abgerufen.

Stilistisch ist das Buch auf das aus Meysenbugs Fotovorlagen entwickelte Pop-Art-Repertoire zurückzuführen. Das Ergebnis ist eine viel subtilere pastellartige Farbwirkung aus kalten blauen Tonabstufungen und dem Einsatz von Licht und Schatten, was durch die unpersönlich und kühl wirkenden Glanzbilder Distanz vermittelt.<sup>643</sup> Das Seitenlayout des Buches ist zwischen Sprechblasen, eingerahmten Bildern, Textblöcken und in verschiedenen Farben gestalteten Hintergründen ausgewogen. Damit erreichte der Illustrator eine raffinierte Bildkomposition aus mehrerer Bildszenarien auf Doppelseiten. Die Abbildung zeigt die fotografisch-filmische Bildabfolge des Dialogs zwischen der Schwalbe und dem glücklichen Prinz (Abb. 143). Die



Abb. 143: Wilde/von Meysenbug: Der glückliche Prinz, 1972

drei außen liegenden kleineren Bilder stellen die Schwalbe dar, während die zwei inneren, größeren Bilder das statuarische Gesicht des Prinzen abbilden, wobei die Schwalbe in dem größten Bild auch vorkommt. Sie umkreist den Prinzen, angefangen auf der linken Bildseite, dann nähert sie sich ihm an und

fliegt weiter bis ans Ende der rechten Seite. Sie wird filmisch inszeniert, während der Prinz statisch fotografiert wird. Seine Traurigkeit wird

<sup>643</sup> Kronthaler, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3; S. 7.

durch seinen starren Blick, die großen Tränen und die aus zwei Winkeln gemachten Aufnahmen hervorgehoben. Die blaue Farbe schließt die tiefe Stimmung der Illustration ab.

Die fotografisch-filmische Bildinszenierung gehört auch zu Edelmanns Illustrationen; ebenso deren zeitgenössisch künstlerische Qualität. Aktuell war auch die Thematik von ‚Der glückliche Prinz‘, namentlich die der ungerechten Verteilung zwischen Armen und Reichen. In ‚Andromedar SR 1‘ wurden weitere, damals gesellschaftskritische Themen angetastet, die mit dem Erlebnis der Weltraumforschung, der Fortschrittsgläubigkeit und ihren Folgen in Verbindung standen. Und wenn das Interesse an der Mondfahrt schnell verloren ging, blieben andere Aspekte zu berücksichtigen; z.B. dass überhaupt das Thema Mondlandung aus den Nachrichten in das Bilderbuch aufgenommen wurde. Ebenso wurde die Frage nach der Gehorsamkeit und Anpasstheit in ‚Andromedar SR 1‘ angesprochen,<sup>644</sup> sodass das Buch insgesamt den Zeitgeist der 60er und 70er Jahre in hohem Maße bildlich und inhaltlich widerspiegelt.

Die Bilderbücher ‚Maicki Astromaus‘ (1970) und ‚Andromedar SR1‘ (1970) wurden in die Liste der ‚Schönsten deutschen Bücher‘ und das Letztere in die Ehrenliste des Premio Grafico Fiera di Bologna aufgenommen.<sup>645</sup>

#### Zusammenfassung

Für eine kurze Zeit – um 1970 – herrschte in der Bilderbuchillustration die Kunst der Pop-Art vor. Dies war eines der wenigen Beispiele, wo fast ohne Zeitversatz und mit nur geringen Adaptationen die Bilderbuchillustration an die zeitgenössische Kunst anknüpfte. Stilistisch wurden Elemente der Pop-Art im Bilderbuch angewendet, wie Collage (Stiller, Schlote), Comicstil (Edelmann, Schlote, Meysenbug), serielle Bilderreihung (Spohn, Stiller, Schlote), plakative Farbigkeit (Kohl-  
saat), Blow-up Verfahren (Spohn, Ticha) und Flachheit (Edelmann).

<sup>644</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 102; Ramseger 1979, S. 185-186.

<sup>645</sup> Frank, in: Doderer 1975, S. 336.



Thematisch wurden einerseits die Dingwelt (Spohn) oder das Alltägliche (Stiller, Schlote) im Bilderbuch behandelt, wie Warhol in seiner Kunst es tat. Andererseits wurden sozial-politische Themen im Zeitgeist der 68er-Bewegung ausgesucht, wie bei Vostell in seinen Collagenbildern. Das Bilderbuch bekam antiautoritäre Geschichtsinhalte (Stiller), die humorvoll und provozierend (Spohn, Ticha) waren. Begriffe wie Unterdrückung, Ungerechtigkeit (Kohlsaat, Meysenbug) wurden ebenso aufgegriffen, und dazu noch das damals aktuelle Thema der Weltraumforschung (Edelmann).

### 7.3 Die Realismen der 70er Jahre

Die neue Gegenständlichkeit in der freien Kunst der 70er Jahren orientierte sich an verschiedenen Formen des Realismus. Der pathetische Realismus lehnte sich an den Deutschen Expressionismus und an die deutsche Tradition der Romantik. Der magische Realismus kombinierte Komponenten der Pop-Art, surrealistische Züge und Fotorealismus. Der kritische Realismus knüpfte an die Kunst der 20er Jahre an, indem er Elemente des Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit verwendete, und sich mit Elementen der Konsumwelt aus der Pop-Art kritisch auseinandersetzte. Der kapitalistische Realismus nahm eine politische Haltung gepaart mit Witz und Ironie bei der Behandlung von Motiven aus der Warenwelt ein.<sup>646</sup>

Der in der BRD entstandene Realismus wurde in der Abbildung trivialer Gegenstände mit der Pop-Art verbunden und inhaltlich mit der 68er-Bewegung in der Auseinandersetzung mit politisch-gesellschaftlichen Themen. Dazu gab es innerhalb der Bilderbuchtradition die allgemeine Tendenz zur Verwendung realistischer oder naturalistischer Illustration, denn sie galt als kindgemäßer.<sup>647</sup> Die abstrahierende Darstellungsweise wurde als weniger geeignet angesehen, da diese die Bildwahrnehmung der Kinder zu überfordern schien.

---

<sup>646</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

<sup>647</sup> Bode 1990, S. 2.

Der Realismus in der Bilderbuchillustration der 70er Jahre ist die Kombination dieser Tendenz und die Forderung nach realitätsbezogenen Inhalten. Die damalige Überlegung lautete, so Bode, dass „[...] die Kinder [...] durch sozial-kritische realistische Kinderbücher zu sozial denkenden Menschen erzogen werden [müssten, deshalb] verurteilte man generell fantasievolle Bücher als wirklichkeitsfremd und daher überflüssig, wenn nicht gar schädlich“.<sup>648</sup> Phantasievolle Bücher wurden als nachteilig angesehen; dagegen haben Kinderbücher ‚realistisch‘ zu sein. Künstlerische, geschmackvolle Bücher oder auch solche, die sogar Prämien gewannen, wurden als reaktionär und autoritär betrachtet. Dies wird deutlich, wenn man die Vergabe von Bilderbuchpreisen betrachtet. Während 1967 Lilo Fromms fantasiereich illustriertes Märchen ‚Der Goldene Vogel‘ prämiert wurde, bekam im Jahr darauf Ali Mitgutschs ‚Rundherum in meiner Stadt‘, das als ein realitätsbezogenes Gebrauchsbilderbuch den Alltag einer Stadt darstellte, den Deutschen Jugendliteraturpreis. Gesellschaftsrelevante Themen wurden ebenfalls ausgezeichnet; wie 1974 Jörg Müllers ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘, das bildlich die Umweltzerstörung aufzeigt.<sup>649</sup>

Mit der zunehmenden Verbreitung der realistischen Darstellungsweise erlebte die Bilderbuchillustration einen künstlerischen Rückschlag, der das Ende der Experimentierfreudigkeit mit sich brachte:

Wenn man es böse formulieren will, kann man auch sagen: Der von der politischen Linken bevorzugte Illustrationsstil war reaktionär, denn die gegenständliche, zum Naturalismus hin tendierende Darstellungsweise in ihren verschiedenen Spielarten trat wieder in den Vordergrund. Zum Glück entwickelten die verschiedenen Ausdrucksformen des realistischen Stils sehr bald eine erstaunliche Vielfalt, die von der sozialkritischen Basis weit wegführten. In der Zeit von etwa 1976 bis etwa 1989 herrsche eine ‚Pluralität von sogenannten Realismen‘ (...) in den unterschiedlichen

---

<sup>648</sup> Bode 2005, S. 25.

<sup>649</sup> Bode 2005, S. 25-26. Ramsieger 1979, S. 184.

Spielarten und wiederum mit zahlreichen Anklängen an Stile der zwanziger Jahren.<sup>650</sup>

Aus dieser scheinbaren Sackgasse heraus entwickelten sich künstlerisch anspruchsvolle Beispiele, wie die Bücher im Stil des expressiven Realismus von Paula Schmidt in ‚Jorinde und Joringel‘ (1978), des fantastischen Realismus von Friedrich Hechelmanns ‚Zwerg Nase‘ (1974) oder der schon erwähnte Fotorealismus von Jörg Müllers ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘ (1974), die inhaltlich und stilistisch den neuen realistischen Stil einbezogen.<sup>651</sup>

‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘ (1973). Jörg Müllers an den Fotorealismus angelehnte Bildsprache

Der Realismus in der freien Kunst entsprach den Forderungen der 68-er Protestbewegung: Es wurden gesellschaftsrelevante Themen präsentiert, wie z.B. Jörg Immendorffs Bild ‚Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?‘ (1973).<sup>652</sup> In der Bilderbuchillustration entsprach Jörg Müllers Bildmappe ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder‘ diesem neuen Realismus, und damit der Forderung nach einem auf den Naturalismus bezogenen Malstil mit sozialkritischem Inhalt: „Der Kritik der linken Studenten an den überkommenen gesellschaftlichen Leitbildern wurden auch die Inhalte der Kinder- und Jugendbücher unterzogen. In der Überzeugung, die Kinder müssten durch sozial-kritische realistische Kinderbücher zu sozial denkenden Menschen erzogen werden, verurteilte man generell fantasievolle Bücher als wirklichkeitsfremd und daher überflüssig, wenn nicht gar schädlich.“<sup>653</sup>

So wurde Müllers Bildmappe willkommen geheißen; sowohl in Kinderläden als auch in unterschiedlichen Erziehungseinrichtungen; nicht zuletzt wegen des wachsend kritischen Bewusstseins der Bevölkerung

650 Bode 2005, S. 26.

651 Ebd., S. 26.

652 Vgl. dazu Kap. 6.3.1.

653 Bode 2005, S. 25.

hinsichtlich der Umweltzerstörung, die hier als Thema behandelt wurde. Die Mappe bestand aus sieben Farbbildern des gleichen Landschaftsausschnitts, der im Laufe von fast zwanzig Jahren (von 1953 bis 1972) bildlich festgehalten wurde. Sie zeigen Momentaufnahmen eines genau definierten Rahmens, in einem Zeitabstand von ungefähr drei Jahren. Das Phänomen der Zeit ist eines der Hauptthemen dieser Tafeln, da sie durch die Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Realität in den Bildern verwirklicht wird (Abb. 144).<sup>654</sup> Erwachsene können diese Entwicklung nachvollziehen, weil sie selbst diese Dinge erlebt haben:



Abb. 144: Müller: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft, 1973

Meine Tochter war damals etwa vier Jahre alt und ich fragte mich, wie würde ich ihr die Umweltveränderungen, seit ich selbst in ihrem Alter war, schildern können. Von selbst ergab sich so die Idee, immer den gleichen Bildausschnitt im Lauf der Zeit darzustellen. Als hätte man mit einer fixierten Kamera alle drei Jahre ein Bild geknipst. Es musste eine fiktive Landschaft werden, um möglichst viele reale Veränderungen auf einem beschränkten Bildausschnitt zu vereinigen. Alle Details wollten sehr genau dokumentiert sein,<sup>655</sup> so Müller zur Entstehung seiner Bildermappe.

Die Bildtafeln sind jeweils  $31,5 \times 85$  cm groß. Da die Übergröße der Bilder nicht in das Bilderformat eines Buches passen würde, wählte der Illustrator diese neue Form von Darstellung. Als Einzelblätter können sie nebeneinander gelegt werden, um die Bildsequenz auf einen Blick betrachten zu können (ähnlich wie Lavaters Leporellos) und

<sup>654</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 104.

<sup>655</sup> Müller, zitiert nach: Sauer 2007, S. 16.

dank ihrer Größe können viel Details und Informationen eingefügt werden. Müller hat die Bildermappe ausgesucht, um seinen Bildern gerecht werden zu können.

In der Bildabfolge ist das Eingreifen des Menschen in die Natur schrittweise nachvollziehbar. Dokumentiert werden Veränderungen eines Landschaftsausschnitts durch menschliches Eingreifen, nämlich: Abriss von Häusern, Bebauung von Gebäuden und Straßen usw. Ein kleines Dorf mit Wiesen und mit Feldern wird in eine Betonlandschaft verwandelt und diese Entwicklung wird stufenweise bildlich festgehalten. Auch Binnengeschichten werden von Bild zu Bild inszeniert, sodass der gesamte Kontext der Entfremdung der Menschen innerhalb der modernen Gesellschaft besser verdeutlicht wird. Die persönliche Geschichte eines Einfamilienhauses lässt sich mit dem Schicksal einer ganzen Umgebung vergleichen. Das rosa Haus steht mitten im Bild und ist dessen Hauptelement. In den darauffolgenden Bildern bekommt man das Fortschreiten der Zeit in dieser Umgebung zu spüren und damit auch wie die Natur langsam zerstört und immer wieder etwas Neues gebaut wird. Im vorletzten Bild wird der Abriss des Hauses dargestellt. So wie das Schicksal im Privaten sich verändert, so wird die Geschichte der Gesellschaft neu geschrieben.

Man kann Müllers rosa Haus auf dem Umschlag der Bildermappe dem Gemälde von Edward Hopper ‚House by the Railroad‘ (1925)<sup>656</sup> gegenüber stellen, das ein einsames Haus hinter einer Bahnlinie darstellt und realistisch gemalt wurde. Hopper komponierte seine Gemälde mit wenigen Elementen: dem Himmel im Hintergrund, der Bahnlinie, die im Vordergrund steht, und dem Haus, das viel Platz im Bildraum einnimmt und dadurch imposant wirkt. Nicht zuletzt wegen der niedrigen Horizontlinie, die unter der Bahnlinie gesetzt wird, sodass der Betrachter von weit unten in das Bild hinauf sieht. Das Bild entsteht hauptsächlich aus dem Spiel von Licht und Schatten in heller Farbgebung, was eine stark wirkende Atmosphäre erzeugt.

---

<sup>656</sup> Siehe: Edward Hopper (1882-1967), House by the Railroad, 1925, Öl auf Leinwand, 73,7 × 61 cm, Museum of Modern Art, New York.

Durch die Einsetzung von kalten Farben und die Isolierung des Sujets wirkt das Bildmotiv entfremdet und schließt jede Teilnahme aus. Müllers rosa Haus ist dagegen relativ wenig beeindruckend und wird hinten in einer Landschaft mit mehreren Bildelementen wie Straße, Autos und weiteren Häusern gesetzt. Beide Bilder wurden realistisch gemalt. Hopper forderte Distanzierung, Müller dagegen erzeugte im Bild Gefühle der Stille und Sehnsucht. Und wenn sein Bild im fotografischen Stil gemalt wurde, wirkt Hoppers Gemälde wie aus einer Filmszene, die stehen geblieben ist. Das Ergebnis menschenleerer Umgebung, die Isolation und Verfremdung hervorruft, ist auf beiden Bildern zu spüren (Abb. 145).

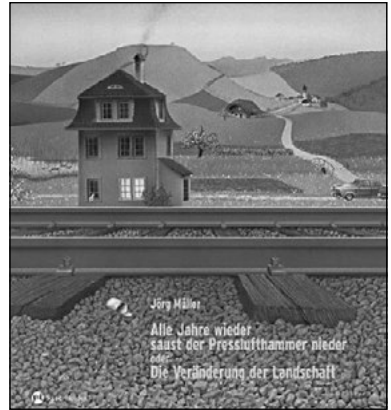


Abb. 145: Müller: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft, 1973

Das erste Bild aus Müllers Mappe, das das Jahr 1953 schildert, kann mit einer idealisierten Bilderwelt assoziiert werden, die die Sehnsucht nach der Idylle eines ländlichen Dorfes weckt. Aber wenn noch eine ‚idyllische Welt‘, die Menschen und Natur verbindet, vorkommt, zeigt das letzte, auf das Jahr 1972 bezogene Bild eine Welt des schnellen, industriellen Fortschritts mit zugestrichelten Flächen von Straßen und Gebäuden. Das einstmalig romantische Landschaftsbild wandelt sich allmählich in eine anonyme Betonlandschaft. Es ist eine saubere Stadt, dennoch kühl und fremd, in der nur wenig grüne Flächen zugelassen werden, und wenn überhaupt, dann aber von Menschen bestimmt und von Menschenhänden gestaltet. Auch der Spielraum der Kinder wird auf bestimmte Plätze eingeschränkt; man sieht am Ende das im Sandkasten spielende Kind; im Gegensatz zum ersten Bild, wo der Spielraum der Kinder den ganzen Bildraum einschloss. Innerhalb des Zeitverlaufes ist diese Veränderung im Raum bemerkbar und man kann sehen, wie viel sich in der Landschaft auf Kosten der Urbanisierung ereignet und verändert hat (Abb. 144).

Aus dieser Schlussbetrachtung möchte Müller aber keine Dialektik der guten alten Zeit mit einer idyllischen Naturwelt und der bösen, industriellen Stadt ziehen: „Ich möchte weder Moralist noch Lügner sein“ ist auf der Einführung zu seiner Bildermappe zu lesen. Der Illustrator stellte die Entwicklung und Veränderungen der Landschaft mit allen dazugehörigen Vor- und Nachteilen bildlich dar. Die Frage der Umweltzerstörung oder die Verantwortung der Menschen der Umwelt gegenüber ließ er offen.

Stilistisch lassen sich Jörg Müllers Bilder dem Fotorealismus zuordnen. Der Fotorealismus, der die Tendenz der Pop Art in ihrer fotografischen Wirklichkeit wahrnahm, entstand Ende der 60er Jahre in den USA und verband die Malerei mit der Fotografie. Die Bilder dienten dazu, die ‚Illusion der Realität und die Realität der Illusion‘ durch fotografisch exakte Abbildungen zu zeigen. Dessen Vertreter waren u.a. der Amerikaner Robert Bechtle oder der Kanadier David Alexander Colville, die für ihr handwerkliches Können und ihre Detailtreue bekannt waren. Colvilles alltägliche Szenen spiegeln Orte der Stille und Reflexion wider.<sup>657</sup> Bechbles Bilder sind zugleich kontemplative und anonymisierend; insbesondere seine Straßenszenen mit Autos.<sup>658659</sup>

In Deutschland wurde dieser Stil mit Betonung von sozialen Reflexionen in den verschiedenen Formen des Realismus vereinbart, indem zusätzlich Elemente der Neuen Sachlichkeit und der Pop-Art inkorporiert wurden. Dies galt insbesondere für die Künstler der Gruppe ZEBRA, die über alltägliche Szenerien und soziale Kontexte reflektierten.<sup>660</sup> Sie setzten sich für eine kühle, realistische Figuration von nach

---

657 Siehe: Alex Colville, (1920-2013), Tankstelle, 1966, Acryl an Bord, 91,6 × 91,6 cm, Museum Ludwig, Köln.

658 Siehe: Robert Bechtle (1932 -), ‘61 Pontiac, 1968–69, ÖlaufLeinwand 153,7 × 215,9 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

659 Thomas/de Vries, 1977, S. 65-67; S. 103-104; S. 132.

660 Vgl. Kap. 6.3.3.

Fotos gemalten Bildern ein, die zugleich einen meditativen Einblick schaffte. Dieter Asmus übernahm das Stilmittel der Fotografie – wie den Schnappschuss – und band es in seine Bilder ein.<sup>661662</sup>

Jörg Müllers realistische Darstellungsweise erinnert an die Malweise der Fotorealisten wie auch Konrad Klaphecks Schreibmaschinenserie.<sup>663</sup> Vor allem ist seine Bildsprache, wie die Bechtes oder Colvilles, dem fotografischen Realismus (amerikanischer Fotorealismus) zuzuordnen, der sich ab Anfang der 70er Jahre in der Kunstszene etablierte und vorläufig die Pop-Art verdrängte: „Während sich die POP ART stärker auf das Zeigen von Realitätsmerkmalen konzentriert, beschäftigt sich der Fotorealismus der 70er Jahre mit den verschiedenen Formen der Realitätsvermittlung und -deutung. Die ‚fotografische Veränderung‘ der Realität soll eine Aufschlüsselung der Wirklichkeit bewirken und durch die Methode der Überbetonung eine kritische Sichtweise hervorrufen.“<sup>664</sup> Müller malte mit akribischer Perfektion und mit Liebe zu Details; aus der Momentaufnahme oder der Genauigkeit der Abbildung: „Das übergroße Format und Müllers, dem Fotorealismus angelehnte Bildsprache, bieten in seiner perfekten, in sich geschlossenen Ästhetik ohne irgendwelche künstlerische Bearbeitungsspuren, wenig Interpretationsspielraum. Die Illustration zielt auf den Eindruck einer Dokumentation ab, die jedoch in ihrer Fiktionalität den Rahmen des Sachbuchs exemplarisch erweitert“.<sup>665</sup> Die Sorgfalt in den Einzelheiten jedes Blattes bewirkt dennoch, dass es immer wieder etwas Neues zu entdecken gibt. Ein Text wäre hier überflüssig. Die Bilder sprechen für sich selbst und übernehmen den ganzen narrativen Anteil der Geschichte, der die Transformationen der Landschaft visuell beschreibt.

661 Siehe: Dieter Asmus: (1939 - ), Frau mit Kreisel, 1967, Öl auf Leinwand, 200 × 165 cm, Privatbesitz, Bochum.

662 Bürger-Ellermann 1986, S. 103-104; Sauer 2007, S.33.

663 Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

664 Bürger-Ellermann 1986, S.103.

665 Oetken 2008, S. 102.



Mit einem ähnlichen Thema, der Veränderung von Wohn- und Lebensräumen durch menschliche Angriffe, werden in Stefan Stolzes ‚Mangelsberg: Aus dem Leben einer Stadt‘ (1974)<sup>666</sup> die Veränderung einer Innenstadt und die Auswirkungen auf deren Bewohner gezeigt. In Müllers Bilderabfolge, die parteilos beschreibend erscheint, ist die Entwicklung einer idyllischen, sauberen Landschaft in einer sterilen Betonlandschaft zu beobachten. In Gegensatz dazu beinhalten Stolzes Bilder durchgehend einen unruhigen Zeichenstil und überladene Bildkomposition, die wie eine Trümmerlandschaft wirkt und Hektik und Chaos einer Stadt und den Kampf deren Einwohner deutlich macht. Künstlerisch wertvolle Bilder, wie bei Müller, finden sich hier nicht. Wie auf dem Rückteil des Umschlags des Buches ‚Mangelsberg: Aus dem Leben einer Stadt‘, das zu der Reihe ‚BilderBuch‘ aus Beltz & Gelberg gehört, steht, soll die Reihe

[...] der Unterhaltung neue, wichtige Bereiche öffnen. Bilder & Texte ergänzen sich auf unkomplizierte Art, vermitteln Informationen und Rollenspiele, die das Kind braucht; denn es muss in seiner Umwelt besser als je zuvor lernen, sich zurechtzufinden. Das neue ‚BilderBuch‘ ist billig: Kinder dürfen es auch mit dreckigen Fingern anfassen. Teurer Perfektionismus, schöne aufwendige Bilder, feierliche Texte sind nicht beabsichtigt.

Die gegenständliche Bildgestaltung entsprach den neuen Anforderungen der Kinderliteratur der frühen 70er Jahre.

Jörg Müller bot dagegen ästhetisch hoch qualitative Illustrationen in der Vermittlung von realitätsbezogenen Themen, beispielsweise in ‚Die Kanincheninsel‘ (1977) mit Text von Jörg Steiner. Die Geschichte handelt von zwei Kaninchen, die sich in einer Kaninchenfabrik kennen lernen. Als das Große und das Kleine fliehen, erleben sie nicht Idylle, sondern die Gefahren in der freien Natur, sodass das große graue Kaninchen sich entscheidet, wieder in die Sicherheit der Fab-

<sup>666</sup> Siehe: Stolze, Stefan: Mangelsberg: Aus dem Leben einer Stadt. BilderBuch Nr.11. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1974.

rik zurückzukehren. Das kleine entscheidet sich aber dafür, draußen zu bleiben. Die Schicksale der Tiere bleiben offen. Wie in ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder‘ steht keine Belehrung oder Moral am Ende der Geschichte. Wie die Stadtlandschaft sich entwickelt oder die Kaninchen weiter leben werden wird nicht vermittelt. Die Geschichte dokumentiert die Fakten und überlässt es dem Leser, diese zu beurteilen und eine Zukunftsprognose abzugeben.

Gezeigt wird in ‚Die Kanincheninsel‘ wie Menschen mit Tieren umgehen. Aber die eigentliche Hauptfrage des Buches kreist um die Entscheidung zwischen Sicherheit oder Freiheit; entweder das Leben in der freien Natur voller Gefahren oder die Sicherheit einer Fabrik. Diese Konfliktbewältigung wird durch die Bildbetrachtung klar nachvollziehbar: „Die teils mit Airbrush, feinen Pinseln und Stiften in Gouachetechnik gezeichneten Bilder stellen den technischen, sterilen Charakter der Fabrik der Lebendigkeit der Natur gegenüber. Aus wechselnden Perspektiven, aus dem Vogelflug oder der Sicht der Kaninchen sieht man einerseits die technische Glätte der Fabrik, andererseits Wasser, Gräser, weite Himmel, Straßen und Bäume“.<sup>667</sup> Die Natur ist dem in Gefangenschaft gewachsenen Kaninchen fremd und kein gemütlicher, idyllischer Ort. Noch fremder, kühler und steril wirkt die genau konstruierte Architektur der Fabrik in ihrem Inneren.

Zwei Illustrationen auf einer Doppelseite zeigen diese Verfremdung (Abb. 146). Auf der ersten ganzseitigen Illustration auf der linken Seite blickt man durch ein Gitter; wie ein Arbeiter der Kaninchenfabrik, der groß im Bildraum dargestellt ist, bei einer Kiste voller kleiner Kaninchen anlangt und hinter ihm, in dem weiten Hintergrund, noch mehrere Kanin-



Abb. 146: Müller/Steiner: Die Kanincheninsel, 1977

<sup>667</sup> Sauer 2007, S. 48.

chen ebenso hinter Gittern eingeschlossen sind. Die rechte Seite teilt sich in eine etwas kleinere Illustration und den Text. Hier sieht man, dass es das graue Kaninchen ist, das hinter dem Gitter im Vordergrund steht. Der Mann öffnet die Tür, um das kleine braune Kaninchen herein zu lassen. Vor Angst versteckt es seine Augen mit den Pfoten. Der Gesichtsausdruck oder das Gefühl des großen Kaninchens wird nicht gezeigt, sondern der Betrachter schaut mit ihm in das Bild hinein, um das Geschehen mitzuverfolgen. Müller schafft durch die Wiedergabe technischer Details einer präzisen, wahrgenommenen Umwelt, eine neue Realität und meint dazu: „Fantasiewelten sind dann am spannendsten, wenn sie so realistisch dargestellt sind, dass wir sie glauben können“. <sup>668</sup> Durch die Detailtreue wirken Müllers erdachte Abbildungen sehr naturalistisch; aus der Realität abgemalt. Seine fiktive Fabrikwelt zeigt sich realistisch aber kalt zugleich im Kontrast zu dem kleinen Kaninchen, das sehr emotional porträtiert ist.

„Die Kanincheninsel“ ging mit der Forderung nach realistischen Bilderbüchern konform, worin Müller den Umgang von Menschen mit Tieren ohne Vertuschung und mit dokumentarischem Charakter präsentierte, statt einer verbreiteten Idealisierung der Welt in der traditionellen Bilderbuchdarstellung. <sup>669</sup>

Auch die Illustratorin Ursula Kirchberg malte gegenständlich und beschäftigte sich zugleich mit gesellschaftsrelevanten Themen in ihrem Bilderbuch ‚Selim und Susanne‘ (1978). Kirchberg, die in den 60er Jahren mit Mischtechniken – z.B. Reiß- und Schnittcollagen – und abstrahierenden Formen experimentierte (Abb. 78), schrieb über die Integration eines türkischen Kindes in Deutschland und illustrierte dazu die Geschichte figurativ; wengleich nicht so akribisch wie Müller.

---

<sup>668</sup> Müller, zitiert nach: Sauer, in: Stiftung Illustration 2009, S.3.

<sup>669</sup> Thiele 2011, S. 221.

Zwei Kinder – der Türke Selim und die Deutsche Susanne – werden auf den ersten Seiten des Bilderbuches bildlich und schriftlich in ihrem Alltag vorgestellt; bis sich die Konfrontation zwischen den beiden zuspitzt. Dann folgt die Frage: „Wer erzählt die Geschichte weiter? Die Bilder auf den nächsten Seiten helfen euch dabei“.

Die nächsten sieben Doppelseiten sind nur mit Illustrationen befüllt, die die verschiedenen Handlungen der Geschichte in chronologischer Reihenfolge wiedergeben. Wie in einem Film ohne Ton werden die Szenen gezeigt, z.B. als Susanne weint, weil Selim vor lauter Wut ihre Puppe kaputt macht (Abb. 147). Ihr Mund ist breit geöffnet und Tränen laufen über ihre Wange, sodass man ihren Wehschrei nachempfinden kann. Die zwei Hauptfiguren stehen gegenüber auf dem braunen Boden auf der linken Doppelblatthälfte und sind sehr groß im Vordergrund abgebildet. Auf der anderen Seite, in den Hintergrund mit der grauen Mauer platziert, betrachten Selims Eltern das Geschehen aus ihrer Schneiderei lautlos. Sie stehen in einem Ort der Stille im Kontrast zu dem Gebrüll im Vordergrund. Der Vater ist allerdings gerade dabei, dorthin zu gehen, um in die Handlung zwischen den Kindern einzutreten.

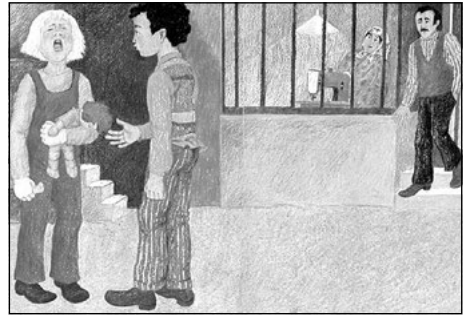


Abb. 147: Kirchberg: Selim und Susanne, 1978

Kirchbergs hohe Farbintensität aus ihren früheren Abbildungen ist in den Illustrationen zu ‚Selim und Susanne‘ zurückgehalten. Die Illustratorin bevorzugte hier Pastelltöne. Mittels mit Buntstiften erzeugten Linien modellierte sie die Figuren und gestaltete die Bildkomposition. Inhaltlich bietet das Buch eine sozialkritische Reflexion über die Gesellschaft der damaligen Zeit, die – wie Müllers Thematik der Umweltzerstörung – immer noch sehr aktuell ist.

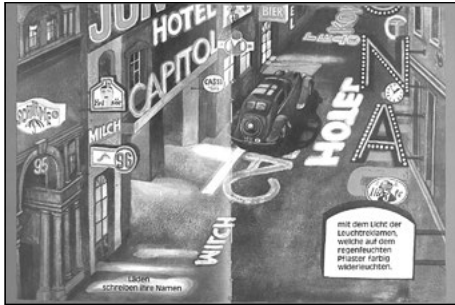


Abb. 148: Hacks/Ensikat: Die Sonne, 1975

Klaus Ensikats illustriertes Buch ‚Die Sonne‘ von Peter Hack ist dahingegen eher stilistisch und nicht so sehr thematisch Müllers Bildermappe gegenüberzustellen. Seine Illustrationen zur ‚Sonne‘ sind bis in die kleinsten Details genau wiedergegeben. Sie sind realistisch und phantastisch zugleich, auch im Sinne des fantastischen Realismus.

Der aus der DDR stammende Illustrator verband in seinem Bilderbuch surrealistische Elemente mit filmischer Perspektive:<sup>670</sup> Die Bilder sind eine Kombination von Ironie, Skurrilität und präzise abgebildeter Phantasie.<sup>671</sup> Seine Zeichnungen werden auf den ersten Blick in ihrer Gesamtheit erfasst und erst auf den zweiten Blick in ihren ungewöhnlich fantasiereichen Einzelheiten erkannt, wie z.B. dort wo Mensch, Häuser und Auto am oberen Rand des Bildes auf dem Kopf stehen. Zu den in gebrochenen Tönen gemalten Bildkompositionen werden Lichter punktuell eingesetzt, sodass eine atmosphärische Wirkung erzeugt wird. Interessant ist auch, wie Ensikat den Text in das Bild völlig integrierte: Der Text wird zum Bestandteil des Bildes, da er zur visuellen Gestaltung der Buchseite gehört (Abb. 148). Zudem untersuchte der Illustrator grafische Formen und setzte sie als Schriften der Stadt und als Reflex von Schriften im Bild um. Als Spiel von Licht und Farbe wird das Nachtleben einer Großstadt von der Abenddämmerung bis zum Sonnenaufgang wie aus einem Film geschildert; die Welt des Konsums und des Vergnügens, aber auch der Alltag auf der Straße und zu Hause werden hier inszeniert.

Ensikat malte seine Bilder sehr genau und mit vielen kleinen Details und fantastischen, komischen Motiven. Stilistisch sind sie jedoch keine fotografisch exakte Darstellung der Realität, sodass Müllers genaues

<sup>670</sup> Bode 1990, S. 6.

<sup>671</sup> Mattenklott, in Stiftung Illustration 2009, S. 5.

Zeichnen im Stil des Fotorealismus in der zeitgenössischen Bilderbuchillustration kaum zu übertreffen ist. Eine Ausnahme bietet allerdings das Bilderbuch ‚Am Fenster‘ (1976) von Günter Hugo Magnus und Ute Andresen, das aus einer Mischung aus Fotorealismus und Pop-Art in der plakativen



Abb. 149: Magnus/Andresen: Am Fenster, 1976

Flächigkeit und technischer Akkuratess resultiert. Es beginnt mit folgender Frage: „Errätst du, aus welchem Gehäuse man blickt, und was man da sieht von der Welt?“, worauf zwölf große farbige Doppelseiten folgen, auf denen unterschiedliche Fenster von innen gesehen den Ausblick nach draußen ermöglichen. Die Kinder sollen aus diesen Fensterbildern sowohl die dazugehörigen Innenräume als auch durch den Ausblick aus den Fenstern, die Außenwelt draußen erraten, z.B. ermöglichen zwei Glastüren den Blick in einen Schlosspark und der Spiegel in der Mitte zeigt den Park auf der Seite des Raumes frontal gegenüber (Abb. 149). In dieser Illustration ist der Hintergrund mit den Bäumen in dem Spiegel in der Zentralperspektive aufgebaut, während die Landschaft hinter den Glasfenstern sanft in den fernen Hintergrund in verschiedenen Ansichten – von großen bis kleinen Bäumen, von großen bis kleinen Hügeln oder in einem kurvigen Weg nach oben – übergeht. Der Text wird in die Bildkomposition integriert, indem er als Bildelement an der Wand eingerahmt wird. Letztlich sind in dieser Illustration und in dem ganzen Bilderbuch ‚Am Fenster‘ insbesondere die Genauigkeit der Details und die sterile Exaktheit in der Bildausführung erkennbar, die sich an Müllers großem zeichnerischem Können und der einzigartigen Handschrift in fotorealistischer Manier messen können, wie in ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder‘.

Diese Bildermappe trat aus dem Themenkomplex der Umweltzerstörung hervor und wurde zu deren Ikone. 1974 wurde sie mit dem Deutschen Jugendbuchpreis mit der folgenden Begründung ausgezeichnet; „In der realistischen Aufbereitung eines gegenwartsbezogenen Themas

und der Vermittlung von Entscheidungshilfen für notwendige Veränderungen geht diese Bildmappe neue Wege“. <sup>672</sup> Dafür erhielt Müller auch den Sonderpreis des Premio Grafico Fiera di Bologna. Für sein gesamtes Werk bekam er 1994 den Hans-Christian-Andersen-Preis.

„Rundherum in meiner Stadt‘ (1968): Der Chronist Ali Mitgutsch und seine Wimmelbilderbücher

Ali Mitgutschs Wimmelbilderbücher schweben zwischen Sach- und Bilderbüchern. Schon das 1658 erschienene Buch ‚Orbis pictus‘ <sup>673</sup> war ein unterhaltend-belehrendes Sachbilderbuch, das die ganzen Welt-Dinge durch die Kombination von Bildern und Wörtern zu erfassen vermochte: „Durch jeden zugeordneten Holzschnitt wurde so ein Ausschnitt ‚der Welt‘ gezeigt und ein Gesamtzusammenhang hergestellt. Innerhalb des Bildes waren Ziffern den Einzelheiten, Dingen oder Lebewesen zugeordnet; außerhalb der Gesamtkomposition standen die bezifferten Benennungen. Eine Idee, die auch heute noch in vielen Sachbüchern eingesetzt wird“. <sup>674</sup> Hier steht das Prinzip der Wissensvermittlung im Vordergrund. Aus dieser Form der Belehrung, und in Verbindung mit der Märchentradition, erschien später in Deutschland das Buch ‚Robinson der Jüngere. Ein Lesebuch zur nützlichen und angenehmen Unterhaltung für Kinder‘ (1779) von Joachim Heinrich Campe: „Hier erzählt der Vater im Kreise der Familie von der Welt, den Abenteuern, die man in ihr bestehen muss, und vom angemessenen Verhalten in ihr“. <sup>675</sup> Robinson „[...] lernt durch Experiment und Erfahrung und praktiziert mit Arbeitsamkeit und Mäßigkeit die bürgerlichen Kardinaltugenden“. <sup>676</sup>

Das Buch wurde zum meistgelesenen Kinderbuch im 19. Jahrhundert und seine Verbreitung erhielt durch Ludwig Richters Illustrationen zusätzlichen Schub (in der Ausgabe von 1848). Demzufolge wurde Campe zu einem der Hauptvertreter der Sacherzählung: „War

<sup>672</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 184.

<sup>673</sup> Vgl. dazu Kap. 3.2.

<sup>674</sup> Ossowski, zitiert nach: Ossowski 2002, S. 665.

<sup>675</sup> Steitz-Kallenbach 2005, S. 35.

<sup>676</sup> Einleitungstext zur Ausgabe aus dem Jahr 1977 zu Campes ‚Robinson der Jüngere‘.

für Comenius das Bild tragendes Gestaltungsmerkmal anschaulicher Darstellung, bedeutete die Kraft der Sprache und die in ihr verborgene Entwicklungsmöglichkeit persönlicher Anteilnahme des (jungen) Lesers für Campe den entscheidenden Gestaltungsträger“.<sup>677</sup>

Mit einem ähnlichen Konzept entwickelte Heinrich Scharrelmann Anfang des 20. Jahrhunderts eine Erzählstruktur in Form eines Sachbuchs: ‚Ein kleiner Junge. Was er sah und hörte, als er noch nicht zur Schule ging‘ (1908), das den Lebensalltag des kleinen Jungen Berni Becker mit seinen Erlebnissen in der Großstadt schilderte; z.B. gibt es zu der Geschichte ‚Die Straße wird gepflastert‘ ein entsprechendes, erläuterndes Bild. Der Text läuft auf der Ebene des Geschichtenerzählens mit der Einführung in das Leben des Helden Berni, das sich mit bestimmten Situationen verknüpfen lässt, anstatt auf eine reine Wissensvermittlung einzugehen. Fast ein halbes Jahrhundert später forderte Klaus Doderer (1961), dass ein Sachbuch unterhaltende Elemente beinhalten solle, und zwischen Lehrbuch und wissenschaftlicher Abhandlung, zwischen Literatur und bloßer Unterhaltung steht,<sup>678</sup> wie die sog. Berni-Geschichten.

‚Ein kleiner Junge. Was er sah und hörte, als er noch nicht zur Schule ging‘ fand reichlich Nachfolger, die dessen Erfolgsrezept aufgriffen:

Seinen eigentlichen Boom erlebt das Sachbuch aber erst nach 1945. Zunächst ist es die Sachliteratur für Erwachsene, die deutlich werden lässt, dass die Gesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Wissens- und Informationsgesellschaft ist bzw. sich dahin entwickelt. Die immer rascher steigende Fülle des Wissens einer breiten Gruppe von Interessierten zu vermitteln ist die Aufgabe des Sachbuchs.<sup>679</sup>

Dazu kam die Förderung durch eine zunehmende Anzahl an Publikationen von Sachbüchern für Erwachsene und ab 1967 die Verleihung von Preisen an Sachbücher im Rahmen des ‚Deutschen Jugendbuch-

<sup>677</sup> Ossowski, zitiert nach: Ossowski 2002, S. 668.

<sup>678</sup> Steitz-Kallenbach 2005, S. 36; Ossowski 2002, S. 663.

<sup>679</sup> Steitz-Kallenbach 2005, S. 36.



preises'. Ab den 1960er Jahren setzte sich der Begriff ‚Sachbuch‘ durch und Reihen, die bis heute lieferbar sind, erschienen; so z.B. die Reihe ‚WAS IST WAS‘ aus dem Tessloff Verlag, ‚Sehen-Staunen-Wissen (Gerstenberg) oder Bunter Kinder-Kosmos aus dem Kosmos Verlag.<sup>680</sup>

Mit erklärenden Texten und Bildern beschäftigen sich die Reihen ‚WAS IST WAS‘ oder ‚Kinder-Kosmos‘ mit historischen oder sachlichen Themen, die sich nicht nur auf den Alltag der Kinderwelt beschränken. Nach Ossowskis Typologie sind dies Sachbilderbücher, d.h. bild-erzählerische Bücher mit Gegenständen aus der Umwelt. Ihre Adressaten sind Kinder und Jugendliche. Für das Vorschulkind eignet sich insbesondere das Bildersachbuch mit seinen Einzeldarstellungen oder zusammenhängenden Bildfolgen, das sich an das Kind und dessen Lebenswelt richtet. Bilder und Textpassagen werden so ausgewählt, dass sie die altersgemäß kindliche Wahrnehmung berücksichtigen und wenig komplizierten Inhalt belegen.<sup>681</sup> Für diese Altersstufe werden Ali Mitgutschs ‚Wimmelbilderbücher‘ zum Prototyp: „Hier wird zwar kein Abbild von Wirklichkeit, aber eine verdichtete Darstellung möglicher Realität gezeigt, die es erlaubt, Dinge sowie ihr Zusammenspiel in Handlungen und Vorgängen zu erkennen und zu benennen und gleichzeitig mit Erzählungen anzureichern.“<sup>682</sup>

Mitgutschs Bildersachbücher kommen meist ohne Wörter aus. Die Illustrationen für sich genommen sind erzählende Unterhaltungen; die Dingwelt wird durch Aktionen und Handlungen präsentiert: „Das Neue an den Wimmelbüchern ist ihr, von der in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstehenden antiautoritären Pädagogik geforderte explizite Kinderalltagsbezug und die selbstständige Rezeption auch schon für sehr kleine Kinder. Mit den Wimmelbilderbüchern lotet Mitgutsch erstmals die fließende Grenze von poetisch-fiktionalen Bilderbüchern und den Sachbilderbüchern aus.“<sup>683</sup>

---

680 Ossowski 2002, S. 670-671.

681 Ebd., S. 672-673.

682 Steitz-Kallenbach 2005, S. 37.

683 Oetken 2008, S. 93.

Für seine Bildkomposition verwendete Ali Mitgutsch eine besondere Technik: Seine Bühnenkulisse aus Landschaft oder Stadtansicht ist aus der Vogelperspektive gemalt. Die Figuren sind dagegen entweder frontal oder seitlich platziert. Das Bild enthält eine Kombination mehrerer Sichtweisen. Es gibt außerdem keinen Unterschied zwischen Vorder- und Hintergrund und keine perspektivische Verzerrung, wo Figuren z.B. im Hintergrund kleiner gemalt werden, um das Gefühl der Tiefe zu vermitteln. Sie werden alle gestaffelt und befinden sich auf der gleichen Ebene. Der Illustrator erklärte seinen Bildaufbau als die sog.

[...] Kavalierspersione, bei der man auf alle Figuren leicht erhöht drauf schaut, als sitze man auf einem Pferd. Dadurch ist die Perspektive leicht gekippt. Und alle Personen in meinen Bildern sind gleich groß, egal ob sie vorne oder hinten stehen. Das hat der alte Merian in seinen Stichen auch so gemacht. Man kriegt so ein souveränes Gefühl der Übersicht. Ich habe es ‚demokratische Perspektive‘ genannt, weil keiner im Bild schlechter oder besser behandelt wird.<sup>684</sup>

In Matthäus Merians Bilddarstellung zur ‚Seeschlacht‘<sup>685</sup> stehen die Kämpfenden und die Schiffe beengt im Bildraum. Jede einzelne Szene eines Kampfes wird im Bild auf einer einzelnen Ebene gestaffelt und das Tumultuarische wird dadurch greifbar.

Pluriszzenische Bilder finden sich vor allen Dingen in der langen Tradition der Genre-Malerei, wie ‚Die Kinderspiele‘ (1560)<sup>686</sup> von Pieter Brueghel d. Ä.. Im volkstümlichen Stil werden Erzählungen über den Alltag, die Banalität des Lebens und dessen Poesie in multiszenischer Darstellung inszeniert. Diese Art der Bildnarration hatte keine Parallele in der Kunst. Die gemalte Szenerie als Spielplatz ist voller Getümmel, zeigt Rausch und Tumult von rennenden, spielenden oder

684 <http://www.freitag.de/autoren/jan-pfaff/in-einer-eigenen-welt>. Eingesehen am 22.05.2013.

685 Siehe: Matthäus Merian d. Ä. 1593-1650, Seeschlacht zwischen Spartanern und Athenern mit ihren jeweiligen Bundesgenossen im Peloponnesischen Krieg, 431 - 404 v. Chr., Kupferstich, 1642, Abteilung Historische Drucke, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

686 Siehe: Pieter Bruegel d.Ä (1525/30-1569), Die Kinderspiele, um 1560, Öl auf Holz, 118 cm × 161 cm Kunsthistorisches Museum, Wien.

hüpfenden Kindern. Es ist das gewöhnliche Volksleben draußen in Geselligkeit, das Bruegel meisterhaft wiedergab. In seiner Bildkulissee stellte er mehrere Szenen dar, um möglichst einen großen Überblick über ein bestimmtes Thema – hier die Kinderspiele – zu geben. Im Bild schaut der Betrachter von oben auf den bühnenartigen Platz. Dort sind 83 unterschiedliche Kinderspiele und mehr als 230 Figuren abgebildet, die bis in die weit nach hinten geschobene Horizontlinie reichen. Die Kinder haben weder schöne Körper noch niedliche Gesichter, sondern vielmehr wirken sie wie kleine Erwachsene. Außerdem scheinen sie nicht hilflos und unselbstständig, sondern eher besessen und konzentriert in ihrer Welt des Spiels. Nur eine Erwachsene kommt im Bild vor; es ist die Putzfrau mit ihrem Eimer, die unbekümmert von dem Getümmel der Kinder ihrer Arbeit nachgeht. Denen gehört das Bild und die verschiedenen Nebenszenen – als bildliches Lexikon – geben den Kinderalltag mit ihren Gebräuchen und Spielgewohnheiten des 16. Jahrhunderts – ohne moralisierende Botschaft – wieder.<sup>687</sup>

Auch Mitgutschs aus der Vogelperspektive aufgebaute Genrebilder erzählen über den Kinderalltag seiner Zeit durch bestimmte Situationen oder Motive. Charakteristisch in ‚Rundherum in meiner Stadt‘ (1968) sind die Menschen (vor allem Kinder aber auch Erwachsene), die als Einzelfigur oder als Gruppe den Großteil der Bildfläche einnehmen. Die Handlungen sind schlicht und einfach und appellieren an die



Abb. 150: Mitgutsch: Rundherum in meiner Stadt, 1968

Erinnerungen und Erfahrungen des Betrachters mit seiner Umwelt. Der große Überblick darauf wird durch die ungewöhnliche Perspektive geschaffen. Von oben gesehen wirkt die ganze Bildkomposition flach und dekorativ. Die Umgebung hat eine Rahmendeckende Funktion; sie ist eine Theaterbühne, worauf die

<sup>687</sup> Portmann 1961, o.S.

Figuren gezeigt werden und auf die Thematik der Handlungen hingewiesen wird. Auf diese Art und Weise werden alltägliche Situationen im Bild dargestellt (Abb. 150).

Mit Sinn für Humor und für den Kinderalltag wird die Schwimmbadzone mit hellen, leuchtenden Farben gemalt und auf einige Details wird durch Federzeichnungen ein Akzent gesetzt. Das freie Schwimmbad steht für einen Ort der Bewegung durch die spielenden oder streitenden Kinder, andererseits aber auch für einen Ort der Ruhe und Erholung mit auf dem Boden liegenden, sich ausruhenden Kindern. Als Vergnügungsort und auch Platz der Begegnung entsteht eine psychologische Analyse des Alltags, die letztlich die Poesie des Kinderlebens aufzeigt.

Die aus der Vogelperspektive gestaltete Bildfläche stellt zwei Schwimmbäder und einen Sandkasten dar, der mit Kindern gefüllt ist. Die Kinder werden auf der Bildoberfläche zwischen Becken und Bäumen als ruhende Punkte angeordnet, die Ordnung in dem Gewimmel der Kinder verschaffen. Von oben kann man die Kinder liegend auf dem runden Schwimmbekken betrachten. Die zwei Kinder, die miteinander mit ihren Handtüchern neben dem runden Becken streiten, werden ohne Verkürzung präsentiert, da die Perspektive leicht gekippt ist. Auch die Bäume werden nicht nur als Baumkrone abgebildet, sondern frontal mitsamt dem Stamm. Ob das Mädchen auf der linken Seite des rechteckigen Beckens auf dem Tuch liegt oder danebensteht, ist letztendlich nicht entscheidend. Wichtiger ist, dass ohne Problem zu verstehen ist, dass der Junge auf der unteren linken Seite des Bildes in der Luft den Ball fängt, und nicht auf dem Gras liegt.

Die Figuren sind einem bestimmten Typus zugeordnet, der in karikaturartiger Mimik oder posenartigen Gesten den Alltag inszeniert; so wie die Kinderrealität aussehen könnte. Sie sind mit einfachen Gesichtern und Körperhaltungen als Stereotypen gestaltet; beispielsweise ist der Kopf rund, die Augen sind zwei schwarze Punkte und die Wangen bestehen aus zwei roten Kreisen. Die Kinder sind in Bewegungsabläufen dargestellt; laufen, rennen, springen usw., sodass es im Bild richtig ‚swimmelt‘.

Zum Hauptthema ‚Kinder im Schwimmbad‘ entwickelte Mitgutsch zugleich kleine Nebengeschichten im Bild, wie der Junge am Rand des rechteckigen Beckens, der kurz davor steht, ins Wasser geworfen zu werden. Auch Bruegels ‚Kinderspiele‘ sind von Nebengeschichten gefüllt; beispielsweise blickt auf der linken Seite des Bildes ein Junge durch die Öffnung hinter der Mauer und versucht, eine Eule abzuschießen. Das Loch mit dem grünen Hintergrund ist eine Auflockerung im Bild, die mit der monotonen Farbe der Mauer bricht und eine Lichtquelle eröffnet. Ob die Eule erwischt wird, bleibt ungeklärt.

Die kleinen, winzigen Details des Alltags baute Mitgutsch auf einer Kulissenbühne auf, wo Kinder in Aktion in die darin enthaltene, befüllte Dingwelt gestellt werden. Die zahlreichen Szenen bieten viel Erzählstoff, den die Kinder selbst weiter ausführen sollen. Die einzelnen Doppelseiten sind selbstständig und können unabhängig voneinander angeschaut werden, zugleich können sie als Ganzes betrachtet werden und in den Details, wo es immer wieder etwas Neues zu entdecken gibt. In diesen erzählerischen Illustrationen sind Figuren als mehrere Schnappschüsse abgebildet, und in gleicher Zeitdimension und Räumlichkeit des Geschehens gegenübergestellt; d.h. es gibt keine chronologische Reihenfolge in den einzelnen Narrationen; sie geschehen simultan und die verschiedenen Szenen können zugleich auseinandergelassen werden. Indem man über die Szenen auf der Bildoberfläche schweift, entsteht das Gesamtbild des Geschehens, das gleichzeitig und in mehreren Ebenen ‚gelesen‘ wird.

Basierend auf diesem inhaltlichen Bildkonzept und kompositorischen Grundthema entwickelte Mitgutsch eine ganze Bücherreihe mit differenzierter Thematik (z.B. auf dem Jahrmarkt, auf dem Bauernhof, im Hafen usw.), die mit ‚Rundherum in meiner Stadt (1968) anfang und der weitere Bücher folgten; beispielsweise ‚Bei uns im Dorf‘ (1970), ‚Komm mit ans Wasser‘ (1971), ‚Hier in den Bergen‘ (1979) usw.. In den einzelnen Bildern werden manchmal mehr als 80 Figuren auf der Bildoberfläche verteilt, wobei sie entweder als Einzelne oder in Kleingruppen eine kleine Erzählung erhalten. Anhand der Hintergrundkulisse – sei es ein Park oder eine Straße –, werden die einzelnen Erzäh-

lungen miteinander zu einer Bildeinheit verbunden. Es sind detailreich inszenierte Bildkompositionen; von trivialen Situationen: u.a Kinder, die streiten und spielen oder ein Junge, der an einen Baum pinkelt (Abb. 151).



Abb. 151: Mitgutsch: Bei uns im Dorf, 1970

Das von Edith Klatt geschriebene Buch ‚Lustige Märchen‘

(1968) mit Illustrationen von Klaus Ensikat erinnert an die Wimmelbilderbücher,<sup>688</sup> aber durch die Versetzung der Darstellung in die Vergangenheit verstärkt an Bruegels Bilder. Die harmonische Farbigkeit von Rot und Ocker in Zusammensetzung mit dem Blau im Ensikats Bild lässt zudem einige Parallelen mit Bruegels ‚Die Kinderspiele‘ (1560) erkennen. Ensikat malte mehrere zusammenhängende Szenen, mit einem Hauptgeschehen (dem Feuer), das Nebenerzählungen erzeugt (wie der Mann, der sich gerade im Absturz befindet) (Abb. 152). Während Ali Mitgutsch eine naive Malweise bevorzugte, die an das Vorschulkind gerichtet ist, gehört die Illustration zu ‚Lustige Märchen‘ zu einem Kinderbuch. Unabhängig von den Adressaten verwendeten beide Illustratoren dennoch einen detaillierten Malstil in ihren pluriszenischen Bildern.

Monoszenische Bilder mit verschiedenen Thematiken gestaltete Franz Högner in dem 1964 veröffentlichten Buch ‚Ich sehe was, was du nicht siehst‘ mit Text von Erich Stahleder, wo der Alltag oder die Nähe oder ferne Umgebung der Kinder – z.B. Stadt, Züge, Maschinen, Verkehrsmittel, Hafen, oder ein Dorf in den Tropen – behandelt werden. Mit Kommentaren und Fragen verknüpft sich der



Abb. 152: Klatt/Ensikat: Lustige Märchen, 1968

688 Oetken 2008, S. 95.

Text mit den Bildern. Text und Bild werden in traditioneller Form separat auf der Doppelseite positioniert und präsentieren eine eigenständige Geschichte.

Im zeichnerischen Stil werden aus geraden Linien und feinen Strichen einfache geometrische Formen gebildet, die stellenweise koloriert sind. In der Illustration, in der eine Stadt gezeichnet wird, wird eine gesamte, vereinte architektonische Form aus Häusern und Kirchen dargestellt. Die Dächer der Gebäude sind in orange-rosa Tönen gehalten und das Grün ist punktuell eingesetzt, um dem Bild einen besonderen Akzent zu verleihen. Es sind die Kirchen mit grünen Kuppeln und Dächern, die sich von der Masse nebeneinander stehender Häuser abheben; auch dadurch, dass sie vertikal ausgerichtet sind und die Kreuze zum Himmel empor heben. Unten im Bild steht eine dreiköpfige Familie außerhalb der durch eine durchgezogene Linie gezeichneten Stadt. Sie werden separat dargestellt und gleichzeitig von den Gebäuden umrandet, sodass sie in die Gesamtkomposition eingeschlossen sind und als eine isolierte Einheit betrachtet werden können. Figuren und andere Bildelemente sind im Buch schematisch dargestellt und werden mit kleinen Variationen wiederholt (Abb. 153).



Abb. 153: Högner/Stahleder: Ich sehe was, was du nicht siehst, 1964

Sowohl ‚Rundherum in meiner Stadt‘ als auch ‚Ich sehe was, was du nicht siehst‘ dienen der erzählenden Unterhaltung zum Themenkomplex ‚die Umwelt des Kindes‘. In Mitgutschs pluriszenischen Einzelbildern steht hauptsächlich das Kind im Vordergrund, das von einer bestimmten Situation ausgehend handelt, während Högners Bilder aus einer ausgewählten Thematik mit dem dazu gehörigen Text und den monoszenischen Einzelbildern, mit und ohne Kinder entstehen.

Als eine Art Sachbuch mit einer monoszenischen Bilderreihe schaffte Jörg Müller die Bildermappe ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder‘ (1973), die sich mit dem sachlichen Thema der Umweltzerstörung mit Betonung auf Architektur und Landschaft beschäftigt und nicht auf eine spezifische Altersklasse beschränkt ist (Abb. 153). In Mitgutschs Illustrationen dagegen treten die Kinder in den Vordergrund, und insbesondere kleine Kinder, die als Rezipienten anzusehen sind. Anders als in Müllers Bilderdarstellung bewegen sich Mitgutschs Figuren im Raum, aber nicht im Zeitablauf, wie Müllers Bildlandschaften, die nach ein paar Jahren Abstand bildlich festgelegt werden. Da es sich nicht um die gleiche Figur in Mitgutschs Illustrationen handelt, ist zu erkennen, dass keine Zeit zwischen den verschiedenen Aktionen im Bild vergeht, sondern dass diese gleichzeitig stattfinden. Die Illustrationen der Wimmelbilderbücher haben den Charakter einer Momentaufnahme, die die Stille oder die Bewegung mehrerer Szenen festhält. So wie bei Müller ist Mitgutschs Thematik aktuell und realitätsbezogen und enthält Anekdoten des Kinderalltags. Seine Figuren sind nach einem vereinfachten Schema aufgebaut; im Gegensatz zu Müllers akribischer Malweise im realistischen Stil; auch wenn beide Bilderbuchillustratoren gegenständlich malten.



Abb. 154: Mitgutsch: Warum macht Herr Kringle nicht mit?, 1979

Im Jahr der Veröffentlichung von ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder‘ brachte Mitgutsch das Bilderbuch ‚Warum macht Herr Kringle nicht mit?‘ (1973) heraus, das ebenso von der Umweltzerstörung handelt; namentlich von der schon damals aktuellen Problematik der Überfluss- und Wegwerfgesellschaft. Das Bilderbuch ist diesmal mit Text und Bild versehen, aber in ähnlichem Zeichenstil wie bei den Wimmelbilderbüchern gestaltet. Hier entsteht ein Reichtum an Dingwelt; zugleich fehlt wiederum die Perspektive, und auch die sog. Kavalierspersion, die für die Wimmelbilderbücher charakte-



ristisch ist, kommt vereinzelt und mit wenigen Figuren vor. Die Figuren sind in ‚Warum macht Herr Kringel nicht mit?‘ vergleichsweise größer, aber genauso karikaturhaft in Mitgutschs eigener Handschrift gezeichnet.

In Anlehnung an die Pop-Art fügte Mitgutsch die Welt der Werbung und des Konsums und Elemente der Comics ein. Im ‚Horror vacui‘ Verfahren, wofür auch seine Wimmelbilderbücher kennzeichnend sind, überfüllte der Illustrator die Bildfläche. Er platzierte die Figuren nicht in geschlossenen Szenen nebeneinander, sondern reihte sie nebeneinander und zeichnete Sprechblasen mit Konsumwaren oder Werbetexte; dazu die Menschen, die diese Produkte anbieten, die groß dargestellt werden. Unterhalb werden die Normalverbraucher klein zusammengerückt, die verwirrt nach oben schauen (Abb. 154). Die Wohlstands- und Wegwerfgesellschaft wird in ‚Warum macht Herr Kringel nicht mit?‘ offengelegt; wengleich mit naivem Inhalt, z.B. indem die Nachbarn ihren Sperrmüll bei Herrn Kringel deponieren und er diesen sorgfältig aufhebt, damit die Nachbarskinder selbst daraus Spielzeuge basteln können. Somit wird eine idyllische Welt beibehalten, die Konform zu Mitgutschs Bildauffassung geht.

Sein Erfolgsrezept ging auf seine Reihe von Wimmelbilderbüchern zurück. Diese wurden millionenfach gedruckt und standen in der Auswahlliste zum Deutschen Jugendbuchpreis. ‚Rundherum in meiner Stadt‘ (1968) wurde mit diesem Preis ausgezeichnet. Der Bilderbuchillustrator wurde 1978 in die Ehrenliste zum Hans-Christian-Andersen-Preis für sein Buch ‚Rund ums Schiff‘ aufgenommen.<sup>689</sup>

‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ (1975): Das sozialkritische  
Buch von Kurt Mühlenhaupt in naiv-expressiver Malerei

Mühlenhauts Bilderbücher sind sozialkritisch und besitzen „[...] in ihrem kindlich-naiven Stil so viel Witz, Melancholie und Wahrheit“.<sup>690</sup>  
Der Maler und Illustrator bevorzugte Motive aus dem Alltag des Stadt-

<sup>689</sup> Künnemann 1978, S. 120.

<sup>690</sup> Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 5.

lebens, wo die soziale Realität ärmerer, einfacher Leute geschildert wurde, und Probleme aus der Erwachsenenwelt wie Arbeitslosigkeit, Armut oder finanzielle Not ohne Verharmlosung behandelt wurden. Der Bilderbuchillustrator verniedlichte nichts und gab die Realität seiner Umwelt schonungslos wieder; auch ohne Unterscheidung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt.

Die Behandlung sozialer Themen in den 70er Jahren war – im Geist der 68er Bewegung – ebenso wie Mühlenhaupts Bilderbücher aktuell. Sein Kunststil entsprach dennoch nicht der Kunstauffassung der Zeit, die sich mit der Pop-Art verband und in den Bereich der Gebrauchskunst übergang, sondern er knüpfte an den Kunststil der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre an und malte in der Tradition von George Grosz, Otto Nagel oder Käthe Kollwitz: „Kennzeichnend für die Neue Sachlichkeit sind neben der Themenwahl eine Ambivalenz zwischen einer eher subjektiven Innerlichkeit und einer klaren sozialkritischen Aussage, die z.B. bei George Grosz als klare Parteinahme gegen die Bourgeoisie ihre schärfste Form findet“.<sup>691</sup>

George Groszs Kunst war eine sozialkritische Auseinandersetzung mit dem herrschenden Kapitalismus im Berlin der 20er Jahre. Das Thema einer ungerechten Gesellschaft wurde in dem von der damals bekannten Kinderbuchautorin Hermynia zur Mühlen geschriebenen und von Grosz gezeichnetem Buch ‚Was Peterchens Freunde erzählen‘ (1921) plakativ geschildert. Die Aktualität der Thematik im Buch erhielt nach 1968 wieder vermehrte Aufmerksamkeit.

In ‚Was Peterchens Freunde erzählen‘ berichten Gegenstände des Haushaltsalltags dem kranken Arbeiterkind Peter über ihre Erfahrungen mit Armut und Ungerechtigkeit, Not und Ausbeutung in der Menschenwelt. Reich und Arm, Kapitalismus und Sozialismus werden als Antithesen vereinfacht auseinander gehalten und nach Böse und Gut propagandistisch getrennt. Dazu setzte Grosz Zeichnungen in satirisch-karikaturhaftem Stil in mit Tusche gezogener reduzierter

---

691 Bürger-Ellermann 1986, S. 99.



Abb. 155: zur Mühlen/Grosz: Was Peterchens Freunde erzählen, 1924

Linienführung ohne Schattierungen oder Schraffuren; passend zu seiner sozialkritisch engagierten Kunst. Sein Ansinnen war, die Welt sachlich zu zeichnen und die wirklich ‚hässliche, kranke‘ Welt darzustellen; mit all ihrer kruden Ungerechtigkeit und Gewalt. Im Rahmen seiner revolutionären Kunstauffassung wurde auch das Bilderbuch für das Arbeiterkind für einen ideologischen Zweck – nämlich als eine proletarisch-revolutionäre Kinderliteratur – konzipiert.<sup>692</sup> Er malte in seinen Bildern bewusst sowohl Opfer der Gesellschaft als

auch ihre Täter wie den reichen, gut ernährten Kapitalisten aus ‚Was Peters Freundchen erzählen‘ (Abb. 155).

Der Künstler George Grosz, der bildlich die gesellschaftliche Situation seiner Zeit mit deren Konflikten wiedergab, stellte die zwischen Reichen und Armen entstandene Ungerechtigkeit mit Zynismus und scharfer Kritik dar. Anders malte Mühlenhaupt einfache Leute liebevoll und mit stark emotionalen Komponenten.<sup>693</sup> Er forderte außerdem nicht zum Kampf für eine gerechtere Welt auf, wie Grosz, sondern seine Figuren sind in ihrem sozialen Umfeld – ohne pamphletartigen Ton – unter sich und in ihrem Alltag dargestellt.

Ohne moralische Absicht, aber sozialkritisch betrachtend, übernahm Mühlenhaupt als Thema das Leben einfacher Familien, wie in dem 1971 entstandenen Bilderbuch ‚Sabine und ihre Puppe‘, und schilderte Alltagsbelastungen und negative Gefühle eines Tochter-Mutter-Konfliktes in einer Situation drohender Armut. Unter Mühlenhaupts Illustrationen zu dem Bilderbuch findet sich eine alltägliche Straßenszene: eine unfreundliche Stadt mit grässlichen Figuren und der tristen Kulisse eines Wohnviertels. Die Bildfläche wird durch die

<sup>692</sup> Thiele 2003, S. 23-24; Fischer/Stenzel 1986, S. 91.

<sup>693</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 100.

Straße mit ihren Autos und Passanten in zwei Ebenen aufgeteilt: in einen Aktionsraum, in dem sich die Figurengruppe befindet, und in eine Kulisse aus Häuserfassaden, die das Bild abschließt. Die obere Bildseite zeigt grau-braune Wohnblocks. Der am oberen linken Bildrand platzierte Baum verzahnt sich mit den Häusern bzw. mit dem Hintergrund. In der unteren Bildhälfte stehen Kinder mit blassen Gesichtern, die nicht niedlich, sondern böse sind und grimassenhaft Sabines Puppen auslachen. Das Mädchen wird aus dem Bildrahmen verstoßen. Die Kinder sind nicht schön, sie werden mit groben, dicken Pinselstrichen ausdrucksvoll gemalt, die Dramatik und die Emotion des Bildes betonend (Abb. 156). Seine expressive Darstellungsweise ist mit Emil Nolde zu vergleichen, der ebenfalls seine Figuren grob und mit dicken Pinselstrichen gemalt und eine haptische Wirkung erzeugt hat. Sie wirken durch ihre Bewegungen und Verzerrungen – und durch den bewussten Verzicht auf Feinheiten – ausdrucksstark.<sup>694695</sup> Ebenso wie bei Mühlenhaupt werden Körperteile – insbesondere Hände und Füße – nicht fein ausgearbeitet; besonderes Gewicht wird auf starke Gesichtsausdrücke und die Haltung der Kinder gelegt. In ‚Sabine und ihre Puppe‘ wird der Betrachter nicht von der Wirklichkeit verschont, sondern vielmehr wird Anteilnahme von ihm eingefordert.



Abb. 156: Mühlenhaupt: Sabine und ihre Puppe, 1971

Weiter in ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ (1975) wird über die sozialen Schichten innerhalb der Berliner Gesellschaft berichtet. Als beispielsweise in einer Stelle der Geschichte der Sohn seine Mutter nach den Namen der Fische fragt, antwortet sie voller Lebensweisheit: „Ich unterscheide sie danach, wie sie schmecken und wer sie isst. Aale und Forellen essen die Reichen, Heringe die armen und Karpfen die From-

<sup>694</sup> Bürger-Ellermann 1986, S. 100-101; Dehn/Thiele 1985, S. 148-150.

<sup>695</sup> Siehe: Emil Nolde (1867-1956), Tanz um das goldene Kalb, 1910, Öl auf Leinwand, 88 cm × 105,5 cm, Pinakothek der Moderne, München.

men“. Auch hier werden Alltagsszenen einfacher Menschen wiedergegeben; mit ihren Problemen und Sorgen, aber ohne Dramatisierung oder Zuspitzung. Nicht nur düstere, sondern fröhliche Stimmungen und die Poesie des Lebens fließen in die Narration ein, wie die Liebe von Sabine zu ihrer Holzpuppe in ‚Sabine und ihre Puppe‘ oder die Erlebnisse von Mutter und Sohn auf dem Wochenmarkt in ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘.

Dieses Bilderbuch behandelt Kurt Mühlenhaupt's Kindheitserinnerungen in Berlin. Es geht um einen kleinen Jungen, der als Ich-Erzähler mit der Mutter auf den Wochenmarkt geht und dort die Marktatmosphäre miterlebt. Anders als in ‚Sabine und ihre Puppe‘ ist hier die Mutter-Sohn-Beziehung reibungslos. Die Geschichte entwickelt sich ohne große Spannung oder einen Höhenpunkt. Es wird schlicht und einfach der Tempelhofer Wochenmarkt mit seinen Kleider- und Gemüseständen geschildert. Waren, Verkäufer und ihre Verkaufsmethoden mit Marktgeschrei gehören dazu. Des Weiteren werden kleine tagtägliche Anekdoten erzählt: die Mutter, die Strümpfe kauft oder der Vater, der arbeitslos ist.

Das fast im quadratischen Format angelegte ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ beinhaltet entweder in Text und Bild getrennte Doppelseiten, oder einige doppelseitig angelegte Illustrationen auf denen der Text platziert wird. Gezeigt werden Straßenszenen oder der Wochenmarkt in verschiedenen Situationen. Abgesehen von der Mutter und dem Sohn gibt es mehrere Leute, die der Szene beiwohnen. Es sind die einfachen Leute eines Berliner Arbeiterviertels, die in der Masse als

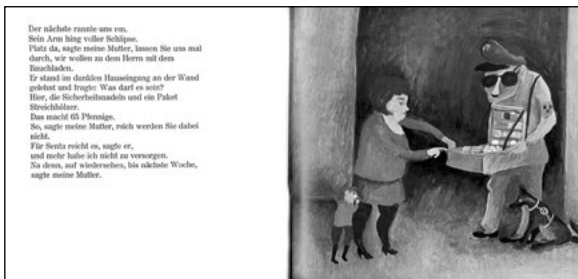


Abb. 157: Mühlenhaupt: Rüben, Fische, Eierkuchen, 1975

Käufer und Verkäufer in ungeschöner Wirklichkeit agieren. Als Beispiel dazu dient die Illustration mit dem Bauchladen-Verkäufer, der blind ist und wenig verdient (Abb. 157). Aus einem grauen Raum, der außen hell ist und in der Mitte ins dunkel wechselt, bildete Mühlenhaupt seine Bildkulisse und die drei Personen und der Hund sind in die Bildebene gerückt, wobei die Mutter und der Verkäufer die Hauptfiguren sind. Das helle Gesicht der Mutter und das Gewand des blinden Verkäufers heben sich vor dem dunklen Hintergrund ab; insbesondere durch den hellen kleinen Pinselstrich an seiner Hose. Mit rotem Haar und in Kontrastfarbe rot und grün gekleidet ist die Mutter durch die intensive Farbwirkung akzentuiert.

Die Mutter steht mit dem Mann in Verbindung, indem sie seinen Kasten berührt. Die Hauptaktion, die die Szene beherrscht, ist diese Handlung zwischen den beiden Menschen, wie dies im Text geschildert und im Bild umgesetzt wird. Das Kind ist im Vergleich zu seiner Mutter sehr klein und steht am unteren Bildrand. Der Blinde hat einen Hund als Begleitung, der allerdings im Vergleich zu dem Kind proportional dargestellt ist. Die Beiden interagieren miteinander durch Augenkontakt. Die Farbigkeit im Bild bestimmt die Formen und hält den Raum zusammen.

Auf der doppelseitigen Illustration, die das Wochenmarkterlebnis weiter erläutert, sind Käufer und Verkäufer gezeigt, die sich tumultuarisch gegenüber stehen (Abb. 158). Das Bild wird in obere und untere Hälfte aufgeteilt. Im unteren Teil befinden sich die Verkäufer in



Abb. 158: Mühlenhaupt: Rüben, Fische, Eierkuchen, 1975

ihren Ständen; nebeneinander gestellt mit ihrer Mimik und Gestik, und durch Einfügung von Wörtern und Text in das Bild, ihre Waren bewerbend. Unterhalb stehen dort wo der Textblock inseriert wird, zwei in Schmutz-weiß gemalte Kästen. Diese werden von der Marktszene und dem bunten Gewimmel umrandet. Am unteren Bildrand geht die Masse vorbei. Einige Leute schauen nach oben zu dem Getümmel, andere – wie die Mutter und der Sohn – gehen ihren Weg weiter. Das Bild wird zum Erlebnis.



Abb. 159: Mühlenhaupt:  
Rüben, Fische, Eierkuchen,  
1975

Ähnlich wie die vorherige wird auch die nächste Illustration in Käufer und Verkäufer aufgeteilt (Abb. 159). Auf der unteren Bildfläche steht das Publikum mit den Gesichtern nach oben in Richtung des Mannes. Auch der Betrachter des Bildes wird mit dem Publikum in die Szene einbezogen, um mitzuerleben, was der Verkäufer zu Bieten hat. Dieser ist der Schauspieler auf dem Podest auf der oberen Bildhälfte, der durch Bewegung – das Schwingen der Brüsseler Spitze – und Blickkontakt – mit der Mutter des Jungen – sein Publikum

zu Gewinnen versucht. Die Mutter und ihr Kind stehen rechts etwas abseits der Menge und verbinden somit Verkäufer und Schaulustige, die letztlich durch die geschlungene Spitze zusammen in die Bildkomposition eingeschlossen werden. Der Hintergrund wird rot gemalt und durch die Kontrastfarbe Grün des Podests wird die Intensität des Ausdrucks verstärkt. Andere Bildelemente und Figuren werden ebenfalls teilweise mit Weiß gemalt und mit dem Hintergrund kontrastiert.

Die Stimmung des Alltags eines Wochenmarktes in einem Berliner Arbeiterviertel wird hier so überzeugend und lebendig dargestellt; „[...] dass seine Schilderungen für Kinder oft eigene Lebenserinnerungen sind, [Mühlenhaupt] macht sie authentisch und lässt ihren realistischen Gehalt noch deutlicher hervortreten“.<sup>696</sup>

<sup>696</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 314.

Für allen Illustrationen in ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ wird ein drastischer, expressiver Stil mit grobem Pinselduktus der Ölmalerei ausgewählt und sehr malerisch gestaltet. Die kräftige Farbigkeit einzelner Bildelemente wird durch die Anwendung von Mischttönen zurückgenommen.<sup>697</sup> Als Grundton wird ein deckendes, schmutziges Weiß aufgetragen, das die Bilder aufhellt. Dies wird allerdings bunt, da viel Rot, Grün oder Blau beigemischt wird. Die Farben gleiten dadurch sanft ineinander, sodass weiche Konturen von Bildelementen entstehen und die ganze Bildkomposition zu einer Einheit geformt wird. Das Resultat ist eine emotional aufgeladene Farbintensität. Der pastose Farbauftrag, ohne Linienkonturen, definiert die Figuren und die Plastizität der Formen. Damit werden die entstandenen Formen Mittel der Bildaussage.

Mühlenhaupts Bildern liegt die Auffassung der Naiven Kunst zugrunde, nämlich der Verzicht auf die Regeln der akademischen Malerei, wie z.B. die traditionelle Auffassung von Raum und Perspektive. Damit stand er im Gegensatz zu anderen Bilderbuchillustratoren, die die Stilformen der naiven Malerei anwendeten und in die Vereinfachung oder Niedlichkeit unter dem Begriff des ‚Kindgemäßen‘ als eine naive Darstellungsweise ‚übersetzten‘.<sup>698</sup>

Ähnlich wie Mühlenhaupts Bildauffassung ist Annegert Fuchshubers Stil der naiven Illustration zuzurechnen; z.B. in ihrem Buch ‚Korbinian mit dem Wunschhut‘ (1976). Hier erzählte Fuchshuber die Geschichte von Korbinian Ohrwaschl, der eines Tages einen gelben Hut in seiner Wohnung findet, der eigentlich ein Wunschhut ist. Der Mann wünscht sich verschiedenen Dinge, wie einen Apfelbaum im Wohnzimmer, die allerdings seinen Verwandten und Bekannten sinnlos scheinen. Jeder redet auf ihn ein, um ihm zu erklären, was man besser haben könnte. Letztlich ärgert er sich und wirft den Hut zum Fenster hinaus. Zufrieden merkt Korbinian, dass er alles hat, was er braucht Eine unkomplizierte Geschichte, die zeigt, dass es im Leben wichtigeres gibt, als nur das Besitzen von Dingen.

---

<sup>697</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 314.

<sup>698</sup> Bode 1990, S. 13.



Die Illustrationen zu dem Bilderbuch zeichnen sich durch den leuchtenden, klaren Ton aus. Fuchshuber wählte eine fröhliche Farbpalette aus und arrangiert ihre Bildkomposition mit sorgfältiger Maltechnik, liebevollen Details und naivisierender Wiedergabe der Bildsujets. Die Bildelemente werden schematisiert gemalt, wie die Illustration mit dem Apfelbaum und den Blumen im Zimmer zeigt (Abb. 160). Durch das Licht und die Schattierungen werden die Objekte im Vordergrund modelliert, sodass sie eine Plastizität



Abb. 160: Fuchshuber: Korbinian mit dem Wunschhut, 1976

– auch durch den etwas dickeren Pinselstrich – und eine gewisse Expressivität erhalten. Die gesamte Darstellung vermittelt den Eindruck einer unbekümmerten, phantasievollen Welt. Der grüne Teppich auf dem Boden ähnelt einer grünen Wiese mit Blumen. Als Hintergrund ist eine blaue Wandtapete zu sehen, die mit einem Blumenmuster verziert ist. Das Licht fällt auf das weiße Hemd von Korbinian und um seinen Körper, und wird an der Wand reflektiert, sodass diese Stelle des Bildes Aufmerksamkeit erzielt.

Korbinian dreht seinen Kopf nach rechts und hält den Wunschhut mit beiden Händen. Er zeigt sich zufrieden, da sein Wunsch – ein Apfelbaum im Zimmer – in Erfüllung eingegangen ist. Auch die Katze scheint damit einverstanden zu sein. Fuchshuber malte mit reinen Farben, klaren Konturen und genauer Wiedergabe von Details, wie jedes Blatt des Baumes, die an die Poesie von Henri Rousseaus ‚Portrait von Joseph Brummer‘ (1909)<sup>699</sup> erinnern.<sup>700</sup>

Die Naivität in Fuchshubers Malstil findet zusammen mit dem Niedlichen und Idealisierenden in ‚Korbinian mit dem Wunschhut‘ statt. Mühlenhaupts naiv-expressive Malweise folgt nicht den ästhetischen Regeln des Schönen im Bilderbuch; weder inhaltlich noch stilistisch. Statt idealisierter oder schöner Figuren, ist auch das Hässliche in seinen Bildern präsent.

<sup>699</sup> Henri Rousseau (1844-1910), Portrait von Joseph Brummer, 1909, Öl auf Leinwand, 116 × 88,5 cm, Private Sammlung.

<sup>700</sup> Gombrich 1995, S. 586.

Der Künstler Mühlenhaupt malte Berliner Straßen und porträtierte Arbeiter, Tagelöhner oder dicke Frauen in ihrem Alltag. Kinder sind ebenfalls ein wichtiger Bestandteil seiner Gemälde. Die Mütter, die mit ihren Kindern durch die Berliner Straßen schlendern, werden sowohl in seiner Malerei als auch in seinen Bilderbüchern gezeigt. Im Buch ‚Sabine und ihre Puppe‘ (Abb. 165) oder im Bild ‚Der Mond scheint auch bei Tag, jedenfalls in Kreuzberg‘<sup>701</sup> wählte der Künstler schmutzig graue Farben für die Abbildung der Stadtlandschaft; nicht mit idealisierten, vollkommenen Figuren, sondern mit rundlichen Frauen, spielenden Kindern oder kleinen Arbeitern. Das traditionelle Konzept der Ästhetik mit der Idealisierung des schönen Körpers entfällt bei Mühlenhaupt. Er verlies den Schonraum des konventionellen Bilderbuches und bot in seinen Werken eine kritische Reflexion der Gesellschaft.

Der sogenannte Berliner Malerpoet entwickelte seinen eigenen Malstil. Als er seine Karriere anfang und die abstrakte Malerei vorherrschte, ging er seinen eigenen Weg gegen die Stilrichtung der Zeit, und wendete sich dem Realismus zu.<sup>702</sup> Nicht aber dem Realismus der Avantgarde der 70er Jahre, wie er in Paula Schmidts neoexpressionistischer Bildsprache zum Ausdruck kommt<sup>703</sup>: „Seine Gestaltungsweise ist keinem bestimmten Kunststil zuzuordnen, seine Sujets jedoch sind, wie die der Neuen Sachlichkeit, in der sozialen Realität des Proletariats angesiedelt.“<sup>704</sup>

Mühlenhaupt's Bilderbücher weisen auf die Problematik der Erwachsenen- und Kinderwelt schonungslos hin. Dies wird in der Malweise der Expressionisten dargestellt, die mit einer naiven Direktheit kombiniert wird. Die drastische Malweise, die Lebensnähe und Alltäglichkeit vermittelt, fordert den Betrachter seines Buches auf, emotionale Eindrücke in das Bild hineinzutragen.<sup>705</sup>

---

701 Siehe: Kurt Mühlenhaupt (1921-2006), ‚Der Mond scheint auch bei Tage, jedenfalls in Kreuzberg, 1973, Öl auf Hartfaser, 120 × 80 cm, Privatbesitz, Berlin.

702 Schachinger 1996, S. 8.

703 Schmidt wird in Kap. 7.3 ausführlich dargestellt.

704 Bürger-Eltermann 1986, S. 100.

705 Künnemann, in: Doderer 1977, S. 504; Bürger-Eltermann 1986, S. 100.

„Kurt Mühlenhaupt wuchs in einer Arbeitersiedlung im Norden Berlins auf. Seine Herkunft und die Verwurzelung im eigentümlichen Milieu Berlins erzeugte bei ihm Nüchternheit, Realitätssinn, Beobachtungsgabe und einen besonderen Humor, der seinen sentimental Impetus in Komik und seine Melancholie in Zuwendung verwandelte.“<sup>706</sup> Seine in Kreuzberg gewonnene Lebenserfahrung spiegelt sich in seiner Arbeit wider. 1970 gründete er mit Günter Grass, Wolfdietrich Schnurre u.a. die Gruppe ‚Malerpoeten‘, mit denen er 15 Jahre zusammen ausstellte. 1991 bekam er den Verdienstorden des Landes Berlin. Er war zugleich Maler, Bildhauer, Bilderbuchillustrator und -autor und schrieb seine Autobiografie.<sup>707</sup>

‚Jorinde und Joringel‘ (1978): der Neoexpressionismus  
von Paula Schmidt

Georg Baselitz, Eugen Schönebeck oder Markus Lüpertz malten mit expressiver Gegenständlichkeit inhaltlich-provozierende Bilder im großen Format.<sup>708</sup> In Paula Schmidts Werken ist der Einfluss dieser Neoexpressionisten bemerkbar. Sie übernahm die expressiv-figurative Malerei der neuen Berliner Wilden und wählte dazu ein Thema aus der Märchenwelt. Merkmale wie die isolierte Figuration – die in ‚Adler‘ oder in ‚Toter Mann‘ zu sehen sind – oder die pastose Farbigkeit mit groben Pinselstrichen und die Darstellung großer Gestalten – beispielsweise in ‚Schwarz-Rot-Gold I‘ – setzte sie in ihren Bildern ebenso ein.<sup>709710</sup> Damit ist Schmidts ‚Jorinde und Joringel‘ ein – wenn gleich isoliertes – Beispiel für die Verknüpfung zeitgenössischer bildender Kunst und Bilderbuchillustration.

Das Bilderbuch ‚Jorinde und Joringel‘ (1978) hat ein außergewöhnliches, großes Format (33,5 × 25 cm); das genügenden Platz für große Gestalten und Schriften erlaubt, nicht zuletzt um die schönen Illustrationen entsprechend zu würdigen. Diese werden mit groben Pinselstri-

<sup>706</sup> [http://www.muehlenhaupt.de/V2\\_TAA/html/werk.html](http://www.muehlenhaupt.de/V2_TAA/html/werk.html). Eingesehen am 09.07.2013.

<sup>707</sup> Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1.

<sup>708</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

<sup>709</sup> Damus 1995, S. 211 ff.

<sup>710</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

chen, kräftiger Farbigkeit und schwarzen Konturen gemalt. Ein besonders reizvoller Akzent sind einige Details in Gold, wie beispielsweise die Vogelkäfige. Schmidt bildet die Figuren abwechselnd aus der Nähe im Profil und aus der Ferne mit ganzem Körper ab und baut sie in die Natur ein. Das weiße Papier wird sowohl für den Text ausgespart als auch um die Kraft der Farbigkeit stärker wirken zu lassen.

In den meisten Doppelseiten des Buches wird der Text in die Bilder integriert; einige Doppelseiten sind dagegen entweder nur mit Text oder Illustration versehen und beide werden sorgfältig auf das gesamte Layout des Doppelblatts abgestimmt. Sehr innovativ ist die Gestaltung des Textes, der nicht linear geschrieben wird, sondern in großen Textblöcken mit leichter Wölbung durch das ganze Bilderbuch fließt; rhythmisch und mit schöner Typografie, sodass der Text Teil der Bildkomposition wird.

In diesem Grimmschen Märchen, das Paula Schmidt illustrierte, geht es um Liebe, Trennung und Tapferkeit. Jorinde und Joringel sind ein Liebespaar, das in den Wald geht. Dort wohnt eine alte Hexe in einem Schloss, die Jungfrauen in Nachtigallen verwandelt und bei ihr einsperrt. Obwohl Jorinde und Joringel die Gefahr kennen, führt ihr Weg zu dem Schloss, wo sie große, unerklärliche Traurigkeit spüren. Dort wird Jorinde tatsächlich von der Hexe zur Nachtigall verwandelt und Joringel geht voller Verzweiflungen fort, bis er eine blutrote Blume findet, mit der er letztlich alle Vögel und seine Geliebte befreit. Die Hexe ist gegen ihn machtlos und das Paar kann lang und vergnügt zusammen leben. Diese Liebesgeschichte ist sehr mystisch und etwas düster und wird von einer stillen Melancholie begleitet. Aber wie in anderen Märchen der Gebrüder Grimm schwindet die Traurigkeit und das Böse wird besiegt.

Die Handlung besteht aus drei Personen: der Hexe und dem Paar, das aus irgendeinem sozialen Feld ausgelöst ist. Die Außenwelt existiert nicht, nur die intime Sphäre eines sich begegnenden Liebespaares ‚in seinen Brauttagen‘. Das eigentliche Thema ist die tabuisierte Sexualität und die eingesperrten Vögel dienen als Symbol dafür. Die Jugendli-

chen möchten sich einander nähern, haben davor aber Angst. Ebenso ist die leichte Traurigkeit durchgehend im Buch sinnlich zu spüren: die Angst vor der Zukunft und insbesondere die Angst vor der Vergänglichkeit der Leidenschaft.



Abb. 161: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978

Paula Schmidt gab diese Atmosphäre der Intimität und Innigkeit in ihren Bildern wieder. Sie stellte diese Hilflosigkeit im Bild dort dar, wo in der Textpassage Jorinde in einen Vogel verwandelt wird. In der Illustration zeigte sie nur die Nachtigall und den Jungen Doppelseite ist der Junge groß

dargestellt, sodass sogar nur ein Teil seines Profils zu sehen ist. Er steht dem Vogel gegenüber und blickt in die Leere; ob seiner Machtlosigkeit versteinert. Dieses Gefühl wird in seinem großen Gesicht, das dicke schwarze Umrisslinien erhält, noch bekannter gemacht. Die grüne Farbe seines Gewandes wird bis zum Ende des Blattes als eine Linie durchgezogen, die als Boden für die Nachtigall dient und somit das Liebespaar wieder verbindet. Der Vogel wird mit kräftiger Farbe und schwarzen Konturen gemalt. Das Magenta wird als Kontrastfarbe zum grünen Gewand verwendet, um die Intensität der Szene zu steigern. Die schwarzen Konturen und das Weiße des Blattes heben die intensiven Kontraste in der Komposition nochmals hervor.<sup>711</sup> Die als Vogel verwandelte Jorinde ist in expressiver Malweise gemalt, wie z.B. in ‚Adler‘<sup>712</sup> wo Baselitz die Fingermalerei verwendete, um eine haptische Erfahrung zu erlangen. Auch Paula Schmidt setzte leuchtende, satte Farbtöne ein, die dick und pastos aufgetragen werden. Sie malte mit raschem, dichtem Pinselduktus und modellierte so den Flügel und den Schwanz der Nachtigall.

<sup>711</sup> Verweyen 1985, S. 226.

<sup>712</sup> Vgl. dazu Kap. 6.3.3.

Der Text zur Illustration (‚Eine Nachteule mit glühenden Augen flog dreimal um sie herum und schrie dreimal schu-hu-hu-hu‘), wird in Form eines nach unten gewölbten Bogens gestaltet, und von mit groben Pinselstrichen gemalten grauen Wolken begleitet. Obwohl im Text von einer Nachteule die Rede ist, kommt diese nicht im Bild vor. Lediglich die Dynamik der Wellen der Schrift und der Wolken deutet den Flug der Eule an.

Wenn Verzweiflung in der vorher dargelegten Illustration vorherrscht, ist in der folgenden Doppelseite tiefe Traurigkeit zu spüren, die in Joringels Gesicht geschrieben ist (Abb. 162). Das große Gesicht, das in einer frontalen Ansicht das ganze linke Bildfeld erfüllt, zeigt seinen bemitleidenswerten Seelenzustand. Er strahlt



Abb. 162: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978

Kummer aus und der gerichtete Blick ist von großer Intensität, sodass Mitleid hervorgerufen wird. Auf der gegenüberliegenden Seite steht die alte krumme Frau, die mit dem ganzen Körper neben zwei Bäumen – als ein drittes Senkrecht – dargestellt wird. Joringel wird überproportional und ohne Rücksicht auf die Perspektive im Vergleich zu der Hexe im Hintergrund abgebildet. Der düstere Farbton betont die Stimmung des Bildes. Außerordentlich malerisch und expressiv wirkt das Bild aufgrund der groben Pinselstriche und der ineinander fließenden Farben und Farbflecken. Durch dicke Pinselstriche entstehen große Farbflächen und Figuren und Umraum verschmelzen miteinander in großer Spannung.

Die zweite doppelseitige Illustration ohne Text zeigt weniger Dramatik und mehr Poesie, die in dem träumenden Joringel wiederzuerkennen ist. Die gesamte Bildkomposition ist dunkel gestaltet; mit einer Horizontlinie im unteren Bereich des Bildes, die dem schwarzen Himmel viel Raum lässt (Abb. 163). Es herrscht die Stille einer Vollmond-

nacht vollkommener Ruhe. Oben auf der linken Bildseite erscheint der Mond als heller Punkt. Als Pendant dazu steigt eine Wolke auf

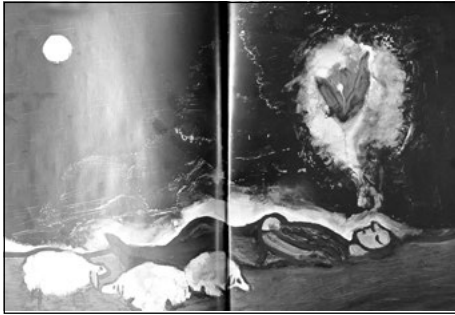


Abb. 163: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978

der rechten Seite in den Himmel empor, die die blutrote Blume umhüllt. Sie bricht mit ihrer Helligkeit die Dunkelheit des Himmels, indem sie senkrecht nach oben schwebt. Währenddessen liegt der Junge ruhig schlafend auf dem Boden. Er wird von blauen und weißen Pinselaufträgen umrandet. Dadurch wird Joringel von dem Hintergrund des Himmels getrennt, aber zugleich mit der Blume vereint, die aus seinem

Traum entsteht. Der Boden schließt das Bild ab. Die Kombination aus leuchtendem Rot des Bodens und dem Weiß der Schafe als Wiederholung der Farben der Blume und des Mondes verbindet Himmel und Erde und, demzufolge, die ganze Komposition. Dieses Bild erinnert an Marc Chagalls poetische Erzählungen; auch hier wird eine seelisch-geistige Traumwelt dargestellt.<sup>713</sup>

Schmidts Bildkompositionen sind mit wenigen Elementen und ohne Akkuratessse grob gemalt, um die gesamte Stimmung ihrer poetischen Bilder – und weniger die Einzelheiten – hervorzuheben.

Ebenfalls sehr sinnlich ist Ernst von Dombrowskis Illustration von Jorindes Verwandlung, die er in seiner Auffassung von ‚Jorinde und Joringel‘ (1957) wiedergab. Der Prozess der Metamorphose fand in Schmidts Illustrationen keine Berücksichtigung; sie malte den schon verwandelten Vogel (Abb. 161). Dombrowski zeigte ein Mädchen im Profil und mit geschlossenen Augen, das gerade die Verwandlung in ihrem ganzen Körper spürt (Abb. 164). Ihre Haare, Arme und der

<sup>713</sup> Siehe: Chagall, Marc (1887 - 1985), Traum des Feldherrn Bryaxis, Blatt 21, Farblithografie, 42 × 64 cm, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarlandmuseum, Saarbrücken.

Unterleib sind gerade dabei, Federn zu bekommen. Außerhalb des Blickwinkels und des Bildraumes steht Joringel wie versteinert und kann sich nicht regen. Die Eule, von der im Text die Rede ist, ist auch nicht zu sehen. Jorinde wird isoliert: In ihrer schwierigen Lage steht nur eine Blume neben ihr; als Zeichen der Hoffnung. Im Unterschied zu Paula Schmidt wählte Dombrowski zarte Töne für seine Illustrationen aus und konturierte mit mehreren nebeneinander angelegten Strichen die Figur. Die beiden Illustratoren bildeten den Seelenzustand der Figuren ab: Während Schmidt die Figur des Jungen in seiner Hilflosigkeit in dieser Textpassage hervorhob, wurde in Dombrowski das Mädchen mit seinem Durchhaltevermögen zur Hauptfigur. Der Illustrator Felix Hoffmann<sup>714</sup> entschied sich für die Abbildung der beiden Figuren in seiner Auffassung von ‚Jorinde und Joringel‘ (1969), die er aus Farbholzschnitten gestaltete. Er konturierte mit roten Strichen das Paar und integrierte es auf einem grünen Wald als Hintergrund, der ornamental mit Blättern, Ästen und Vögeln dargestellt wurde. In einem sinnlichen Bild versinken Joringel und Jorinde umarmt ineinander und sind in ihrer Einsamkeit und Angst miteinander verbunden. Sie stehen da und sind sich der bevorstehenden Gefahr bewusst (Abb. 165).



Abb. 164: Grimm/Dombrowski: Jorinde und Joringel, 1973

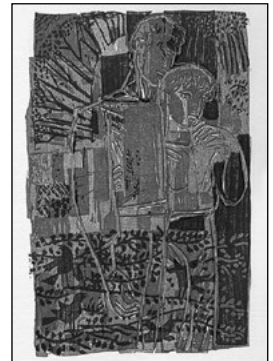


Abb. 165: Grimm/Hoffmann: Jorinde und Joringel, 1969

Unter den vielen Illustratoren, die ihre Bildauffassung zu diesem Märchen im Laufe der Zeit lieferten, gab es auch einige, die mehrere Grimmsche ‚Kinder- und Hausmärchen‘ illustrierten, zu jedem Märchen allerdings jeweils nur eine Abbildung anfertigten. Aus dem gesamten Text wurde die Textpassage bzw. eine pittoreske Szene gewählt, die am geeignetsten für eine Illustration erschien. Der Engländer George

<sup>714</sup> Vgl. dazu Kap. 6.4.



Cruikshank illustrierte 1826 die ‚Kinder- und Hausmärchen‘. Kennzeichnend in seinen Bildern ist die übersteigerte Bewegtheit (Abb. 39). Er suchte sich eine Szene in dem Märchen ‚Jorinde und Joringel‘ aus, die inhaltlich starke Dramatik aufweist. In seiner Radierung stellte er eine Verfolgungsszene dar, in der Joringel hinter der Hexe herläuft. Der Originaltext dazu lautet: „Indem er so zusah, merkte er, dass die



Abb. 166: Taylor/Cruikshank: German popular stories, ca. 1868

Alte heimlich ein Körbchen mit einem Vogel nimmt und damit zur Tür geht. Flugs sprang er hinzu, berührte er das Körbchen mit der Blume und auch das alte Weib“. Im Bild umschließen der runde Schatten am Boden und die Abrundung der Decke einen Kreis in einem Raum, in dem sich die Haupthandlung der Figuren befindet und der so zum Fokus der Aufmerksamkeit wird. Joringel und die Hexe bilden parallele diagonale Linien, die die Richtung der Bewegung und der Flucht zeigen. Auf der rechten Seite des Bildes stehen eine erschrockene Katze und ein schreiender Kopf in der Säule, die die Szene mitverfolgen (Abb. 166).<sup>715</sup>

Statt dieser beladenen Dynamik wählte Paula Schmidt Ruhe aus, wo das Drama ohne drastische Aktion stattfindet. Die Stelle des Textes für



Abb. 167: Grimm/Schmidt: Jorinde und Joringel, 1978

ihre Bildumsetzung ist die, in der Joringel mit der Blume das alte Weib berührt. Der Junge und die Hexe stehen nebeneinander groß im Bild, verengt im Raum – und die Blume zwischen beiden (Abb. 167). Die zwei Köpfe samt der Blume werden hintereinander angelehnt und übernehmen fast den ganzen Bildraum. Ein Platz für

<sup>715</sup> Schmitt 2005, S. 86-88.

den Text wird am oberen Bildrand freigelassen. Die Hexe wird im Profil stereotyp mit großer Nase und roten Augen auf der linken Doppelseite wiedergegeben. Sie wird auf einem schwarzen Maluntergrund positioniert, sodass ihr Gesicht hervortritt. Rechts und groß im Bild steht der ebenso im Profil gemalte Junge von dicken scharfen Konturen umschlossen. Die rote Blume in der Mitte trennt die beiden und kontrastiert mit dem grünen Gewand von Joringel. Es ist ein Bildausschnitt, der einen Augenblick der Stille kurz vor der Umwandlung wiedergibt: die Hexe kann jetzt nicht mehr zaubern und Jorinde ist von dem Zauberspruch befreit.

Zwischen Stille und Bewegung illustrierte Heinrich Vogeler für das ‚Kinder- und Hausmärchen‘ (1907) die Textpassage des Märchens, wo die Hexe mit dem Vogel und ohne Körbchen aus der Tür geht (Abb. 168). Auch in seinem Bild herrscht eine erstarrende Stille. Eine leise Konfrontation zwischen den beiden Figuren zeigt sich dadurch, dass der Junge mit einem Fuß vor dem anderen steht und sich auf die alte Frau ausrichtet. Vogeler betonte die Flächigkeit, malte akkurat und mit kleinen Details und legte das Bild-in-Bild-Prinzip zugrunde:



Abb. 168: Vogeler: Jorinde und Joringel, 1976

Er ‚überdeckt‘ die eigentliche Bildfläche mit einem Innenbild, so dass die äußere Bildfläche als Rahmen der inneren erscheint. Das Hauptmotiv setzt er in das Innenbild: im Rahmenbild, das den Charakter einer Ornamenteleiste erhält, kommentiert er die Hauptszene. So verwebt er zwei Bildflächen gobelinartig ineinander.<sup>716</sup> Als Ornament benutzte Vogeler hier die Natur. Sowohl in dem Innenbild als auch im dem Rahmenbild sind Mensch und Natur verbunden. In gleicher Weise integrierte Schmidt die Menschen in die Natur in ihren Bildern, wenngleich auf eine sehr unterschiedliche Vorgehensweise.

<sup>716</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 136.

Charakteristisch in Schmidts ‚Jorinde und Joringel‘ ist ihr Stil des expressiven Realismus; die vereinfachte Form, die gesteigerte Farbigkeit und die freie Pinselführung, die sich schwer mit anderen Bilderbüchern ihrer Zeit vergleichen lässt. Eine Ausnahme bot Kurt Mühlenhaupt (Abb. 157), der die Malweise der Expressionisten, allerdings die des frühen 20. Jahrhunderts, in seinen pastosen Pinselstrichen übernahm. Im Unterschied zu Paula Schmidts Bilderbüchern beinhalten seine Illustrationen eine naive Malweise und sozial-kritische Aussagen.

1980 malte Schmidt ihr zweites Bilderbuch ‚Hans mein Igel‘. Sie blieb konsequent in ihrem Stil: mit schwarzen Konturen, reichen Kontrastfarben und dicht aufgetragenem Pinselduktus, auch wenn ‚Jorinde und Joringel‘ mit großzügigeren Pinselstrichen und spontaner Gestik aus



Abb. 169: Kirch/Schmidt: Hans mein Igel, 1980

dicken Linien, starker Farbigkeit und mit lockerer Bewegung in der Komposition gemalt ist. Dies alles wird in ‚Hans mein Igel‘ etwas gedämpft; die Farbflächen werden vergleichsweise glatter und die Abgrenzung zwischen den Formen, die geometrischen Charakter annehmen, akzentuierter (Abb. 169).

‚Jorinde und Joringel‘ (1978) stand auf den Auswahllisten des Deutschen Jugendbuchpreises in der Kategorie Bilderbuch und des Oldenburger Jugendbuchpreises.<sup>717</sup> Paula Schmidts Bilderbücher genossen allerdings keinen Erfolg, sodass die Illustratorin und Malerin sich nach diesen zwei veröffentlichten Titeln von der Bilderbuchillustration abwandte.<sup>718</sup>

### Zusammenfassung

Der Realismus wurde zu einer Stiltendenz in der freien Kunst, der die Abstraktion ablöste. Neben der Pop-Art mit ihrer Trivialität und der

<sup>717</sup> <http://paula-schmidt.de/ausstellungen>. Eingesehen am 22.02.2014.

<sup>718</sup> Bode 1990, S. 17.

Dingwelt, entwickelte sich die Politisierung der Kunst als Folge der 68er Bewegung.

In der Zeit der sog. Realismen in Bilderbuch arbeiteten die Bilderbuchillustratoren gegenständlich mit verschiedenen Ausdrucksformen aus unterschiedlichen Zeitepochen der bildenden Kunst; z.B. im Stil der Neuen Sachlichkeit, des fantastischen Realismus, des expressiven Realismus usw. Sie schöpften daraus realitätsbezogene Themen und gegenständliche Darstellungsweisen.

Ein Beispiel dazu bietet der Fotorealismus, der kennzeichnend für die Akkuratess und fotografische Exaktheit der Bilder (Müller, Ensikat, Magnus, Andresen) ist und sich mit dem amerikanischen Fotorealismus in der Kunst oder der Gruppe ZEBRA vergleichen ließ. Ebenso gab es Bilderbücher, die gegenständlich gemalt, aber nicht detailgetreu, sondern anhand eines vereinfachten Schemas (Mitgutsch) aufgebaut waren und sich wieder mehr der Bilderbuchtradition, in der figurative Darstellungen einen festen Bestandteil bilden, näherten.

Inhaltlich wurden realitätsbezogene Themen der Umweltzerstörung (Müller), der Integration (Kirchberg), der Armut (Mühlenhaupt) oder einfach des Kinderalltags (Mitgutsch) aufgegriffen. Eine Ausnahme boten die Märchenillustrationen von Paula Schmidt. Ihr expressiv-figurativer Stil war jedoch innovativ und gehörte zur Avantgarde der Kunst der 70er Jahre, nämlich der Gruppe der neuen Berliner Wilden. Mühlenhaupt dahingegen behandelte ein damals aktuelles Thema der Ungerechtigkeit im Zeitgeist der 68er Bewegung, malte aber in expressiver Malweise in Anlehnung an die Kunst der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre.

## 7.4 Altväterlicher Stil und traditionelle Illustration

Die bildende Kunst nahm immer wieder Rückgriff auf vergangene Kunstpositionen der Avantgarde, wie die politische Kunst der 60er Jahre, die sich an den Dadaismus der 20er Jahre anknüpfte und dar-

über hinaus etwas Neues schaffte. In ähnlicher Weise bezog sich die Bilderbuchillustration häufig auf bestimmte Kunstrichtungen der Vergangenheit, wie z.B. die Künste Anfang des 20. Jahrhunderts, wie des Jugendstils oder der Neuen Sachlichkeit. Sowohl der Jugendstil als auch die Romantik stellen eine heile Naturwelt dar und verkörpern das Schöne und das Ideale in ihrer Kunst, was zugleich kindgemäß erscheint und im Bilderbuch gut ankommt. Dies sind deshalb Merkmale, die die Bilderbuchillustration beeinflussten und zu ihrer Typisierung beitrugen.

Eine andere wichtige Quelle zur Entstehung der Bilderbuchtradition in Deutschland ist Ludwig Richter, der insbesondere die Märchenillustration prägte: „Richters Märchenillustrationen, die von Beginn an eine große Popularität erlangten, galten und gelten bis heute als Maßstab einer adäquaten bildnerischen Umsetzung der Kinder- und Hausmärchen: es war vor allem sein erzählerischer, leichter, eleganter Zeichenstil, der fernab jeder Heroisierung oder symbolischen Überfrachtung und fernab jeder Historisierung einen breiten Publikumsgeschmack traf. Richters biedermeierliche Szenarien, die nicht ohne idyllische Anklänge sind, kamen einer allgemeinen Hinwendung zur Innerlichkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts entgegen.“<sup>719</sup>

Richters Stil wurde zum Maßstab künftiger Darstellungsweise innerhalb der Bilderbuchillustration, z.B. in der Darstellung der Figuren mit ausgeprägter Gegenständlichkeit, mit der Anwendung anekdotischer Details und von Ornamenten und natürlich auch mit der Verniedlichung und Darstellung einer heilen Welt.<sup>720</sup> Zusammen mit den kunstpädagogischen Kriterien, wie der Anwendung von Flächigkeit, von deutlichen, klaren, konturierten Elementen und plakativer Farbigkeit, mit Vereinfachung und Schematisierung der Formen,<sup>721</sup> die das Bilderbuch im Allgemeinen kennzeichnen, trugen sie weiter zu einem bestimmten Bilderbuchtypus bei.

---

<sup>719</sup> Thiele 1986, S. 39-40.

<sup>720</sup> Vgl. Kap. 4.2.

<sup>721</sup> Vgl. Kap. 3.3.

Dieser Bilderbuchtypus entstand außerhalb von zeitgenössischen Kunstströmungen und rein auf seine eigene Kunstgattung mit seinen kennzeichnenden Merkmalen, die nicht zuletzt auf Vorbilder der Bilderbuchkunst im altväterlichen Stil – als die Sehnsucht nach der guten alten Zeit – zurückgreifen, wie in Rubins ‚3 × 3 an einem Tag‘, oder wo märchenhafte und zeitlose Themen bevorzugt werden, wie bei Zwergers ‚Hänsel und Gretel‘; im Rückgriff auf die traditionelle Illustration bei den realistisch-naturalistischen Charakteren, wie bei Hoffmanns ‚Die sieben Raben‘, auf die idyllische Welt, wie in Janoschs ‚Oh, wie schön ist Panama‘.

‚Oh, wie schön ist Panama‘ (1978): Janoschs idyllische, romantische Welt

Janosch ist einer der produktivsten und bekanntesten Bilderbuchautoren im deutschsprachigen Raum. Der Erfinder des berühmten kleinen Bären und des kleinen Tigers versteht sich als Maler; die Geschichten werden für die Bilder gemacht. Die Illustration hat Priorität und der Text wird untergeordnet.<sup>722</sup>

Sein erstes Bilderbuch ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘ (1960) entstand als Federzeichnung; in knapper Form und mit sehr wenigen Elementen komponiert. Die Zeichnungen zu diesen schlichten Illustrationen beinhalten das Wesentliche; ohne dekorative, pittoreske Details oder Hintergrundkulisse. Die hier entwickelten Figurenschemata geben außerdem schon die zukünftigen Formen seine Tiere und Menschen an. In den Illustrationen zu diesem Buch sieht man die unpräzisen, zitternden Linien mit einfachen, fast primitiven Strichen, die zum Teil mehrmals nachgefahren wurden. Eigentlich kritzelte „Janosch [...] geradezu gewalttätig auf das Papier ein, ohne Rücksicht auf klassische Proportion und Komposition. Merkwürdig leere Flächen werden kontrastiert von wild Zugekrakeltem; kindliche Malelemente werden übernommen, das ‚Ungekonnte‘ wird zum Stilmittel“.<sup>723</sup> In melancholischer Stimmung wird im Buch über den

<sup>722</sup> Dietrich 1992, S. 95.

<sup>723</sup> Sauer 1998, S. 26-27.

Einzelgänger, Herrn Valeska, geschrieben, der kein Soldat sein wollte („denn: wie kann ein guter Mensch Soldat sein wollen!“). In hohem Alter bekommt er ein weißes Pferdchen als Freund; kurz bevor er stirbt. Das Pferd Valek trauert ihm nach, bis ein kleines Gaunerchen Namens Jarosch wunderschön auf seiner Geige spielt, sodass das Pferd letztlich mit ihm mitgeht.

„Die Geschichte von Valek dem Pferd“ ist weder fröhlich noch spielt sie in einer behüteten Welt. Die Flaschen auf dem Boden und in den Taschen der Herren sprechen für sich selbst (Abb. 170). Das nachfolgende Buch, nämlich ‚Valek und Jarosch‘ (1960), ist noch melancholischer und führt zu einem bitteren Ende. Das Pferd Valek wird von seinem Herrn Jarosch misshandelt und an einen Kriegsknecht verkauft. Valek muss mitgehen; traurig werde er weder die schöne Geige noch seinen Freund Wanja Valeska vergessen. In gleicher Manier zeichnete Janosch dieses Bilderbuch mit wenigen Bildelementen im Raum und unpräzisen Strichen, indem er die zittrige Linie nochmals nachfuhr. Damit erreichte er etwas frisches und spontanes im Bild. Die Illustration zeigt, wie das Pferd den schweren Wagen schleppen muss, während Jarosch nebenher geht. Mit gegensätzlichen Kräften wird der Körper von Jarosch nach hinten und der des Pferds nach vorne gezogen. Sie sind einander fremd, aber müssen zusammen bleiben, und der Wagen, der geschleppt werden muss, ist das verbindende Glied (Abb. 171).



Abb. 170: Janosch: Die Geschichte von Valek dem Pferd, 1960

Mit wenigen Strichen schaffte Janosch sowohl in ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘ als auch in ‚Valek und Jarosch‘ aus poetischen Zeichnungen eine melancholische Stimmung.

Dies alles ist in seinen späteren Büchern nicht mehr zu finden: Mit ganz anderer Maltechnik und fröhlichem Inhalt ging Janosch in das vier Jahre später entstandene Bilderbuch ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘ (1964) heran. Hier malte er mit leuchtenden Farben und dichtem Pinselduktus, der die ganze Bildfläche überfüllt. Das Buch wurde zu seinem ersten Erfolg und stand auf der Auswahlliste zum Deutschen Jugendbuchpreis.<sup>724</sup>

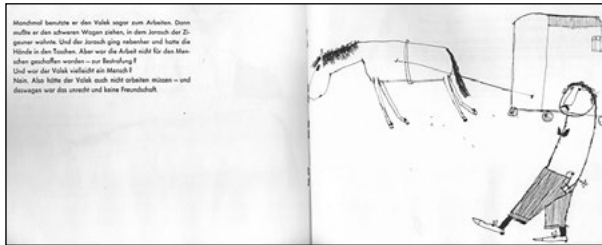


Abb. 171: Janosch: Valek und Jarosch, 1960

‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘ ist eine schlichte, nette Geschichte, die bei den Kindern gut ankommt: Das Auto, das Ferdinand heißt, steht unten am Berg und wird mithilfe anderer Fahrzeuge, – wie dem Taxi, dem Postauto, der Feuerwehr und dem Traktor – nach oben geschoben. Doch oben am Bergrand angekommen fällt es auf der anderen Seite hinunter in einen tiefen See. Glücklicherweise wird es aber schließlich von einem Pferd am Wegesrand aus dem Wasser gezogen. Mit einer naiven Darstellungsweise, die schon in ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘ angedeutet war, malte Janosch die Autokolonne und deren Autofahrer, die den Berg hinauf fahren (Abb. 172). Mit einer geschickten Raumunterteilung gibt Janosch die Autos auf dem Berg kleiner wieder, da sie dort sowohl weniger Platz haben als auch in der Entfernung klein wirken sollen. Dementsprechend steht fast ganz oben am Berg das kleine Auto Ferdinand am Ende der Doppelseite. Im Gegensatz dazu steht der deutlich größere Traktor noch am Fuß des Berges. Der hat den ganzen Himmel hinter sich und verfügt über viel Raum. Er ist so groß gemalt, dass er fast vollständig die ganze linke

724 Künnemann, in: Doderer 1977, S. 56; Dietrich 1992, S. 9.



Seite der Illustration für sich beansprucht. Der Berg schiebt sich wie ein Keil nach rechts oben in das Bild und gewährt den Autos immer weniger Raum. Am rechten oberen Bildrand gibt es eine Blume, die fast so groß ist wie das Auto Ferdinand selbst. Sie ist als ein liebevolles, dekoratives Detail gedacht, das die Bildkomposition bereichert und ein Ende an die Autokolonne setzt.

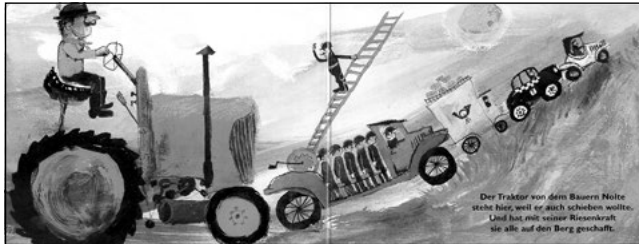


Abb. 172: Janosch: Das Auto hier heißt Ferdinand, 1964

Der expressiv-malerische Stil, den Janosch in ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘ anwendete, ist in seinen späteren Werken nicht mehr erkennbar. Es blieben aber bestimmte Elemente, die seine zukünftigen Bilderbücher begleiten und zu Kennzeichen seiner Handschrift werden sollten; z.B. die bewusste naive Reduktion, die einzigartigen Figurenschemata und die Flüchtigkeit und Einfachheit, die an die Kinderkunst erinnern. Diese Merkmale, die auch schon in ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘ präsent waren, behält Janosch, auch wenn er von der zeichnerischen Linienführung zur malerischen Gouache Technik und wieder ins Zeichnerische – jetzt in der Form der kolorierten Federzeichnung – übergeht. Die Pastosität der Bilder in ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘ wird in die zarten, lavierten Aquarellfarben und die mit Feder weich gezeichneten Konturen in ‚Oh, wie schön ist Panama‘ einfließen.

Das Buch ‚Oh, wie schön ist Panama‘ (1978) ist in einem relativ kleinen Format gestaltet. Die Größe ist eher ungewöhnlich für ein Bilderbuch, ebenso nähert sich der Umfang von Seitenanzahl und Text der Grenze zur Definition eines Kinderbuches; gleiches gilt für Waech-

ters ‚Antistruwwelpeter‘.<sup>725</sup> Die Thematik und die Bildgestaltung zielt dennoch auf kleinere Kinder ab, so z.B. die Darstellung des niedlichen Tigers und des Bärs. Die Doppelseiten werden in Text und Bild unterschiedlich gestaltet. Die Illustrationen werden von Kästen eingerahmt oder sie verzieren als kleine Vignetten die Seiten, die auch einen Text beinhalten. Im biedermeierlichen Stil werden detailgetreue Schilderungen einzelner Interieurs oder die unbeschädigte Natur einer idealisierten Wirklichkeit, des friedlichen Zusammenlebens zweier Freunde, wiedergegeben.

Erzählt wird die Geschichte von zwei Freunden – einem Bär und einem Tiger –, die sich eines Tages auf den Weg nach Panama machen, um an den Ort ihrer Träume zu kommen. Da sie dicke Freunde und zusammen stark sind, müssen sie sich vor nichts fürchten. Nach einem langen Weg erreichen sie ihr gemütliches Haus am Fluss, das sie mit ihrem Traumland ‚Panama‘ verwechseln. Das Zuhause der Tiere verwandelt sich in ihrer neuen Sichtweise zum Paradies, sodass sich die Realität in eine fantastische Welt wandelt. Hier geht es um Träume, die wahr werden; um Glücklichein und das Zusammenleben in Harmonie. Wichtig ist nicht die Wirklichkeit für ein zufriedenes Leben, sondern der Glaube daran.

Die Freundschaft unter den Tieren ist ein wichtiger Aspekt in diesem Bilderbuch. Sie ist zugleich Synonym für Sicherheit und gegenseitige Hilfe. Das Thema Liebe in Janoschs Welt ist oft mit der Freundschaft verbunden, und entsteht hauptsächlich zwischen männlichen Wesen. Frauen oder weibliche Tiere kommen selten vor, und wenn doch, dann nicht als Hauptfiguren. Die Tiere verkörpern Menschenwesen mit ihrer Lebensweise in deren Eigenschaften, Verhalten oder Mimik. In der Antropomorphisierung werden Tiere verfremdet und karikaturartig gestaltet, sie laufen beispielsweise auf zwei Beinen oder sind angekleidet usw. Werte wie Geborgenheit, Solidarität und Freundschaft

---

725 Vgl. dazu Kap. 7.2.1.

gehören zu ihrem Alltag. Somit sind Janoschs Bilder und Texte emotional, und zugleich melancholisch beladen; die Geschichten spielen in einer idyllischen Welt.

Janosch stellte ein idyllisches Leben in seinen Bildern dar: Das Haus, in dem der Bär und der Tiger wohnen, liegt am Fluss, ist von Bäumen umrandet und wirkt friedvoll (Abb. 173). Die Bildkomposition wird

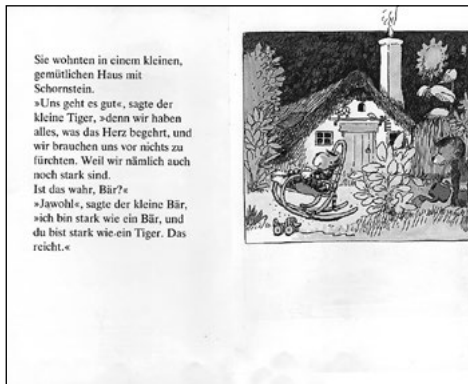


Abb. 173: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978

durch das Dreieck von Tieren und Haus bestimmt und auf einer traditionellen Form aufgebaut. Eine Räumlichkeit in der Illustration wird durch die Staffelung der Elemente auf der Bildoberfläche erreicht: die Tiere stehen im Vordergrund, dann kommt das Haus und dann der dunkelgrüne Hintergrund. Diese archaische, berührende Welt mitten in der Natur weckt die Sehnsucht nach einem einfachen,

erfüllten Leben. Der Tiger sitzt auf einem Schaukelstuhl, mitten in der Natur, fern vom Alltag des Stadtlebens und genießt den Tag in der Sonne, die zwar nicht abgebildet wird, deren Wärme aber in seinem Gesicht spürbar ist.

Solchermaßen realitätsferne Abbildungen wie hier in ‚Oh, wie schön ist Panama‘ widersprachen allerdings der Tendenz der 70er Jahre, die nach dem Alltäglichen, Realistischen und Politischen verlangte.<sup>726</sup> Vielmehr lässt sich diese Illustration auf Abraham Bloemaerts Gemälde ‚Bauernhof‘<sup>727</sup> der holländischen Landschaftsmalerei, das zwischen 1590 und 1650 datiert ist, beziehen: Die intimen, einfachen und atmosphärischen Motive und die Eintönigkeit der Farbe zusammen mit dem Reiz

<sup>726</sup> Oetken 2008, S. 84.

<sup>727</sup> Siehe: Abraham Bloemaert (1566-1651), Bauernhof, 1630, Öl auf Leinwand, 91,2 × 134,2 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



schön ist Panama'. In der vorletzten Illustration ist das friedvolle Leben gespiegelt: Es ist ein Interieur zu sehen, das mit zarten Aquarellfarben und kurzen Tuschestrichen gemalt wird. Der Betrachter des Buches sieht das Ess- oder Wohnzimmer, das in Boden, Decke und Hintergrundwand aufgeteilt ist. Die Horizontlinie ist niedrig gehalten, sodass viel vom inneren Raum, sogar die Decke, gezeigt wird. An der Decke hängen getrocknete Zwiebeln oder Pilze als dekorative Elemente. Vor der Wand kuscheln sich die Tiere, die niedlich dargestellt werden, auf einem Sofa liebevoll nebeneinander gerichtet und sehen den Leser an. Der in der romantischen Auffassung dargestellte Innenraum befasst sich nicht nur mit der Funktionalität des täglichen Lebens, sondern ist die Abbildung von dessen Bewohnern bzw. ihres geistigen Lebens, z.B.

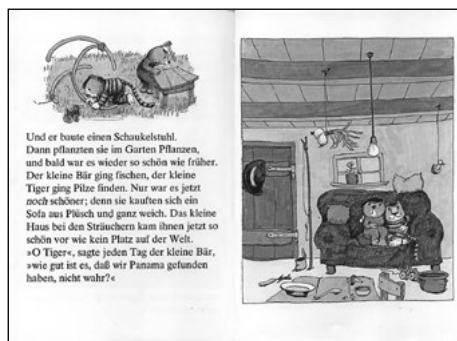


Abb. 175: Janosch: Oh, wie schön ist Panama, 1978

in dem Detail einer geöffneten Dose, die auf dem Boden steht und Unordnung mit etwas Gemütlichkeit kombiniert oder Großmutter's Mobiliar, das das gutbürgerliche Leben im bäuerlich biedermeierlichen Stil symbolisiert. Die Konturen bilden eine Schattierung und modellieren die Gestalten nach der Tradition romantischer Holzschnitte<sup>729</sup> (Abb. 175).

Diese Bildauffassung spiegelt Janoschs Zugriff auf das Kunstzitat der Romantik im Bilderbuch und speziell von Ludwig Richter, einem der Hauptvertreter der deutschen Spätromantik (wie auch z.B. Maurice Sendak es tat; Abb. 41). Richter malte seine Bilder in einer idyllischen Welt voller anekdotischer Details und beschrieb ein bestimmtes Milieu, so wie Janosch später vorgeht. Anschaulich ist Richters Holzschnitt zu Dornröschen in ‚Ludwig Bechstein's Märchenbuch‘ von 1853: Hier sieht man eine Prinzessin, die kurz davor steht, ihren Finger mit einer Spindel zu stechen (Abb. 176). Dornröschen kniet

<sup>729</sup> Thiele 2003, S. 187-188.

voller Hingabe und Neugier vor der alten Dame, die etwas versteckt hinten in der Illustration sitzt und in voller Konzentration die Spindel überreicht. Und obwohl hier der Moment des großen Schreckens angekündigt wird, ist das Bild einheitlich und sinnlich. Dies wird durch das Licht, das von rechts oben kommt und die Frauen im Raum beleuchtet, verstärkt. Schatten schließen die Illustration ab. Der Innenraum mit Bauernstuhl, Korb und Geschirr zeigt einen pittoresken Raum, der einen genrehaften Eindruck vermittelt. Diese poetisch romantische Atmosphäre im eleganten biedermeierlichen Zeichenstil wird durch die abgebildeten Tiere komplettiert.<sup>730</sup> Janoschs Abbildung von Tiger und Bär auf der Couch sitzend strahlt eine innige, pittoreske Atmosphäre aus und zugleich wird in seiner Illustration mit dem Fuchs und der Gans der Schrecken verharmlosend; ähnlich wie bei Richters Szenendarstellung von Dornröschen mit der Hexe.



Abb. 176: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853

In Richters Illustrationen herrscht der harmonische und bürgerliche Lebensstil. Und wenn Konflikte auftreten, wie in Dornröschen, werden sie so sublimiert, dass sie keine bedrohliche Auseinandersetzung hervorrufen. Diese Sublimation ist bei Janoschs Abbildungen weniger subtil; so wie die Angst des kleinen Tigers, die immer unterschwellig präsent ist. Janoschs auf den ersten Blick verharmlosende Bilder bewegen sich zwischen behüteter und verängstigender Welt mit unterdrückter Provokation. Dazu sagte er: „Die wollen immer weiter und immer wieder Geschichten von diesem dämlichen Bären. Der hängt mir schon zum Hals raus. Ich würde viel lieber gemeine Bücher machen“,<sup>731</sup> was dann letztlich in seinen Nebendarstellungen zum Vorschein kommt. In seinem Werk geht es um sehr grundlegende Fragen, nämlich: „[...] um den Zustand der Welt, um die Situation der Mensch-

<sup>730</sup> Halbey 1997, S. 197; Thiele 1986, S. 39-40.

<sup>731</sup> Janosch, zitiert nach: Sauer 1998, S. 25.

heit, um gesellschaftliche Strukturen, um das Glück, um den Tod und um das Leben. Schon an dieser kurzen Auflistung lässt sich sehen, dass Janoschs Werk von philosophischen Themen geprägt ist“.<sup>732</sup>

Halbey fasste treffend zusammen, was in Janoschs Illustrationen zu entdecken ist und inwiefern sie dem Zeitgeist von Richters Romantik nahe sind:

Wenn sich heutige Künstler in ihrem Stil-Gebaren nach rückwärts orientieren, so sagen diese Bilder nichts über den heutigen Zeitgeist aus; es sei denn, dass die in solchen Illustrationen verborgene Sehnsucht nach einer ‚heilen Welt‘ eines Ludwig Richter doch etwas vom heutigen Zeitgeist erkennen lässt, nämlich die uneingestandene Angst vor der bedrohlich wirkenden technischen Entwicklung, vor der elektronisch akzentuierten Zukunft, und diese Angst führt zur Flucht in die Idylle oder Schein-Idylle; dafür stehen die Bilderbücher von Janosch. Illustrationen nach der Mitte des 19. und die des 20. Jahrhunderts haben diese eskapistische Note gemein; denn auch Richter und seine Zeitgenossen flüchteten sich unter der bedrohlich sich entwickelnden hektischen Industrialisierung mit den Folgen der Kinderarbeit, Armut und des Proletariats in ihre sie selbst und, so vermeinten sie, ihre Betrachter schützende heile Welt.<sup>733</sup>

Janoschs gegenständliche, naive Bildlösung, die durch den Eskapismus der Realität in eine scheinbar friedvolle Welt übersiedelt, folgte der historischen Tradition eines bestimmten Bilderbuchtypus in Verbindung zu Ludwig Richter.<sup>734</sup> In dieser Tradition verankert stehen noch andere Illustratoren, wie Helme Heine, der ein Jahr vor ‚Oh, wie schön ist Panama‘ sein Bilderbuch ‚Na warte, sagte Schwarte‘ (1977) veröffentlichte. Für seine Geschichte mit Schweinen wählte er ebenfalls ein Thema des Zusammenlebens, hier in den kleinen Dingen des Alltags, aus: Bei der Hochzeit eines Schweinepaares, merkt die Braut, dass die Gäste sehr fürchterlich riechen. Sie werden dann gesäubert und ihre Einkleidung mit Farbtopf und Pinsel aufgemalt, bis ein Sturzregen sie entblößt und sie sich in die Suhle stürzen.

<sup>732</sup> Dietrich 1992, S. 11.

<sup>733</sup> Halbey 1997, S. 197.

<sup>734</sup> Vgl. dazu Kap. 4.2.

Gestalterisch besteht dieses Bilderbuch aus doppelseitigen Illustrationen, die mit feinen Strichen und abgestimmter Aquarellfärbung gemalt sind. Dort werden lustige Schweine, hauptsächlich in der Natur, im Hochzeitsfieber abgebildet. Eine Illustration zeigt große und kleine Schweine auf einer Wiese, die in der unteren Bildmitte versammelt sind, um gemalt zu werden (Abb. 177). Heine malt lustige Schweine, die sich gegenseitig anmalen. Sie warten ab; einige sind bereits fertig. Fast alle schauen nach vorne zu dem Betrachter des Bildes und lächeln ihm freundlich zu, sodass sie mit ihm direkt interagieren. Die Bäume auf der rechten Doppelseite erzeugen Räumlichkeit; so wie die Linie des Horizontes im Hintergrund, über der der Himmel steht. Die Schattierungen werden durch übereinander gesetzte dunklere Farbschichten erzielt und die zart angewendeten Aquarellfarben verleihen strahlenden Glanz.



Abb. 177: Heine: Na warte, sagte Schwarte, 1977

Auf der letzten Doppelseite von Heines ‚Na warte, sagte Schwarte‘ ist auch ein Interieur abgebildet: Es handelt sich um einen Stall mit dem an der Wand gemalten Bett; liebevoll in seinen Details ausgestaltet. Sense und Mistgabel fungieren als Einrichtungsgegenstände. Mitten in diesem idyllischen, ‚gemütlichen‘ Leben stehen die zwei Schweine da und lächeln den Betrachter des Bildes an (Abb. 178). Entsprechend ähnlich sind der Tiger und der Bär, die auf der Couch sitzen und den Leser friedlich mitten in einer Gemütlichkeit ausstrahlenden Atmosphäre ansehen (Abb. 175).

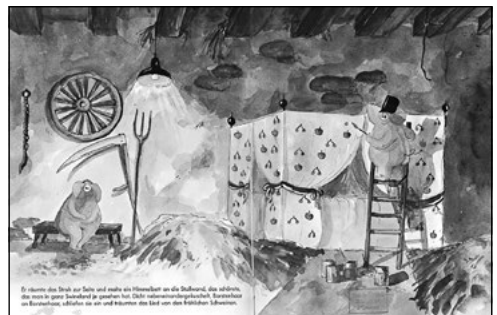


Abb. 178: Heine: Na warte, sagte Schwarte, 1977



Sowohl Heine als auch Janosch stellten niedliche Figuren in einer lustigen, harmonischen Welt dar; in einer Kombination von feinen Umrisslinien und Aquarellfarben. Durch Konturen und Schraffuren sind ihre Bildelemente modelliert und schließlich ausgemalt. Wenn aber Heines Illustrationen malerisch und frisch wirken, sind Janoschs Bilder zu ‚Oh, wie schön ist Panama‘ eine Kombination von Linie und zarten Farbflächen.

Die zeichnerische Malweise in ‚Oh, wie schön ist Panama‘ ist weich, präzise und raffiniert; ganz anders als in Janoschs Linienführung früherer Bilderbücher ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘ oder ‚Valek und Jarosch‘. Auch sein früher Mut zur Hässlichkeit und Ungenauigkeit ließ nach fast zwei Jahrzehnten nach und der Illustrator passte sich den Ansprüchen des Kinderbuchmarkts an. Dazu sein Kommentar: „Einmal habe ich mich hingezett und mir vorgenommen, ich male jetzt den größten Kitsch des Jahrhunderts. Nur für diese verflixten Kritiker und Pädagogen, die ja genau wissen, wie man Kinderbücher machen muss. Dann fing ich an, ‚Teddybär macht eine Reise.‘ Dann dachte ich, der muss noch einen Freund haben, ‚nen kleinen Tiger. Am Ende dachte ich, du blamierst dich damit nur.“<sup>735</sup> Soviel zu einem der populärsten Bilderbuchmacher im deutschsprachigen Raum.

Seine Figuren und insbesondere die Tigerente wurden zum Markenartikel und als Kuschtiere, Poster, Kalender usw. vermarktet und seine Bilderbücher erzielten hohe Auflagen und wurden in zahlreiche Sprachen übersetzt, denn: „Seine Helden sind einprägsam, reizen zur Identifikation des lesenden und betrachtenden Kindes und rühren Alltagsprobleme wie Schulsorgen, Streit mit der Umwelt, Langleweiligkeit, Umweltverschmutzung, Kreativität in beengender Wohnwelt auf vielfältige und meist humorige Weise an.“<sup>736</sup> Kennzeichnend ist in Janoschs Werk sein Sinn für Witz und Humor und sein naivisierender Stil, den er in seinen Federzeichnungen oder in leuchtenden Farbbildern einsetzte.

---

<sup>735</sup> Janosch, zitiert nach: Sauer 1998, S. 22.

<sup>736</sup> Künnemann, in: Doderer 1977, S. 56.

Mit ‚Oh, wie schön ist Panama‘ wurde er richtig berühmt. Das 1978 erschienene Buch erhielt nach einem Jahr den Deutschen Jugendbuchpreis.

‚3×3 an einem Tag‘ (1963): Eva Johanna Rubins  
stilisierender, altväterlicher Stil

‚3×3 an einem Tag‘ erschien 1963 und wurde sogleich unter die ‚Fünzig schönsten Bücher‘ aufgenommen. Im darauf folgenden Jahr erhielt es den Deutschen Jugendbuchpreis. Gelobt wurde es als „[...] altväterlich wie ein Relikt aus der Zeit des Struwwelpeter-Hoffmann“, das der „[...] Vorliebe unserer Zeit für die Formen unserer Großeltern“ entspricht. Die Illustratorin des Bilderbuches, Eva Johanna Rubin, lehnt sich an das Rezept der auflebenden „[...] Sehnsucht nach der guten alten Zeit im Bilderbuch“ an.<sup>737</sup> Man kann Rubins Illustrationen mit denen von Kate Greenaway vergleichen, die ebenfalls eine friedliche, ungefährdete Welt mit braven, angepassten Kindern darstellt.<sup>738</sup> Aber während Greenaways nostalgische Illustrationen eine Zeit zurückrufen, die es nie wirklich gegeben hat – „[...] a time that never was“ –<sup>739</sup> berief Rubin sich auf die Buchillustration Anfang des 20. Jahrhunderts, die die Sehnsucht nach der Vergangenheit erweckte. Dort kombinierte sie ihre erfundene Fantasiewelt, die sie in einer Theaterbühne ansiedelte, und illustrierte vorwiegend Märchen, Fabeln, alte Kinderliteratur oder alte Kinderlieder und -reime, die sich damit gut vereinbaren lassen.<sup>740</sup>

Die Kindergedichte von James Krüss zum Buch ‚3×3 an einem Tag‘, das Eva Johanna Rubin illustrierte, sollte den Kindern Spaß und Vergnügen bereiten. Der Tagesablauf vom Aufstehen bis zum Untergang der Sonne am Beispiel einiger Tiere, wie Hähne, Katzen, Mäuse usw. und von drei Jägern wird mit Reimen verziert. Die sind in einer Dreiergruppe in unterschiedlichen Situationen im Ablauf der Doppelsei-

<sup>737</sup> Ramseger 1979, S. 177.

<sup>738</sup> Siehe: Greenaway, Kate: *Under the Window. Pictures for Children*. George Routledge & Sons, New York, 1878.

<sup>739</sup> Bland 1962, S. 133.

<sup>740</sup> Grützmaker 1986, o. S.

ten abgebildet und auf dem weißen Hintergrund in Kombination mit einer Raumkulisse aus z.B. grünen Wiesen, Bäumen, Häusern oder Sonne platziert. Rubins Bildelemente sind mit schwarzer Konturierung der Federzeichnung, mit plakativer, kräftiger Farbigkeit und ohne Hell-Dunkel-Kontrast erstellt. Deren Modellierung wird durch Schraffuren, die auch Schatten bilden, erzeugt. Die Doppelseite besteht aus bis zu drei Szenen, zwischen die ein Textblock gesetzt wird.

Ein Beispiel dieses Bildaufbaus, der im ganzen Bilderbuch herrscht, liefert die Illustration mit den Elementen Sonne, Hähne und Hunde (Abb. 179). Drei Szenen befüllen die Doppelseite, während der Text



Abb. 179: Krüss/Rubin: 3 × 3 an einem Tag, 1963

sich auf der linken oberen Hälfte befindet. Die Abbildungen werden aus drei Textzeilen abgeleitet, und genau wiedergegeben, sodass Text und Bild eine Verdoppelung bilden. Die gutmütige Sonne wird Teils von der grünen Wiese bedeckt abgebildet. Im Text steht dazu: „Die Sonne ging unter, der Tag verschied“. Nach der Textabfolge „Da sangen drei Hähne

das Abendlied“ werden die drei Hähne auf der oberen rechten Seite des Bildes hintereinander ebenfalls auf einer Wiese dargestellt. Sie werden mit geringen Veränderungen – z.B. am Schwanz – wiederholt gezeichnet. Unterschiede zwischen den Vögeln bestehen in ihrer Farbigkeit. Zu der Zeile „Da lagen drei Hunde an Ketten“ werden die Hunde, die zur letzten Szene am unteren Bildrand gehören, zwar mit gleichen Farben aber doch mit anderen kleinen Unterschieden – wie dem mittleren Hund, der zur Seite schaut – gezeichnet und neue Elemente – z.B. die Hundehütte und die ornamentalen Pflanzen – werden hinzugefügt. Das gesamte Bild wird aus einzelnen Objekten oder Gruppenobjekten im Raum zusammengestellt: die Sonne hinter dem Hügel, die drei in einer Reihe stehenden Hähne und die Hunde, die ohne Perspektive hintereinander gestaffelt werden.

Der Mangel an Raumtiefe zeigt sich auch in der Illustration mit dem Haus, in dem die Mäuse ins Bett gehen (Abb. 180). Das Haus wird mit ornamentalen Elementen geschmückt und dessen Inneres mit drei Betten in denen drei Mäuse schlafen, die auf den frontal und aperspektivisch angeordneten Hausboden aufgestellt werden, ist überfüllt. Oberhalb des Hauses steht der dazugehörige Text. Auf der anderen Seite der Doppelseite sind schlafende Hühner zu sehen, die nicht nebeneinander, wie die Mäuse, sondern aufeinander in ihrem Schlag gestaffelt sind. Das Ergebnis ist eine streng geometrische Bildszenerie. Die Komposition wird linear aufgebaut; die horizontalen Linien der Mäusebetten auf der rechten Seite werden durch die vertikalen Linien des Hühnerschlags ausbalanciert und das Diagonale der Leiter lockert das Bild auf. Das Gleichgewicht in der Bildkomposition ist zugleich durch die Kopfrichtung der Tiere wiedergegeben: zwei Mäuse und zwei Hühner schauen nach rechts und jeweils ein Tier nach links, sodass alles einer geregeltten Schematik gehorcht. Die Motive werden mit der Feder gezeichnet und nicht im strengeren Sinne gemalt, sondern eher mit kräftigen Farben koloriert.<sup>741</sup>

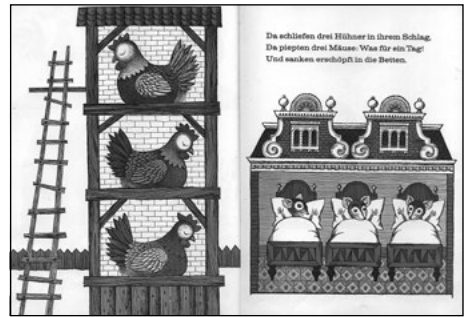


Abb. 180: Krüss/Rubin: 3 × 3 an einem Tag, 1963

Diese eindeutige, gegenständliche Bildaussage mit konturierten Linien, dekorativen Elementen, klaren Formen, leuchtenden Farben und dem Mangel an Raumtiefe, die für Rubins Bildsprache kennzeichnend ist, befolgt in bester Tradition Wolgasts kunstpädagogische Kriterien für das Kinderbuch.<sup>742</sup> Ebenso folgte Janosch dieser Tradition in der Bilderbuchillustration, auch wenn er anekdotische Details (Abb. 175), anstatt reicher Ornamentierung wie in Rubins Darstellungsweise einfügte. Kennzeichnend sind seine niedlichen Figuren, während die von

<sup>741</sup> Werner, in: Doderer 1979, S. 218.

<sup>742</sup> Vgl. dazu Kap. 3.3.

Rubin starr und puppenhaft wirken. Verglichen mit Janoschs romantischer Welt beinhalten Rubins Bilder ein nostalgisches Flair, das an die alten Kinderbücher erinnert und dem Publikum schon seit langem bekannt ist. Es ist eine romantische Spielzeugwelt, fern von Alltag und Gefahr. Ihre Illustrationen fließen eine nach der anderen und ohne böse Überraschungen, aber:

Die Zeichnerin zeigt den Kindern nicht eine harmonisierte Scheinrealität, sondern eine vom Alltag gänzlich abgehobene Fantasiewelt mit eigenen Gesetzen. Diese Welt ist als eine künstlerische und stilisierte leicht vom Kinde zu durchschauen. Die anmutigen Tiergestalten (Maus, Katze, Huhn, Pferd, Schwein und Gans) kann man sich schwerlich auf dem Bauernhof vorstellen: sie agieren in einem idealen Raum. Wo Tiere als Handlungsträger auftreten, haben sie kein individuelles Gepräge; sie sehen sich alle zum Verwechseln ähnlich. Der Märchenwolf ist eigentlich immer derselbe, ob er nun im ‚Rotkäppchen‘ vorkommt oder in anderen Geschichten. Alle Figuren haben die Grazie von Marionettenpuppen, die sich – geführt von Meisterhand – nach mechanischen Gesetzen bewegen.<sup>743</sup>

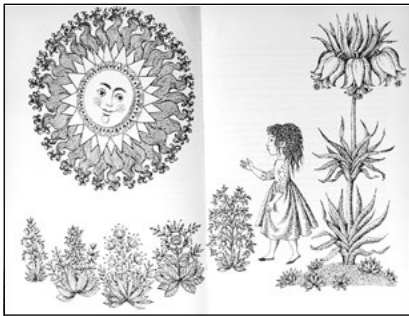


Abb. 181: Fühmann/Rubin: Das Tierschiff, 1965

Rubins Figuren folgen einem bestimmten Schema, das einfach wiederzuerkennen ist. Ihr Motiv der Sonne erhält eine ornamentale Struktur, die zugleich an Blechers Abbildung zur Sonne in seinem ‚Wo ist Wendelin?‘ erinnern (Abb. 57). Diese lächelnde Sonne ist sowohl in ‚3 × 3 an einem Tag‘ (1963) als auch in dem Märchenbuch ‚Das Tier-

schiff‘ (1965) wieder zu erkennen, auch wenn sie mit mehr oder weniger Ornamentik dargestellt wird (Abb. 179, 181). In ‚Der Trommler und die Puppe oder wozu ein Trommler nütze ist‘ (1966) kommt die

<sup>743</sup> Grützmaker 1986, o. S.

gleiche Maus vor wie in ‚3 × 3 an einem Tag‘.<sup>744</sup> Rubins realistisch-romantische Darstellungen mit wiederholten stilisierten Pflanzen und Tieren, die Ähnlichkeiten mit Kinderspielzeugen und die immer wieder behütete Sonne vermitteln das Gefühl einer behüteten, idyllischen Welt, wo das Kind immer behütet bleibt und alle Figuren auf einer inszenierten Theaterbühne spielen. In ihren Werken kommt

Der Eindruck des Theaterhaften [...] nicht von ungefähr. Die Bilderbuchszenen, wirkungsvoll gestellt, lassen kein spontanes Handeln zu; alles ist wohlbedacht, nach Plan inszeniert. Die Kulissen – Gruppen lebloser Bäume, dekorative Blumen und unbewohnbare Häuser mit verwinkelten Treppen und Türmchen – kommen dem Betrachter nicht selten bekannt vor; sie werden für unterschiedliche Arrangements – wie auf der Bühne – eingesetzt, wieder und wieder.<sup>745</sup>

In den Illustrationen zum Bilderbuch ‚Der Trommler und die Puppe oder wozu ein Trommler nütze ist‘, das auch mit Text von James Krüss und Illustrationen von Eva Johanna Rubin erschien, kommt eine ähnliche Maus wie in ‚3 × 3 an einem Tag‘ vor, allerdings wird sie hier anthropomorphisiert gekleidet. Wie auf einer Theaterbühne stehen Maus und Puppe auf der rechten Doppelseite einander gegenüber. Sie sind niedlich und humorvoll, zugleich aber auch marionettenhaft und starr.<sup>746</sup> Auch hier strukturierte Rubin ihre Komposition in klarer, strenger Form: Die Illustration steht auf der Doppelseite zusammen mit dem Text, am oberen Bildrand. Auf der linken Seite sind eine Küche und auf der rechten Seite die Figuren dargestellt. Der Boden funktioniert als eine Art Untergrund, der das Bild abschließt. Mit Hilfe schwarzer Konturlinien, die die Bildelemente umreißen, erzeugte Rubin eine dekorative Gesamtwirkung, die durch die Anordnung der Farbflächen und die Einsetzung von Ornamenten – z.B. mit durch Muster verzierten und nicht perspektivisch angelegten Bodenfliesen – in der Bildkomposition verstärkt wird. Zu der Linearität und

<sup>744</sup> Siehe: Krüss, James: *Der Trommler und die Puppe oder: Wozu ein Trommler nütze ist*. Mit Bildern von Eva Johanna Rubin. Anette Betz Verlag, München, 1966.

<sup>745</sup> Ebd., o. S..

<sup>746</sup> Erbslöh 1991, S. 7-8.

der Flächigkeit, die hier überwiegend vorherrschen, sind z.B. Schraffuren in einigen Küchenutensilien gesetzt, so dass eine gewisse Plastizität erreicht wird. Die Illustratorin verwendete konsequent klare Konturen und Farben in dem gesamten Bilderbuch. Die Farbigekeit in den Illustrationen besteht aus subtilem hellblau sowie aus rosa gelb, grün und rot. Die Formen sind flach, die Figuren sind im Profil oder Frontal dargestellt, und es wird keine Raumtiefe vermittelt. Mit dieser Gestaltungsmethode erinnert Rubin an Walter Cranes Stil (Abb. 3), der wiederum Beziehungspunkte zu Wolgasts Kunsterziehungsbewegung vorweist.

Stilistisch ist ‚Der Trommler und die Puppe oder wozu ein Trommler nütze ist‘ in der Volkskunst verhaftet. Hier „[...] wurden Elemente der Volkskunst, thüringischer und erzgebirgischer Spielzeugschnitzereien aus Holz zu Recht vergleichend herangezogen; neben der ‚biedermeierlichen Anmut‘ und der ‚Mischung aus Holzschnitt und Grazie‘ konnte sich trotz aller Einwände ein reiches Register ornamentalen Seitenschmucks herausbilden“.<sup>747</sup> Insgesamt ist Rubins Bildsprache im volkstümlichen, dennoch dekorativen, biedermeierlichen Stil mit einer gewissen Naivität gestaltet. Ihre dekorativen Motive weisen auf die Bilder der Neuen Sachlichkeit und des Jugendstils mit stilisierten Gegenständen zurück. Hier kann man eine Parallel zu Susanne Ehmckes Bilderbuch in ‚Schwätzchen für kleine Spätzchen‘ sehen (1945) (Abb. 25), das im Stil der neuen Sachlichkeit aufgebaut wurde.

Bei einem volkstümlichen Malstil mit starker Ornamentik und Stilisierung von Bildelementen ist jedoch an den Illustrator Johannes Grüger zu denken. „Stilisierung bedeutet bei Grüger jedoch nicht Vereinfachung im Sinne von Verflachung, sondern Vereinfachung als Verdeutlichung. Seine Illustrationen gewinnen ihre Kraft durch Reduzierung auf das Notwendige“.<sup>748</sup> In seinem Bilderbuch ‚Sternenmühle‘ (1957) fließen schematische Darstellungen ein – wie die lächelnde Sonne, der Fuchs oder die Pflanzen –, die Ähnlichkeit mit Rubins

---

<sup>747</sup> Künnemann 1972, S. 159.

<sup>748</sup> Tange 1986, S. 13.

Abbildungen aufweisen (Abb. 182). Grügers Gestalten entstehen aus einer Mischung aus Sonne und Blume, die etwas Märchenhaftes ausstrahlt. In seinem Kinderbuch ‚Die Reise zur Schwester Sonne‘ (1964),<sup>749</sup> das in Schwarzweiß konzipiert ist, dominiert die dekorative Linienführung, die ebenfalls in Rubins Bildern auftaucht, wobei ihr grafischer Stil in ihrer Ornamentik hier feiner und detaillierter ist. Sie zeichnete nicht naturalistisch, sondern schematisch, in strenger Formordnung – ornamental und geometrisch – konstruiert. Insbesondere die ornamentale



Abb. 182: Busta/Grüger: Die Sternmühle, 1959

Linie ist ebenso in Wilfried Blechers früheren Werken – z.B. in ‚Wo ist Wendelin?‘ oder ‚Der schlaue blaue Hahn‘ – prägend, die seine Fantasiewelt mit skurrilen Gestalten abbildet (Abb. 56 und 59).

Ein Exempel einer anderen Buchkünstlerin, die das Altbekannte im Stil der Neuen Sachlichkeit oder des Jugendstiles mit Ornamentik suchte, ist Sigrid Hanck, die ‚Onkel Tobi‘ (1963) illustrierte. Charakteristisch in diesem Bilderbuch, das im gleichen Jahr wie ‚3 × 3 an einem Tag‘ veröffentlicht wurde, sind ebenfalls die stilisierenden Formen, wie z.B. Bäume und Blumen, die dekorativ verwendet wurden. In der Geschichte ist Onkel Tobi ein lieber und hilfsbereiter Mensch. Als er in die Stadt zum Einkaufen fährt, bringt er gleich etwas für die Nachbarn mit. Die Narration ist schlicht und einfach: das idyllische Landleben der guten alten Zeit, wo die Welt noch in Ordnung ist und die Leute freundlich zueinander sind, wird hier porträtiert. In Hancks Illustrationen wird zwischen zeichnerischer Linienführung als Konturen und gemalter Flächigkeit in der aperspektivischen, schematischen Darstellungsweise gewechselt. Die Figuren (Menschen und Tiere) werden mit naiven, vereinfachten Sichtweisen – in frontaler Sicht oder

<sup>749</sup> Siehe: Rauch, Karl: Die Reise zur Schwester Sonne. Russische Märchen. Zusammengetragen und nacherzählt von Karl Rauch. Illustration von Johannes Grüger, Verlag Herder KG, Freiburg, Basel, Wien, 1964.





Abb. 183: Lenzen/Hanck: Onkel Tobi, 1963

in strengem Profil –, puppenhaft und statisch aufgebaut und ornamental gekleidet (Abb. 183).

In Hancks Illustrationen sind die Stile der Neuen Sachlichkeit und des Jugendstils schematisiert dargestellt, während sie in Rubins Bildern abgemildert

und meistens sachlich realistisch wiedergegeben werden. Ornamentale, dekorative Linienführung und Raumlosigkeit, die als kindgemäß gelten, finden allesamt in den Bilderbüchern von Hanck und Rubin Verwendung; gleichfalls die Schematisierung der Figuren mit naiven Sichtweisen.

Das Bilderbuch ‚Joanjo‘ (1965) von dem deutsch-amerikanischen Illustrator Jan Balet ist in der Stilrichtung der Naiven Kunst einzuordnen. Es wird mit folkloristischen Motiven aus Portugal und mit vielen Details und dekorativen Elementen kombiniert. Die Geschichte erzählt von dem kleinen Jungen Joanjo, dem Sohn einer Fischerfamilie, der dem beschwerlichen Fischerleben entfliehen möchte. Er träumt davon, weit weg vom Meer zu wohnen. Dort möchte er König sein. Als der richtige König dies erfährt wird Joanjo verhaftet und verbannt. Da wacht das Kind auf und sieht ein, dass das Leben als Fischer doch nicht so schlimm ist, da z.B. der Fischer eigentlich der König auf dem Meer ist.

Innovativ an dem Bilderbuch ist, wie die Welten des Traumes und der Realität bildlich unterschiedlich geschildert sind: Joanjos Realität ist in den Illustrationen mit weißem Hintergrund dargestellt, während der Traum einen schwarzen Hintergrund erhält. In der Illustration zum Traum, wo ein Kaufmann mit seinen Kunden in der Mitte des Raumes steht und von seinen Waren umgeben ist, sind die bunten Bildelemente auf einer schwarzen Oberfläche platziert (Abb. 184). Die Verkaufshandlung ist zugleich der Mittelpunkt des Geschehens. Von dort aus werden die weiter zu verkaufenden Waren links und

rechts eingeordnet. Der kleine Joanjo steht mit dem Hund am linken Bildrand zwischen der Theke und den Waren. Alle Bildelemente auf der Fläche bekommen den gleichen Farbvalear und werden entweder nebeneinander gestellt oder hintereinander gestaffelt, sodass sie im Raum untereinander verbunden sind; mit Ausnahme der blauen Taschen. Alle zusammen bauen ein Rechteck auf den schwarzen Hintergrund und formen eine Einheit dekorativer Elemente. Balet legte seine Figuren flächig, ohne Modellierung an und gestaltete die geometrisch konstruierte Bildkomposition mit großer Leuchtkraft.<sup>750</sup> Vergleicht man Balets Bilderbuch mit den flächigen Figuren, dem Verzicht auf Modellierung und der geometrischen Bildkomposition, so ergeben sich Ähnlichkeiten mit Rubins Illustrationen hinsichtlich des grafischen Stils und der stark betonten dekorativen Spielzeugwelt.



Abb. 184: Balet: Joanjo, 1965

Alle hier vorgestellten Bilderbuchillustratoren haben etwas mit einer von Rubins verschiedenen Stilrichtungen gemein. Die Verschmelzung mehrerer Stilelemente in ihrem Werk resultiert allerdings aus der Summe der in der Bilderbuchtradition verankerten verschiedenen Darstellungsweisen; wie z.B. aus der Anlehnung an Wolgasts kunstpädagogische Kriterien (Flächigkeit, plakative Farbigkeit u.a.); an die Bildelemente der Neuen Sachlichkeit und den Jugendstil (Gegenständlichkeit, Ornamentierung, u.a.); an den naivisierenden Stil (Niedlichkeit, Vereinfachung u.a.) und den altväterlichen und volkstümlichen

<sup>750</sup> Künnemann, in: Doderer 1975, S. 104.

Stil. Rubin benutzt dies alles und entwickelt darüber hinaus ihre immer wieder erkennbare Handschrift, die ihre gesamte Bilderbücherproduktion prägt.

Vor allem prägend in ihrem Werk ist allerdings die grafische Linienführung; sie bevorzugte klare, strukturierte Linien und die Farbe – Nachkolorierung mit Aquarell – wurde zweitrangig. Rubin war primär eine Zeichnerin, die mit der Feder arbeitete. Sie nahm keinen Bezug auf Strömungen zeitbezogener Modernität der Kunst oder der Bilderbuchproduktion und wurde als altmodisch und apolitisch bezeichnet, aber im Allgemeinen erhielt sie Anerkennung; insbesondere was ihr Können als Buchgrafikerin betraf. Die Illustratorin blieb ihrem Stil treu und konservativ in ihrer naiv-romantischen Bildauffassung verwurzelt.<sup>751</sup>

Die ästhetischen Maßstäbe, die sie in der Bilderbuchillustration der Nachkriegszeit setzte, wurden entsprechend gewürdigt. Sie lebte in West-Berlin, aber ihre Bücher wurden sowohl in der DDR als auch in der BRD veröffentlicht, wobei nur wenige in beiden Ländern erhältlich waren. Nach der Wiedervereinigung wurde es für sie schwer, weitere Bilderbücher zu veröffentlichen. Nicht nur die Veränderung der Verlagssituation in Deutschland war dafür verantwortlich, sondern auch ihr Stil, der schon immer altertümlich war, wurde zunehmend – ebenso wie Lilo Fromms spätere Bilderbücher – als nicht mehr zeitgemäß empfunden<sup>752</sup> auch wenn ihre Arbeit sowieso nie zeitgemäß war; auch nicht in den 60er Jahren.

„Hänsel und Gretel“ (1979): Lisbeth Zwergers poetischer Illustrationsstil mit tänzerischer Leichtigkeit

Die Österreicherin Lisbeth Zwinger berief sich auf die Illustration Ende des 19. und frühen 20. Jahrhunderts und, innerhalb der englischen Buchkunst, insbesondere auf Arthur Rackhams Illustrationsstil. Der englische Illustrator war ein Meister der gebrochenen Farben

<sup>751</sup> Pohlmann, in Stiftung Illustration 2009, S. 2-5; Künnemann 1972, S. 156.

<sup>752</sup> Künnemann 1972, S. 155; Pohlmann, in: Stiftung Illustration 2009, S. 5.

und sein romantischer Stil verband sich in seinen Märchen mit dem Jugendstil. Charakteristisch in seinen Bildern sind die zarten Linien und mehre Schichten von Aquarelllasuren, die in einem leuchtenden, warmen Farbklang resultieren.<sup>753</sup>

Die fantastische Natur seiner Kunst spiegelt sich in den ätherischen Feen, Gnomen oder Elfen mit poetischen Ansätzen aus einer Märchenwelt wider. Hier werden Darstellungen von hässlich aber nicht bedrohlich wirkenden Bösewichtern mit zarten, schönen Prinzessinnen kombiniert: „This is the most important work of Mr. Rackham as a child's illustrator, and if the drawings are somewhat calculated to impress the horrid horror of witches and forest enchantments on uneasy minds, the charm of princesses and peasant maids, the sagacious humour of talking animals and the grotesque enlivenment of cobolds and gnomes are no less vividly represented“.<sup>754</sup>

Zwergers Faszination für Rackhams Werke machte diesen zum Vorbild und prägte ihre künstlerische Entwicklung. Wie er nutzte sie den Hell- und Dunkelkontrast im Bild und produzierte Lichtquellen aus Gesichtern oder Händen, die sich aus der Bildkomposition hervorheben. Die geschwungene Linienführung, die in Braun getönte Farbnuance und -komposition und die fantasiereiche Märchenwelt übernahm sie von ihm. Aber darüber hinaus entwickelte die Illustratorin ihre eigene Welt mit unverkennbarem Stil.<sup>755</sup> Ihre Linien sind zarter und die Figurenelemente sehr duftig und im Raum schwebend. Es ist, als ob sie leicht und schwerelos in der Luft tanzen.<sup>756</sup>

---

753 Diese Methode fordert außerdem eine begrenzte Farbpalette, da zu viel Farbnuancen aufeinander schmutzige Farben produzieren würde, statt leuchtenden Farben (Meyer 1983, S. 167).

754 Rose Esther Dorothea Sketchley, zitiert nach: Freyberger 2009, S. 347.

755 Whalley/Chester 1988, S. 154-155; Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

756 Siehe: Grimm, Jacob und Wilhelm: Grimm's fairy tales. Illustrated by Arthur Rackham. Constable & Company Ltd., London, 1909 und Hoffmann, E.T.A.: Das fremde Kind. Mit Bildern von Lisbeth Zwenger. Edition Neugebauer im Hermann Schroedel-Verlag, Basel, 1977.

Zur Gestaltung ihrer fantastischen Welt bevorzugte Zwerger Volks- und Kunstmärchen „[...] deren Figuren zwar in historischen Gewändern auftreten, die aber, durch die äußerst sparsame Verwendung von Raumkulissen und zeittypischen Requisiten von aller Musealität frei, die ungeteilte Aufmerksamkeit des Betrachters auf ihren durch Haltung und Mimik ausgedrückten jeweiligen Seelenzustand lenken“.<sup>757</sup> Ihr Stil ist von graphischen und poetischen Fähigkeiten geprägt. Ihre Kunst zeichnet sich aus durch „[...] ihren Sinn für Humor, ihren Hang zur drastischen Darstellung dämonischer Elemente und die unverwechselbare Transparenz, Anmut und Grazie ihrer Aquarelle“.<sup>758</sup> Ihre erzählerischen Bilder werden wie in einem Theaterstück aufgebaut, „[...] in überaus fein abgestimmten, kunstvoll ausgeleuchteten, fast poetischen Farbräumen, die Bühnenbildern gleichen“.<sup>759</sup>

Anders als manche ihrer Kollegen, die auch als freie Künstler tätig waren, verstand sich Lisbeth Zwerger als Illustratorin: Sie illustrierte fast ausschließlich klassische Märchen, und zwar im Sinne des ursprünglichen Begriffes von Illustration, mit der Aufgabe, den Text zu erläutern, sodass die Textinterpretation visuell im Bild wiedergegeben wird.<sup>760</sup> Deshalb sind die Auswahl des Märchens und dessen Aussagekraft von großer Bedeutung: „So entstehen vornehmlich Bilder zu Märchen, die in ihrer Stimmung und Transparenz, aber auch in Komposition und Bewegtheit die Atmosphäre einer Märchenwelt erfassen und vertiefen“.<sup>761</sup> Die Konzeption eines Märchens als Fantasieangebot, das zeitlich ungebunden ist, und dem eine romantische Grundidee zugrunde liegt, hat eine über ein Jahrhundert lange Tradition, sodass man „[...] durchaus von einer Tradition der symbolisch gefärbten Märchenillustration sprechen [kann], die sich am romantischen Märchenverständnis orientiert“.<sup>762</sup>

---

757 Bode 1990, S. 4.

758 Koppe 1993, o.S..

759 Oetken 2008, S. 157.

760 Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2; .Koppe 1993, o.S..

761 Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung 1994, S. 112.

762 Thiele 1986, S. 37.

Dieser Tradition folgend steht Lisbeth Zwergers Arbeit in enger Verbindung zur romantischen Geistigkeit und zu Rackhams Illustrationen. In romantischer Gesinnung der „[...] Empfindsamkeit und Gefühlsfähigkeit des Menschen, in seiner Verwobenheit mit der Natur“<sup>763</sup> suchte die Illustratorin nicht die Darstellung eines Sujets mit festem Inhalt, sondern das Gefühl, die Haltung, die darin steckt. Das erste von ihr illustrierte Bilderbuch ‚Das fremde Kind‘ (1977), das von E.T.A. Hoffmann geschrieben wurde, steht unter dieser Konzeption. Die dargestellten Figuren sind von Leichtigkeit erfüllt und schweben tanzend im Raum; ohne Zeitdimension; in einer Traumwelt. Sie werden in den Farbraum des Hintergrundes einbezogen und zu einer Einheit vereint (Abb. 197). Die monochrome Farbauswahl in dunklen Braun-, Grautönen und punktuell roten Ansätzen übernimmt Zwirger von Rackhams.

Zwei Jahre später veröffentlichte sie das Bilderbuch ‚Hänsel und Gretel‘ (1979). Es ist im Querformat und beinhaltet zehn auf der rechten Doppelseite platzierte Illustrationen mit dem dazugehörigen Text auf der gegenüberliegenden Seite. Eine einzige doppelseitige Illustration findet sich in der Mitte des Bilderbuches. Für die Bilder wählte Zwirger eine begrenzte Farbskala von Sepia, Ziegelrot und Zinnober, die sie im ganzen Buch konsequent durchzieht. Es sind Warmtöne mit vielen Abstufungen. Kleine Akzente fügt sie durch Einsetzung von blauen oder grünen Farbflächen ein. Als Maltechnik verwendete sie Bleistiftzeichnungen, die mit Feder in Sepiatusche konturiert sind und mit zarten Aquarellfarben ausgemalt werden.<sup>764</sup>

Die Figuren in ‚Hänsel und Gretel‘ modellierte Zwirger mit Ton- und Farbnuancen und mit präzisen Umrisslinien. Figuren, Hexenhaus und einige Interieurs werden zu Hauptelementen; Kinder sind altertümlich gekleidet, und scheinen aus der Vergangenheit zu kommen.<sup>765</sup> Der Hintergrund besteht meistens aus für den Himmel stehendem weißem Papier am oberen Bildrand, dem mit sanften Abstufungen in

<sup>763</sup> Heilmann 1985, S. 12.

<sup>764</sup> Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung 1994, S. 112.

<sup>765</sup> Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2.



Abb. 185: Hänsel und Gretel von Jacob und Wilhelm Grimm. Illustriert von Lisbeth Zwerger © 1979/2012 mine-dition rights & licensing ag, Zürich/Schweiz



Abb. 186: Grimm/Rackham: Grimm's fairy tales, 1909

einem braunen Ton gehaltene Flächen gegenübergestellt werden, die den Boden symbolisieren. Der Boden ist weich und verbindet sich sowohl mit dem Himmel als auch mit den Bildelementen im Vordergrund, sodass sie in einer stimmungsvollen Atmosphäre zu einer Einheit werden und zugleich in eine andere Wirklichkeit transponiert werden. Zwergers Bildkompositionen beschränken sich auf das Wesentliche: die sinnliche Haltung der Figuren mit ihrer schwebenden Leichtigkeit und die poetische, durch gedämpfte Farbigkeit reduzierte Farbpalette. Die theatralische Inszenierung in ‚Hänsel und Gretel‘ findet im ätherischen Bildraum statt, wo sich – wie auf der Bühne eines Theaterstückes – märchenhafte Stimmung und sinnliche Wirkung abspielen.

Eine sehr sinnliche Illustration zeigt, wie Gretel nachdenklich vor dem Häuslein steht (Abb. 185). Das Mädchen ist alleine da. Ihr Bruder befindet sich nicht im Bild. Sie wirkt verloren, wie sie dem großen Überfluss an Essbarem gegenüber steht, womit sie ihren Hunger stillen könnte. Sie läuft jedoch nicht sofort dort hin, sondern bleibt davor mit gekreuzten Armen stehen. Das Vergehen der Zeit wird angedeutet, indem der Wind ihre Bekleidung und Haare verweht. Man denkt an den großen Vertreter der deutschen Romantik Caspar David Friedrich und an Gemälde wie

‚Der Wanderer über dem Nebelmeer‘ (um 1818),<sup>766</sup> wo ein in Gedanken versunkener Mann vor der übermächtigen Natur eine Mischung aus Furcht und Erlösung empfindet.<sup>767</sup> Gretel, die durch ihr Schicksal

<sup>766</sup> Siehe: Caspar David Friedrich (1774-1840), *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818, Öl auf Leinwand, 98,4 cm × 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

<sup>767</sup> Crepaldi 2005, S. 220.



Abb. 187, 188: Hänsel und Gretel von Jacob und Wilhelm Grimm. Illustriert von Lisbeth Zwerger © 1979/2012 minedition rights & licensing ag, Zürich/Schweiz

schnell zu einer kleinen Erwachsenen wurde, versucht zu begreifen, was vorgegangen ist und blickt nachdenklich in ihre Zukunft: Ein Bild voller Poesie und Dramatik.

Rackhams Abbildung zu der Textpassage der Begegnung der Hexe mit den Kindern in ‚Grimm’s Fairy Tales‘ aus dem Jahr 1909 ist ebenso in gebrochenen Farben und intensiver Leuchtkraft gemalt. Seine Linienföhhrungen sind aber dunkler und betont mit Tusche gezeichnet, während Lisbeth Zwergers Illustration eine eher malerische Gestaltung bekommt. Anders als Rackhams minutiöse Darstellungen von Bäumen und Bildkulisse konzentrierte sich die Illustratorin auf das Wesentliche, nämlich das Haus, die Kinder und die Hexe (Abb. 186, 187).

Die darauffolgende Illustration zu dem Märchen, in der Gretel, Hänsel und die Hexe sich ins Niemandsland begeben ist noch sparsamer (Abb. 188). Aus den Farbräumen vermischen sich Kleidungsstoffe und Hintergrund. In der Sfumato Technik ist die Darstellung in einen weichen Hintergrund gehüllt, der mit der Hexe verschmilzt. Der Kontrast zwischen hellen und dunklen Farbflächen des Hintergrunds ruft einen Ausdruck tiefer Betroffenheit hervor. Aus dieser Atmosphäre heben sich die Gesichter der Figuren ab, die fein gezeichnet und gemalt sind. Die Hexe wirkt unheimlich mit roten Augen und dämonischer Ausstrahlung. Ihre Augen verbinden sich mit den roten Wangen der Kinder und heben sich von dem fast monochromen Farbraum ab. Dies gilt insbesondere für die Kinder, die detailliert ausgemalt werden. Sie werden von der Hexe eingeladen, in das Häuschen hereinzukommen



und gehen vorsichtig voran, sanft von der Hand der Hexe geleitet. Der Blick der Kinder nach vorne löst Empfindungen aus, die gleichermaßen von Angst und Neugier geprägt sind. Es ist der Moment der Spannung aus Unwissenheit. Das Haus, zu dem sie kommen wollen, ist nicht zu sehen; nur die Hauptfiguren. Die ganze Szene ist in langsamer Bewegung; mit leisen Worten und Gesten. So wie die Kinder werden auch die Betrachter des Geschehens eingeführt in die geheimnisvolle Welt der Fantasie. Die skizzenhaft wirkende Bildkomposition wird zum malerischen Prinzip. Die Farbe außerhalb der Figuren und auf der Bildfläche bekommt eine gewisse Autonomie, enthebt die Materie ihrer Schwere und verleiht dem Bild Poesie.

Unter den weiteren Romantikern, die dieses Märchen illustrierten, stehen Ludwig Emil Grimm oder Ludwig Richter im Vordergrund. L.E. Grimm in seinem ‚Kinder- und Hausmärchen‘ (1833) wählte in poetisch-romantischem Stil eine Stimmungsszene im Märchen, die von großer Verlorenheit gekennzeichnet ist (Abb. 189). Es ist der Moment, in dem Hänsel gefangen gehalten wird, und Gretel absolut hilflos ist. Grimm schaffte durch die Wiedergabe einer nächtlichen Stimmung eine geheimnisvolle Atmosphäre in seiner Illustration. Der Mond im Himmel im oberen Bildraum wird durch die Wolken halb bedeckt.



Abb. 189: Grimm/Grimm: Kinder- und Hausmärchen, 1833

Der Rest des Himmels ist mit einem Wald und einer Rauchwolke befüllt und wirkt im Gegenlicht des Mondes rätselhaft. Davor ist eine architektonische Struktur aufgebaut, worauf die drei Hauptfiguren platziert sind, die vom Mondlicht erhellt werden. Diese bilden eine Diagonallinie, wobei der leidende Hänsel in dem Stall sitzt, während links und rechts von ihm sich die weinende Gretel weiter oben und die geduckte Hexe weiter unten gegenüber stehen. Die Katze auf dem Dach hat die Haltung der Hexe eingenommen, um das

Bedrohliche zu verstärken.<sup>768</sup> Die Dramatik der Szene, in die die Figuren eingebettet sind, wird umgeben von der magischen Dämmerung der Naturlandschaft.

1853 illustrierte auch Ludwig Richter Grimmsche Märchen und unter anderem ‚Hänsel und Gretel‘ mit zwei Bildern: die Führung der Kinder in den Wald durch Stiefmutter und Vater und die Begegnung der Kinder mit der Hexe, als sie sich zum ersten Mal treffen. Statt die Dramaturgie der Szene der Einsperrung von Hänsel, die L. E. Grimm schilderte, zeichnete Richter in volkstümlich-idyllischer Manier eine Natur mit Vögeln und Baum (Abb. 190). Mitten im Bild steht das von einem Zaun umrandete Häuschen aus verschiedenen Kuchensorten, Brot und Lebkuchen. Davor stehen Hänsel und Gretel aus Angst eng aneinander gerückt der alten Frau gegenüber. Die inszenierte Kulisse, vor der sie sich befinden, wird mit kleinen Details des Alltags liebevoll ausgestattet, wie z.B. den zum Lüften am Zaun aufgehängten Kissen und dem Tuch. Diese friedliche Welt mindert zugleich die Gefahr der bevorstehenden Bedrohung der Hexe. Dadurch ist Richters ‚heile Welt‘ wiederhergestellt.



Abb. 190: Bechstein/Richter: Ludwig Bechstein's Märchenbuch, 1853

Lisbeth Zwerger teilte das erste Zusammentreffen der drei Figuren in drei Illustrationen auf: Als Gretel vor dem Haus steht; als die Kinder etwas vom Haus essen, während die Hexe sie beobachtet; und wie sie Hänsel und Gretel ins Haus führt (Abb. 185, 187, 188). Es sind sinnliche Momente der Spannung und leiser Furcht. Dagegen baute Richter eine idealisierte, romantische Welt auf, die in Janoschs Illustrationen zu ‚Oh, wie schön ist Panama‘ (1978) in der Flucht vor der Wirklichkeit wieder zu entdecken sind (Abb. 173). Lisbeth Zwergers Illustrati-

<sup>768</sup> Bang 1944, S. 36.

onen sind im romantischen Stil angesiedelt, aber sowohl L.E. Grimms als auch ihre Darstellungsweisen sind weder idyllisch noch spielen sie in einer ‚heilen Welt‘.

1979 illustrierte sie ein weiteres, von E.T.A. Hoffmann geschriebenes Märchen, ‚Nussknacker und Mausekönig‘. Diese Erzählung handelt von dem Mädchen Marie, das einen Nussknacker zu Weihnachten bekommt. Als es in der Wohnstube länger wach bleibt, um damit zu spielen, muss es den Kampf zwischen seinem Nussknacker mit dem siebenköpfigen Mausekönig miterleben. Erschreckt fällt das Mädchen im Ohnmacht und muss das Bett hüten. Während seiner Genesung erzählt ihm ihr Pate das „Märchen von der harten Nuss“. Langsam wird Marie in dieses Märchen hineingezogen. In Hoffmanns phantastischer Erzählung schweben seine dargestellten Figuren zwischen Traum und Realität.

In der Umsetzung des Märchentexts wählte Zwerger für die Illustrationen bunte und detailreiche Kompositionen im Vergleich zu ‚Das fremde Kind‘ oder ‚Hänsel und Gretel‘, die hauptsächlich in braunen Farbtönen gemalt sind und wenige Bildelemente beinhalten. Sie benutzte weiter ihre ‚Sepia-Ziegelrot-Technik‘ wie in ‚Nussknacker und Mausekönig‘, fügte aber eine gewagt blaue, grüne und gelbe Farbigekeit hinzu. Die durch Umrisslinien und leichte Farbigekeit eingegrenzten Bildelemente setzen sich von dem bearbeiteten Hintergrund ab; im Gegensatz zu dem verwischten Farbraum in ‚Hänsel und Gretel‘. Der Unterschied zwischen Hintergrund und Bildelementen ist deutlich nachzuvollziehen und die Bildszenerie wird mit Gegenständlichkeit erfüllt (Abb. 191). Nur in dem Teil der Narration, wo die Geschichte innerhalb der Geschichte – nämlich die Erzählung von dem Paten – stattfindet,



Abb. 191: Hoffmann/Zwerger: Nussknacker und Mausekönig, 1979

erzeugte Zwinger ihre wieder erkennbare atmosphärische Bildstimmung, wo Gegenstände und Figuren ohne Bodenhalt auf der Bildfläche abgebildet sind.

Der Hintergrund in der vorliegenden Illustration ist allerdings kein ätherischer Raum, sondern besteht aus einem Holzboden, einer hinteren Tür und Wänden, vor denen ein altertümlicher Glasschrank steht. In der unteren Bildhälfte findet eine wilde Schlacht zwischen Mäusen und Spielzeugen statt, während oben die Stille herrscht. Das Mädchen Marie kriecht ängstlich hinter den Glasschrank und beobachtet, wie zwei Puppen sich sinnlich umarmen. Auch die Soldaten im Schrank halten noch die Stellung. Inzwischen sind schon geköpft und ermordete Puppen vorne am Boden zu sehen. Der im Text beschriebene Kampf zwischen Mäusen und Püppchen wird hier visualisiert. Das künstliche, warme Licht und die verworfenen Schatten lösen eine nostalgische und sinnliche Befindlichkeit in der Illustration aus. In diesem Bilderbuch ist der Einfluss des schwedischen Künstlers Carl Larsson spürbar; in dem Detailreichtum der Zimmerausstattung, der starken Konturierung der Flächen und dem breitem Farbspektrum.<sup>769 770</sup>

Mit einer etwas helleren Farbskala im Vergleich zu Zwingers ‚Nussknacker und Mausekönig‘ (1979) und ebenso in zarteren Tönen gehalten, stellte Roswitha Quadflieg ihre Illustrationen zu dem Bilderbuch ‚Lirum Larum Willi Warum‘ (1978) genauso sorgfältig und mit realistischem Detailreichtum dar. Der Text von Michael Ende, in der Nonsens-Literatur angesiedelt, erzählt von den Jungen Willi, der seinen Onkel Eduard fragt, warum er einen großen, langen weißen Bart hat. Dieser antwortet auf Willis Fragen immer mit einer lustigen Unsinnsgeschichte, die eine neue Frage herausfordert und zu einem erneuten Warum-Dialog führt.

---

769 Siehe: Carl Larsson (1853–1919), In der Küche, wahrscheinlich 1898., Aquarell, 32 × 43 cm, Nationalmuseum Stockholm.

770 Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.

Die Doppelseiten des Bilderbuches sind zwischen einer großen Illustration auf der linken und auf der rechten Seite aneinander gereiht; ein in blau geschriebener Text in Kursivschrift mit der Antwort des Onkels, dann eine kleine Abbildung von Onkel und Neffen, und

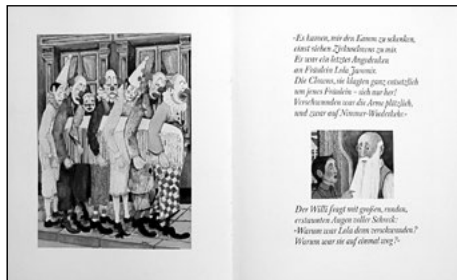


Abb. 192: Ende/Quadflieg: Lirum Larum. Willi Warum: eine lustige Unsinnsgeschichte für kleine Warum-Frager, 1978

schließlich ein in rot gedruckter Text mit der Frage des Kindes. Für die Illustrationen benutzte Quadflieg helle, gebrochene Töne des Aquarells mit viel Aussparung der weißen Farbe des Papiers. Die sanften Auftragungen der Farben ohne deutlich gezeichnete Umrisse unterscheiden sich von Zwergers Illustrationen und wirken leuchtender (Abb. 192). Der malerische Farbauftrag, der die

Bildkomposition in ihrer Form- und Farbgebung in ‚Lirum Larum Willi Warum‘ zusammen schloss, ersetzte die Linie, die die Basis der Bildkomposition in Quadflieds drei Jahre davor illustrierten Bilderbuch ‚Das kleine Lumpenkasperle‘ (1975) war.

Das ebenso von Michael Ende geschriebene Bilderbuch erzählt von einem Bublein, das den Lumpenkasperle gern hat, bis es von anderen schöneren Spielzeugen mehr angetan ist und deshalb seinen alten Spielgefährten weg wirft. Dieser kommt nach einigen Umwegen zu ihm zurück. Das Kind, das inzwischen seinen Kasperle sehr vermisst, kann endlich wieder lachen. Das Bilderbuch ist traditionell in seinem Layout gestaltet: Auf der linken Doppelseite wird der Text und auf der rechten die Illustration platziert und beide sind von einem grünen Rahmen eingeschlossen. Quadflieg verwendete hier Buntstifte, um Schraffuren in den filigranen Zeichnungen zu erzeugen, die sie mit einer zarten Lasur von Aquarell abschloss. Sie setzte Licht und zarte Farbigkeit ein, um eine sinnliche, in sich wirkende Atmosphäre zu erzeugen. Das abgebildete Zimmer ist hell beleuchtet und zugleich ein Ort der Ruhe und Besinnung, wo eine in sich versunkene Oma auf

einem Sessel Mitten im Raum sitzt und ihrer Tätigkeit nachgeht. Die auf dem Teppich liegende Katze verstärkt diesen Eindruck (Abb. 193).

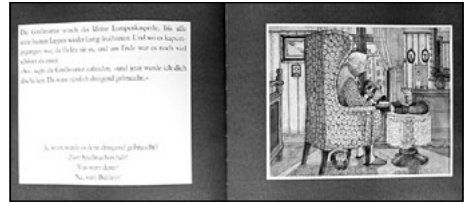


Abb. 193: Ende/Quadflieg: Das kleine Lumpenkasperle, 1975

Als Pendant zu Quadfliegs malerischem Stil in ‚Lirum Larum Willi Warum‘ oder dem zeichnerischem Stil in ‚Das kleine Lumpenkasperle‘ entstehen Zwergers Illustrationen aus einer Zusammensetzung malerischer Farbflächen und betonter Linien, wobei die beiden Illustratorinnen die traditionelle gegenständliche Illustration vertraten.

In strenger Form und mit Schraffuren zeichnerisch gestaltet, ist Sabine Friedrichsons Märchen ‚Fundevogel‘ (1979), im selben Jahr erschienen wie Zwergers ‚Hänsel und Gretel‘. Es ist eine Märchensammlung, in der mit farbigen Illustrationen der Text erläutert wird. Die farbigen Bilder sind nur Teil der Seite und mit dem Text kombiniert oder meistens ganzseitig, auch auf einer Doppelseite:

Neben freigestellte Figuren, Einzel- und Doppelseiten, die sie als Einheit versteht, setzt sie gerahmte, eigenständige, kleinere Bilder in die Bildseiten. Sie entwickelt eine ‚Architektur‘ des Bildes, die an den Bildaufbau von Morris, Crane und Vogeler erinnert. Mit Ornamenten oder auch mit floralen, schwingenden Linien entsteht trotz des weißen Buchstegs die Wirkung geschlossener Kompositionen auf den Doppelseiten. Die in gebrochenen Tönen mit Stift aufgetragenen Farben unterstützen den harmonischen Gesamteindruck der Zeichnungen, die in spannendem Kontrast zu den freigestellten Figuren stehen.<sup>771</sup>

771 Hohmeister, in: Stiftung Illustration 2009, S. 3.



Abb. 194: Friedrichson: Fundevogel und andre Lieblingsmärchen, 1979

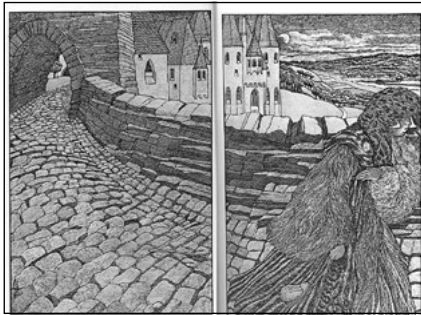


Abb. 195: Friedrichson: Fundevogel und andre Lieblingsmärchen, 1979

Das Märchen ‚Der gläserne Ball‘ ist eine Art Buch Mitten im Buch, das in Schwarzweiß, mit Sprechblasen, Rahmungen und beiliegendem Text gestaltet wird (Abb. 194). Insbesondere die linke Doppelseite wird wie eine fotografische Nahaufnahme angelegt.

Weitere fotografische Ausschnitte sind die zwei nebeneinander stehenden Illustrationen zu dem Märchen ‚Allerlei-Rauh‘, die sich in einer Bildkomposition verbinden. Das Tor oben im linken Seitenrand ist der Blickfang in das Bild hinein (Abb. 195). Von dort aus wird ein Weg aus Pflastersteinen nach unten zu dem Mädchen geführt, oben nach oben durch das Loch in das Schloss, und folglich weiter rechts, zu der Hintergrundslandschaft, oben auf der rechten Doppelseite. Als Hauptperson des

Geschehens nimmt das Mädchen fast die Hälfte der rechten Seite in Anspruch. Ihr Gesicht ist zugedeckt und mit Ruß verschmiert. Das ganze Bild wird mit feinen Schraffuren bearbeitet, ausgenommen davon sind die Wiese, das Schloss und der See im Hintergrund, die eine Auflockerung der Komposition bewirken. Sie stehen für ruhende Stellen im Kontrapunkt zu dem gestrichelten Pelzmantel, der reichlich detailliert ausgeführt wird: Der Mantel ist aus feinen Strichen in verschiedenen Richtungen und Mustern gestaltet und in gebrochenen Farben matt koloriert. Die Farbnuancen sind mit kleinen Variationen im ganzen Bild einheitlich wiedergegeben. Das Grün der Wiese, der Tasche und das Blau des Sees werden punktuell eingesetzt, um der

monochromen Bildfassung einen besondere Akzent hinzuzufügen. Friedrichson arbeitete mit der gleichen Wertung der Farbe und variierte die Linienführung für die gesamte Flächengestaltung.<sup>772</sup>

Charakteristische Merkmale ihrer Bildsprache sind: „[...] die Geschmeidigkeit der Linie, ornamentale Ordnung der Fläche, kühne Bildauschnitte“.<sup>773</sup> Friedrichsons und Quadfliegs Bilder sind akribisch mit feinen, zarten Strichen aufgebaut. Ähnlich sind Lisbeth Zwerges Illustrationen, aus klaren Umrisslinien und gebrochenen Farbtönen. Die detailgetreue Wiedergabe der Gegenstände erscheint aber in Friedrichsons Bildern verfremdet im Gegensatz zu der Frische und der wässrigen Wirkung der ineinander fließenden Aquarellaturen von Zwerges Illustrationen, die Leichtigkeit und Beweglichkeit ausstrahlen in romantischem Gemüt. Friedrichsons Bildsprache ist jedoch realistisch. Die Illustratorin machte viele Vorstudien nach konkreten Vorlagen.<sup>774</sup> Zwerger malte ebenfalls detailgetreu; Ihre Realität wandelte sie aber in Traumhaftes um.

Die Leichtigkeit von Zwerges Illustrationen, die aus reduzierten und sanft aquarellierten Bildelementen ohne Bodenhaftigkeit resultiert, ist in dem von Katrin Brandt schon viel früher entstandenen und mit dem Deutschen Jugendbuchpreis ausgezeichneten Bilderbuch ‚Die Wichtelmänner‘ (1967) zu betrachten. Die folgende Illustration zeigt, wie Schuhe samt Wichtelmännern im Bildraum aufgeteilt sind (Abb. 196). Sie werden weder hintereinander gestaffelt noch in der Perspektive dargestellt, sondern stehen ohne Räumlichkeit auf der weißen Bildfläche. Die Bildelemente bekommen dennoch eine Plastizität, da sie durch verschiedenen

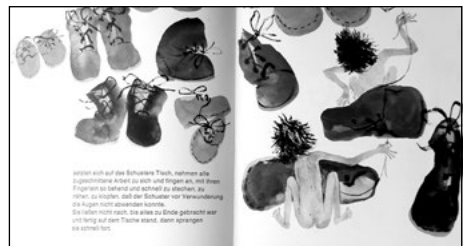


Abb. 196: Grimm/Brandt: Die Wichtelmänner, 1967

772 Hohmeister, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2-4.

773 Ebd., S. 2.

774 Gelberg 2008, S. 26.



Farbnuancen modelliert sind. Die Leuchtkraft, die die Illustration ausstrahlt, entsteht durch die Einschränkung der Farbpalette, die aus warmen gelben, roten Tönen und den in Papier ausgesparten Lichtquellen besteht.

Dass am oberen Rand nur die Spitzen von zwei Paar Schuhen zu sehen sind, deutet auf eine größere Menge von Schuhen, die außerhalb des Blickwinkels stehen, hin. Die rechte Bildseite ist mit den Wichteln, die gerade an den Schuhen arbeiten, befüllt, während der linke Teil der Doppelseite aus abgebildeten Schuhen und dem Text besteht. Die Szene hat die Bedeutung eines dauerhaften Momentes, der entsteht aus der tiefen Konzentration einer Tätigkeit, in die die Wichtel versunken sind. Einer ist nur von hinten zu sehen, der andere hält seinen Kopf nach unten, sodass sie von der Außenwelt ausgeschlossen bleiben, um ihre Arbeit weiter zu verfolgen.

Das moderne Bilderbuch der 60er Jahre war von der Tendenz zur Reduktion und zur Abstraktion gekennzeichnet. Wenn ‚Die Wichtelmänner‘ die lockere, leichte und reduzierte Bildsprache, die zu seiner Zeit modern war, wiedergab, blieb Brandt figürlich in ihrer Bildkomposition mit tänzerischer Leuchtkraft, wie Zwinger dies zehn Jahre später in ‚Das fremde Kind‘ ausführte.

Die hier vorgestellten Illustratorinnen malten in zarter Aquarellmanier, mit mehr oder weniger ausgeprägter Betonung der Linie in traditionellem, gegenständlichem Stil. Sie alle benutzten eine eingeschränkte Farbpalette; entweder aus gebrochenen Tönen oder durch eine reduzierte Farbauswahl. Die erzeugte Leichtigkeit in Zwingers ‚Das fremde Kind‘ ist in Brandts ‚Die Wichtelmänner‘ wiedergegeben, während der sorgfältige, realistische Detailreichtum von ‚Nussknacker und Mausekönig‘ sich mit Quadfliegs oder Friedrichsons Illustrationen vergleichen lässt.

1990 bekam Lisbeth Zwinger den Hans-Christian-Andersen-Preis. Die Illustratorin, die sich an Vorbilder aus der Vergangenheit anlehnte, insbesondere an Arthur Rackham, bevorzugte auch klassische Themen

wie das Märchen. Ihr Stil ist in der Tradition verankert. Sie verzichtete auf Innovation oder Experimente. Ihre Illustrationen begleiten meisterhaft den Text. Zwergers Traumwelten liefern einen ästhetisch-visuellen Anteil zu der Textnarration, die zugleich ein selbstständiges Kunstwerk von hohem künstlerischen Wert ist.

„Die sieben Raben“ (1962): Felix Hoffmanns realistisch-naturalistische Bildsprache – in der Schweizer Landschaft angesiedelt

So wie Zwerger zeigte auch Hoffmann eine Vorliebe zum Märchen, und insbesondere zu denen der Gebrüder Grimm. Mit zwei Ausnahmen sind fast all seine Bücher Grimmsche Märchen, wie ‚Rapunzel‘, ‚Dornröschen‘, ‚Die sieben Raben‘ und ‚Hans im Glück‘.<sup>775</sup>

Für alle seine Bilderbuchillustrationen wandte er die Lithografie an. Seine Bilder haben einen realistisch-naturalistischen Charakter in der Wiedergabe der Wirklichkeit, bei dem archaische Stoffe in die Schweizer Gegenwart umgesetzt werden. Seine Landschaften entstehen nicht aus der Fantasiewelt, sondern aus einer bestimmten Gegend, nämlich aus der aargauischen Landschaft, und die Figuren sind keine Phantasiegebilde; stattdessen stammen sie aus einer in seiner Nähe erlebten Wirklichkeit. Eigentlich bewegt sich Hoffmanns Bildszenario im Anachronismus zwischen Moderne und Altertümlichem, z.B. tragen die Kinder Kleider aus den 60er Jahren in einem Märchen aus der Vergangenheit.<sup>776</sup> Seine Bildsprache „[...] ist, womit sich auch die Kritik meldet, von oft starrer neo-gotischer Statuarik, mehr der Vergangenheit, etwa der mittelalterlichen Cathedral-Plastik, als der Gegenwart verpflichtet [...]. Hoffmann ist konzessionsloser Realist, ja Naturalist, schwimmt also mit seiner der Tradition verhafteten Bildsprache gegen die Zeit mit ihrer Freude am formalen und technischen Experiment“.<sup>777</sup>

<sup>775</sup> Hürlimann 1977, S. 13-14.

<sup>776</sup> Künnemann, in: Doderer 1975, S. 553; Hürlimann 1977, S.17; Künnemann 1972, S. 82.

<sup>777</sup> Künnemann 1972, S. 80.

Maltechnisch benutzte der Illustrator zurückhaltende Farben in gedämpften und gebrochenen Tönen, spannungsvoller und zugleich klarer Bildaufbau sind wichtige Gestaltungsmittel in seinen Büchern. Dieses Gerüst spiegelt sich in seiner Märchenillustration ‚Dornröschen‘ (1959) wider. Hier wird das Alltagsleben in einem altertümlichen Schloss in liebevollem Detailrealismus sorgfältig gezeigt. Die ganze Bildkomposition ist von starker Ausdruckskraft und höchster Anmut.<sup>778</sup> Hoffmann arbeitete in seiner Bildkomposition mit einer zarten Handschrift aus sorgfältiger Federzeichnung und mit wenigen Farben.



Abb. 197: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962

In seiner Auffassung zu dem Märchen ‚Die sieben Raben‘ (1962) führte der Illustrator weiter seinen unverwechselbaren Stil fort. Formal hat das Bilderbuch ein rechteckiges Format mit verschiedenen Text-Bild-Kombinationen. Text und Bild sind getrennt gesetzt und bekommen jeweils eine Seite auf der Doppelseite oder beide werden auf der Doppelseite integriert. Auf einigen

Doppelseiten besteht die Bildkomposition aus Bildelementen auf weißem Papier, ohne Boden oder Hintergrund, die mit zarten Pastelltönen ausgeführt werden. Insbesondere breite Landschaftsbilder werden durch das lange Querformat des Buches begünstigt. Die gezeichneten Bildelemente werden zum großen Teil mit zurückhaltenden Farben aus düsterem Grau oder gebrochenen Tönen und mit wenigen, grellen, aufhellenden Farben gemalt, so dass sich das Zeichnerische mit dem Malerischen verbindet (Abb. 197, 198). Eine Ausnahme bilden drei Illustrationen, die ganz außerhalb der sonstigen Darstellungsweise des Bilderbuches ausgeführt sind, nämlich: die Wiedergabe der Elemente ist freier, die Farbigkeit ist kräftiger, das gesamte Bildfeld wird ausgemalt und Umrisslinien werden nicht verwendet (Abb. 199).

<sup>778</sup> Siehe: Hoffmann, Felix: Dornröschen. Ein Märchenbilderbuch nach den Brüdern Grimm. H.R Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1959.

Das Märchen handelt von einem Vater, der sieben Söhne hat, sich aber sehnlichst eine Tochter wünscht. Als diese endlich auf die Welt kommt, ist sie so schwach, dass der Mann seine sieben Kinder zur Quelle schickt, um Taufwasser zu holen. Als sie nicht zurückkommen, verflucht er sie: sie sollten sich in Raben verwandeln und so geschieht es. Die in Raben verwandelten Kinder fliegen davon. Als das Mädchen größer wird, macht es sich auf die Suche nach ihren Brüdern, bis es sie schließlich findet. Sie werden erlöst und alle gehen fröhlich nach Hause. Die ersten Doppelseiten des Bilderbuches, die diese Geschichte wiedergeben, stellen ein idyllisches Familienleben dar, bis die Kinder zu Raben werden. Dann wird hauptsächlich die Tochter abgebildet, die sich auf die Suche nach den Brüdern macht. Die letzten Illustrationen widmen sich den Geschwistern, die wieder vereint sind.

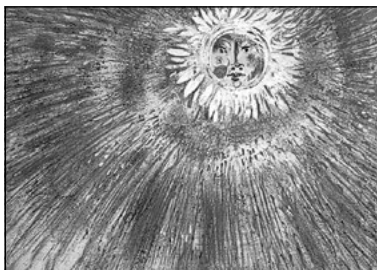
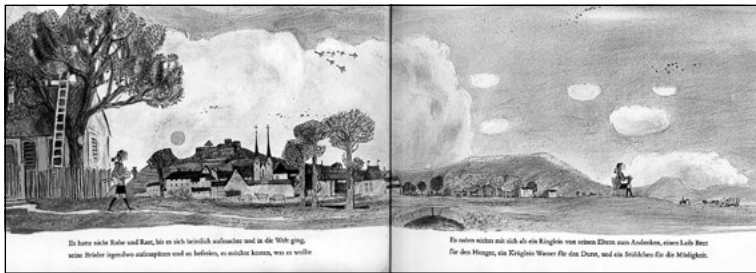


Abb. 198, 199: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962

Eigentlich wird in Hoffmanns ‚Die sieben Raben‘ ein kleinbürgerliches Leben abgebildet, das eine schweizerische Familie in ihrem Alltag widerspiegelt. Der Illustrator malte ein Esszimmer, wo Eltern und Kinder rund um dem Tisch versammelt sind. Die ganze Illustration suggeriert einen Ort der Ruhe und Vertrautheit. Auf der rechten

Bildseite sitzt der Vater, der gerade das Brot aufschneidet, während die Mutter von links in den Bildraum tritt und die Suppenterrine bringt.

Zwischen den Beiden sitzen die Kinder vor und hinter dem in der Mitte dargestellten Tisch. Sie werden auf die helle Stelle des Bildes mit



der weißen Tischdecke und der leuchtende Lampe platziert. Diese Helligkeit, die auf den Kindern reflektiert, wird bekräftigt, indem sie von dem Hintergrund der hellgrünen Wand und dem dunkelgrünen Boden umrandet werden (Abb. 197). Diese Illustration erinnert an Oskar Pletschs Bild aus dem Buch ‚Mancherlei aus des Lebens Mai‘ (1864), wo ebenfalls ein Vater zu sehen ist, der gerade das Brot aufschneidet, während die Mutter die Suppenterrine bringt (Abb. 200). Beide Bildzenerien zeigen ein Familienidyll.

Abb. 200: Schanz/Pletsch:  
‚Mancherlei aus des Lebens  
Mai‘, 1864

Hoffmanns und Oskar Pletschs Illustrationen bemühen sich um die Darstellung des im privaten Bereich angesiedelten alltäglichen Lebens, das

auch Gegenstand der Genremalerei ist. Pletsch stellte brave Kinder dar, die sich wie kleine Erwachsene verhalten und sich in einer idealisierten, harmlosen Welt befinden. Diese Darstellungsweise entsprach dem von Doderer so genannten bürgerlichen Bilderbuch, das insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftrat und sich um die Wiedergabe der Realität im Stil des bürgerlichen Realismus und dessen Lebensideal bemühte. Aus stilisierten Bildern der gesellschaftlichen Umwelt im biedermeierlichen Stil wurde die damalige moderne Welt der Eisenbahn oder der Industrie mit deren sozialen Konflikten und der Armut verdrängt;<sup>779</sup> wie Hoffmanns Abbildung, wo das Mädchen sein idyllisches schweizerisches Dorf verlässt und in die ohne Autos aber mit Planwagen und Pferden bevölkerte Welt geht. Das vertraute schweizerische Leben wird mit Menschen und Landschaft in Harmonie verbunden (Abb. 198).

779 Doderer 1973, S.101; S. 183; S. 188.



Abb. 201: Hoffmann: Die sieben Raben, 1962

Hoffmanns Abbildungen, sei es von Interieurs, Naturlandschaften oder Dörfern werden mit vielen Details in einer realistisch-naturalistischen Bildsprache ausgeführt:

Man kann wohl sagen, dass es die Hauptqualität von Hoffmann als Bilderbuchmaler ausmacht, dass er zwar der großen Linie eines Buches – d.h. der Komposition der Doppelseiten, das zeigen seine Entwürfe – große Wichtigkeit beimisst, dass aber das gegenständliche Detail, das von so vielen vernachlässigt wird, bei ihm nie zu kurz kommt. Vom Geschirr zum Möbel, von der Kleidung zur Architektur, ja dem kleinsten Gegenstand schenkt er die liebevollste Aufmerksamkeit. Nie aber zerstören viele Kleinigkeiten die große Linie. Die Gesamtkonzeption bleibt immer sichtbar.<sup>780</sup>

Dies gilt auch wenn Hoffmann sparsam, ähnlich wie bei einer Nahaufnahme und in knapper Form seine Bilder darstellte, z.B. in der Illustration mit der Szene der Verwünschung. Sie wird auf der ganzen Doppelseite ausgeführt außer dem linken Teil, wo der Text platziert wird. Daneben befinden sich der Vater, das Fenster und der Rabe. Die rechte Seite ist mit den Raben geräumig befüllt, die am oberen Bildrand in den Himmel fliegen. Das Gesicht des Vaters ist der Mittelpunkt des Geschehens (Abb. 201). Er schaut aus dem Fenster heraus, als sich seine sieben Söhne in kohlschwarze Raben verwandeln und auf und davon fliegen. Es scheint, als ob er fast den kleinen Sohn

780 Hürlimann 1977, S. 18.

anfassen könnte. Das Entsetzen im Gesicht des Vaters – das durch rote und grüne Striche und mit Aussparung von Weiß als Licht Volumen und Plastizität erreicht wird – zeigt aber, dass es schon vorbei ist. Sein Kopf erhält durch die Drehung eine gewisse Bewegtheit. Hier wird der Eindruck einer Momentaufnahme vermittelt, indem gerade die Verwünschung stattfindet. Der Kleine, der sich noch im Verwandlungsprozess befindet, wirft sogar Schatten auf das Fenster und seine rote Hose hebt sich vor dem grünen Fensterladen hervor. Dieser ist nur sparsam und zum Teil ausgemalt, was Leichtigkeit in der Komposition erzeugt; im Gegensatz zu der voll in dunkler Farbe gemalten Vogelmasse mit großer Fläche im Bildraum. Die leichte atmosphärische blaue Himmelfarbe liefert den Kontrapunkt. Der weiße Hintergrund unter ihnen deutet auf die Leere hin, die sie hinterlassen, als sie davon fliegen, was sich wiederum im dem verzweifelten Vater widerspiegelt.



Abb. 202: Grimm/Zwerger: Die 7 Raben, 1981

Auch Lisbeth Zwerger illustrierte ‚Die Sieben Raben‘ (1981) und dazu den Moment des Fluchs, wo die in Raben verwandelten Kinder gerade davon fliegen. Sie stellte den Kinder gerade davon fliegen. Sie stellte den Vater klein dar und verschob ihn nach hinten in den Bildraum; während die Raben groß in dem Vordergrund abgebildet sind. Der Vater trägt das kleine Mädchen bei sich und beobachtet ohnmächtig von der Weite das Geschehen (Abb. 202). Die in braunem Ton gemalten Raben formen eine senkrechte Linie in Richtung des weißen

Himmels, während Hoffmanns Raben waagrecht angeordnet und zusammen mit dem Vater auf der gleichen Ebene erscheinen.

Zwerger gab die ganze Atmosphäre ohne genaue Wiedergabe von Ort und Zeit wieder, indem die Raben an dem Vater – von unten bis oben im Bild – vorbei gehen. Stattdessen konzentrierte sich Hoffmann auf den Vater, genau in dem Moment, wo er aus dem Fenster herauschaut und seine Kinder weg fliegen. Seine realistische Darstellungsweise kontrastiert mit Zwerger's romantischem Gemüt einer Traumwelt.

Es gibt aber drei Illustrationen in ‚Die sieben Raben‘, die von Hoffmanns charakteristischer Malweise abweichen. Himmelskörper, wie Sonne, Mond und Sterne in dem Märchen, – die das Mädchen trifft, „als es bis ans Ende der Welt geht“ –, werden in diesen Illustrationen personifiziert und mit einer Grundfarbe für die Bildfläche – jeweils gelb, blau und grün – malerisch gestaltet. Eine menschenfressende Sonne mit menschlichen Gesichtszügen und orangen Strahlen breitet sich auf dem gesamten Bildraum aus, sodass man ihre Hitze förmlich zu spüren bekommt. Der Illustrator stellte nur die Sonne malerisch dar, um ihre Macht und Kraft zu betonen (Abb. 199).



Abb. 203: Schanz/Hosemann: Die Sieben Raben, 1873

Ein früherer Illustrator unter anderen, der dieses Märchen abbildete, war Theodor Hosemann. In seiner Illustration zu ‚Die sieben Raben‘ (1873) verkörpert die Sonne das Böse anhand ihrer Gestik und Mimik. Während das Mädchen sein Gesicht vor den Strahlen und der Bosheit der Sonne versteckt, ist sie gerade dabei, das Kind anzufassen. Dahingegen entschied sich Zwerger, nicht die Sonne, sondern den menschenfressenden Mond hinter der Horizontlinie und das fliehende Kind abzubilden, das aus dem Bildrand läuft (Abb. 203, 204). Eine Bosheit ist weder in Zwergers Mond noch in Hoffmanns Sonne spürbar. Der Illustrator reduzierte die Bildelemente, verzichtete auf Details und stellte nur ‚das Gesicht‘ der Sonne dar. Seine Illustration weist märchenhafte Züge auf, um nicht zuletzt die Dramatik der Szene zu steigern.



Abb. 204: Grimm/Zwerger: Die 7 Raben, 1981



Weiter im Buch sind die Illustrationen wieder in Hoffmanns traditioneller Malweise geführt, d.h. mit seiner Liniensprache, die er meisterhaft beherrschte, und seiner realistisch-naturalistischen Bildsprache, die zugleich unabhängig von Modeströmungen seiner Zeit war. Seine zahlreichen Naturstudien, die er in Skizzenbüchern festhielt, belegen sein Können und sein akkurates Gestaltungsvermögen in seinen Bildern.<sup>781</sup>

Ein weiterer Illustrator, der die naturalistische Darstellungsweise vertrat, war Hans Baltzer, der aus der DDR stammte und unbewegt von Modetrends arbeitete. Charakteristisch sind seine Tierzeichnungen, die er akkurat, mit schwierigen Stellungen oder Verkürzungen in seinem Buch ‚Hinterm Zirkuszelt‘ (1965)<sup>782</sup> ausführte. Seine Bilder sind eine Kombination von malerischem Fleck und graphischer Linie mit kraftvoller Aussage. Baltzer benutzte eine unkomplizierte Formsprache; er malte ohne Hintergrund, und fügte nur wenige Bildelemente hinzu, sodass die ganze Komposition in seinen Illustrationen in dem Bilderbuch auf die Wiedergabe der Tiere und von deren Wesen lebt.<sup>783</sup>

Weiterhin in seinem realistischen Stil und viel sparsamer in der Bildkomposition ist das dreizehn Jahre später veröffentlichte Bilderbuch ‚Hans im Glück‘ (1975) von Felix Hoffmann, das sein letztes wurde. In diesem Märchen malte er hauptsächlich Figuren ohne Hintergrund. Der Originaltext wurde gekürzt und in knappen Sätzen gehalten. In dem Grimmschen Märchen ‚Hans im Glück‘ dient Hans sieben Jahre seinen Herrn, bis er beschließt, nach Hause zu seiner Mutter zu gehen. Als Lohn für seine langjährige Arbeit bekommt er ein Stück Gold, das er auf dem Weg immer gegen etwas anderes tauscht, bis nichts mehr übrig bleibt, als Hans sein Haus erreicht. Befreit von allen materiellen Hindernissen kommt er glücklich am Ziel an.

---

781 Wendland 2000, S. 43.

782 Siehe: Baltzer, Hans: Hinter dem Zirkuszelt. Die Verse schuf Nils Werner nach einer Idee von Hans Baltzer. Verlag Wener Dausien, Hanau/Main, 1965.

783 Giachi 1973, S. 358; Scherf 1968, S. 149-150.



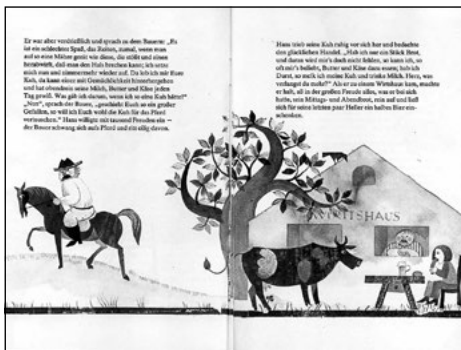
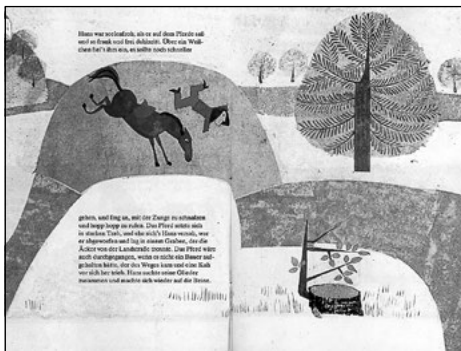
Abb. 205: Hoffmann: Hans im Glück, 1975

Hoffmann illustrierte zu der Geschichte die verschiedenen Handelsszenen, wo Hans z.B. das Pferd gegen die Kuh einhandelt (Abb. 205), in der zwei Menschen und zwei Tiere sich gegenüber stehen. Zwei Szenen werden auf der Doppelseite abgebildet; vor und nach dem Tausch, sodass die sich in unterschiedlichen Situationen befindenden Figuren, auf der linken und rechten Seite wiederholt werden. Die Tiere stehen in alle Richtungen: das Pferd wird von vorn und hinten und die Kuh von rechts und links gesehen, sodass der ganze Ablauf des Tausches zwischen Hans und dem Bauern durch die Bewegung der Tiere erkennbar wird. Die Kuh ist nur mit dem hinteren Körperteil auf der rechten Seite des Bildes zu sehen und tritt mit dem vorderen Teil auf der linken Seite des Bildes in Begleitung ihres Herrn ein. Das Pferd dominiert die Mitte des inneren Raumes. Zuerst steht es direkt und frontal zum Betrachter, in der nächsten Szene wird es von hinten gesehen. Durch die Verbindung zweier Szenen sind die Drehung des Pferdes und das Schwanken des Bauern auf dem Pferd und dessen Galopp bildlich zu verfolgen. Auch die Figuren werden unterschiedlich angeordnet: Der Bauer befindet sich in der ersten und dritten und Hans in der zweiten und vierten Szene. Hans schaut einmal nach links und in der letzten Szene nach rechts, während der Bauer (sowie das Pferd) von vorne und von hinten gezeigt werden. Das Pferd vereinigt die zwei Menschen, indem es den beiden vergnügt zuschaut. Im Gegenteil dazu steht die Kuh so, dass sie als Einzige aus dem Blatt herauschaut.

Die inszenierte Choreografie, in der sich die Figuren abwechselnd und koordiniert auf der Bühne bewegen, vermittelt das Gefühl der Bewegung und des Zeitgeschehens im Bild. Dies wird durch das pluriszeni-

sche Bild mit den verschiedenen Handlungen, Wiederholungen der Figuren und unterschiedlichen Positionierungen von Menschen und Tieren bekräftigt. Eine Aktion in chronologischer Abfolge wird vermittelt: Ein Tausch wird vollzogen und jeder geht seines Weges.

Im gleichen Jahr (1975) illustrierte Marlene Reidel ihre Auffassung von ‚Hans im Glück‘. Sie übernahm den Grimmschen Volltext und komponierte ihr Bilderbuch abwechselnd zwischen bunten und schwarzweißen Blättern. Eine bunte Illustration zeigt, wie Hans vom Pferd abgeworfen wird. Reidel malte den Weg, der das Bild durchstreift und am rechten unteren Bildrand endet und die Komposition in untere und obere Hälfte teilt (Abb. 206). Der obere Teil wird wiederum in linke und rechte Seite unterteilt. Oben links auf der Doppelseite gibt es einen weiteren Hintergrund mit Häusern und Bäumen. Auf der



gegenüberliegenden Seite auf einer näheren Ebene stehen drei kleine Bäume hinten und ein großer Baum vorne. Auf dem unteren rechten Vordergrund wird ein Baumstamm abgebildet. Die ganze Bildkomposition wird im Uhrzeigersinn ‚gelesen‘: man fängt oben bei dem Hintergrund (mit den Häusern und Bäumen) an und kommt langsam nach vorne (mit dem Baumstamm) und dann zur oberen Mitte. Hier liegt das Hauptgeschehen des Bildes, wo sich Hans mit dem Pferd befindet. Die darauf folgende Szene des Tausches von Pferd gegen Kuh wird auf der nächsten Doppelseite in Schwarzweiß wiedergegeben (Abb. 207). Hier ist die Kom-

Abb. 206, 207: Grimm/Reidel: Hans im Glück, 1975

position horizontal und linear aufgebaut: auf der linken Seite reitet der Bauer mit dem Pferd eilig davon, während auf der rechten Seite Hans vor einem Wirtshaus isst und die Kuh ihn aufmerksam beobachtet. Reidels Bildauffassung ist deskriptiver, beweglicher und detailreicher. Im Vergleich dazu bot Hoffmann eine kompakte Version des Texts und des Bildes, wo er sich z.B. auf die reine Abbildung des Handels und der Tiere konzentrierte. In Hoffmanns ‚Hans im Glück‘ gewinnt das Figürliche, das sich zu freistehenden, handelnden Figuren entwickelt, an Bedeutung im Vergleich zu ‚Die sieben Raben‘. Auch die Umrisslinien werden hier deutlicher und die Farbigkeit fröhlicher.<sup>784</sup>

Innovativ an dem Märchen ‚Die sieben Raben‘ ist, dass der realistische Stil aus der Vergangenheit in Hoffmanns Gegenwart angesiedelt wird, nämlich in dem Raum aus einem Schweizer Familienleben der 60er Jahre. Sein Stil bleibt aber traditionell und an bestimmten Merkmalen verankert, jedoch:

Hoffmanns fast altmodische Gegenständlichkeit ist verbunden mit einer so schönen Einheitlichkeit im Stil, mit einer Genauigkeit, wie Kinder sie lieben, aber auch mit einer malerischen Freiheit, wie er wechselt zwischen Schwarzweißzeichnung für Hintergrundfiguren, freistehenden farbigen Gestalten bei dramatischen Auftritten und geschlossenen farbigen Bildern, wenn das Stimmungsmässige vorherrscht.<sup>785</sup>

Felix Hoffmann illustrierte nicht nur Bücher für Kinder, sondern auch für Erwachsene; z.B. die Bilderbibel, Boccaccio, Goethe, Gottfried Keller u.a.. Im Bereich der Druckgraphik experimentierte er mit unterschiedlichen Techniken; wie Lithographie, Holzschnitt, Holzstich, Kaltnadel-Radierung und Farbholzschnitt, und wendete sich auch der Wand- und Glasmalerei zu. Seine Bilderbücher wurden 1960, 1962 und 1964 auf der Ehrenliste zum Hans-Christian-Andersen-Preis und 1966 als ‚highly recommended‘ ernannt. Für ‚Die sieben Raben‘ erhielt er 1963 den New York Herald Tribune Children’s Book Award.<sup>786</sup>

<sup>784</sup> Hürlimann 1977, S.17.

<sup>785</sup> Hürlimann 1977, S.17.

<sup>786</sup> Wendland, 2000, S.30; Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich 1983. S. 36.

### Zusammenfassung

Die Bilderbuchillustration wurde im Laufe der Jahre durch pädagogische Kriterien und bestimmte Kunstrichtungen aus der Vergangenheit, wie den Jugendstil oder die Neue Sachlichkeit, beeinflusst. Insbesondere die Romantik von Ludwig Richter, der diesen Kunststil in der Märchenillustration vertrat, trug zu einer Typisierung des Bilderbuches bei. Einige Bilderbuchillustratoren des untersuchten Zeitraums suchten diese ‚heile Welt‘ der Romantiker (Janosch, Heine). Andere Illustratoren wiederum wendeten sich außerhalb von zeitgenössischen Kunstströmungen der romantischen Märchenwelt (Zwerger) oder der realistisch-naturalistischen Illustration zu (Hoffmann, Baltzer).

Weitere verschiedene Stilrichtungen und -elemente aus der Bilderbuchtradition, waren u.a. kunstpädagogische Kriterien der Flachheit und der plakativen Farbigkeit (Rubin, Hanck, Balet), die Ornamentik und das Figürliche als Elemente der Neuen Sachlichkeit und des Jugendstils (Rubin, Hanck, Grüger), die Vereinfachung und die Verniedlichung des naiven Stils (Janosch, Heine, Rubin, Balet). Insbesondere Rubin verschmolz mehrere Stilelemente in ihrer Bilderbuchillustration und entwickelte eine eigene Bildsprache im altväterlichen Stil; ohne Bezug zu Modeströmungen in der bildenden Kunst.

## 8 Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit wurden Parallelen zwischen der Bilderbuchillustration und der bildenden Kunst in den 60er und 70er Jahren in der BRD untersucht.

Das Bilderbuch wurde in den 60er Jahren insbesondere von dem naiven und dem abstrahierenden Stil geprägt. Diese bildnerische Darstellungsweise entwickelte sich aus der abstrakten Malerei, die in der freien Kunst der Nachkriegszeit vorherrschte – als Weg in die Freiheit und ‚innere Migration‘ – und in das Bilderbuch mit Verzögerung (erst in den 60er Jahren) und Adaptationen (d.h. im Zusammenhang mit dem naiven Stil und in abgemilderter Form) einfluss.

Die Bilderbuchillustratoren wagten es allerdings selten, in die vollständige Abstraktion zu gehen, da diese – im Gegensatz zur Gegenständlichkeit – nicht als ‚kindgemäß‘ galt und nicht mit den schon gängigen Merkmalen aus der Bilderbuchtradition konform ging. Diese Vorurteile machten es schwierig, die Abstraktion ins Bilderbuch einzu beziehen, denn die Gefahr bestünde, Bilder zu schaffen, die die Wahrnehmungsfähigkeit der Kinder überfordern könnten. Deshalb wurden vermehrt abstrahierende Elemente eingesetzt, die die Fantasie der Kinder anregen sollten. Dass Kinder zum ‚bildnerischen Denken‘ angeregt werden sollten, war wiederum die Vorstellung der damaligen zeitgenössischen Kunsterziehung.

Die Vereinfachung der Formen im Bilderbuch wurde außerdem mit einer naiven Darstellungsweise verschmolzen. Sie wurde mit der naiven Kunst in eine ‚kindliche‘, ‚niedliche‘ Illustration transformiert und immer wieder im Bilderbuch verwendet; speziell in dem Untersuchungszeitraum der 60er Jahre und galt diese als modern. Lilo Fromms ‚Der Goldene Vogel‘ mit naiver Darstellungsweise und starker Farbgebung ist ein Beispiel dafür; auch Petrides ‚Der Xaver und der Wastl‘ oder Hoffmanns ‚Steht ein bucklicht Männlein da‘. In Kombination mit dem Volkstümlichen zeigte sich Reidels ‚Der Jakob und die Räuber‘ oder Grieders ‚Die verzauberte Trommel‘. Mit der Ornamentik ver-

bunden waren Blechers ‚Wo ist Wendelin?‘ oder Zacharias ‚Mikosch, das Karusselpferd‘; stark reduzierte Bildelemente und Verzicht auf Details kennzeichnen Lieselotte Schwarzs ‚Dornröschen‘.

Blech malte ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ sowohl abstrakt als auch figurativ, jedoch nicht niedlich. Ein weiteres Beispiel ist Gerhard Oberländers ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘, dessen Bilder aus dem abstrakten Expressionismus heraus entwickelt wurden. Ebenfalls im abstrahierenden Malstil war ‚Die glücklichen Eulen‘ des Grafikteams Helmut Bischoff und Klaus Winter in der sog. ‚offene Form‘ aufgebaut. Ausnahme war Lavaters ‚Rotkäppchen‘, das ganz abstrakt war.

Zur gleichen Zeit bedienten sich andere Bilderbuchillustratoren, wie Binette Schroeder, bei Stilen früherer Kunstepochen, die sie ebenso mit naiven Darstellungsformen kombinierten, allerdings arbeiteten sie gegenständlich. Insbesondere surrealistische Elemente wurden im Bilderbuch begrüßt, da surreale Traumwelten der Kinderwelt zu entsprechen schienen. Dies galt für das Buch ‚Lupinchen‘, das im surrealistischen, romantischen Stil erstellt wurde und sich außerhalb des Zeitgeistes bewegte. Zu erwähnen ist auch das im surrealistischen Stil gestaltete Buch von Etienne Delesserts ‚Geschichte Nummer 1‘.

Anfang der 70er Jahre folgte der ‚adaptierten‘ Abstraktion der 60er Jahre die Pop-Art, die sich als zeitgenössische Kunst in der Bilderbuchillustration manifestierte: ihr Kunststil, der sich in Form von Plakaten, Comicstrips oder Design zeigte, fand auch im Bilderbuch Eingang und wurde diesmal ohne Zeitverzögerung oder große Adaptation in die Bilderbuchillustration einbezogen. Dies sind die zwei großen Unterschiede zwischen den untersuchten Jahrzehnten: Adaptation von Kunst mit Zeitverzögerung in den 60er Jahren und weitgehend direkte Übernahme der Pop-Art in den 70er Jahren.

Die Pop-Art ist eines der wenigen Beispiele – und deshalb besonders beachtenswert –, wo zeitgenössische Kunst zeitnah im Bilderbuch verwendet wurde. Nicht ohne Grund ist diese Kombination gelungen: Sowohl die Pop-Art als auch die Bilderbuchillustration werden der

Gebrauchskunst zugeordnet. Die Gegenständlichkeit und die Vereinfachung der Darstellung sind weitere Berührungspunkte beider Kunstgattungen; ebenso die Abbildung von Alltagsobjekten und Konsumgütern. Letztlich sind auch einige Merkmale der Pop-Art (z.B. plakative Farbigkeit, Flachheit, serielle Einordnung) in der Bilderbuchtradition zu finden. Sie wurden deshalb so gut in das Bilderbuch integriert, weil sie sich mit der Bilderbuchtradition und den Vorstellungen einer Kinderwelt gut kombinieren ließen. Wenn die Grafik innerhalb der bildenden Kunst in den Vordergrund tritt, ist die Aufnahme des jeweiligen Stils im Bilderbuch stärker. Hier findet sie fast ohne nennenswerte Verzögerung auch in die Bilderbuchillustration Eingang, sofern kunstpädagogische Aspekte sich gut in das Buch einbinden lassen. Beispiele dazu bieten Jürgen Spohns ‚Der Spielbaum‘, Hans Tichas ‚Vom Räuberchen, dem Rock und dem Ziegenbock‘; Heinz Edelmanns ‚Andromedar SRI‘ oder Günther Stillers ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘. Anregungen bekamen sie sowohl von deutschen Künstlern wie Sigmar Polke, Peter Nagel oder Lambert Maria Wintersberger (z.B. Jürgen Spohn), als auch von amerikanischen Pop-Künstlern wie Andy Warhol, Roy Lichtenstein usw. (z.B. Heinz Edelmann oder Stiller).

Nicht die Ästhetik beeinflusste das Bilderbuch, sondern auch das gängige Konzept der Kindererziehung wurde mit der 68er-Bewegung neu formuliert und mit neuen Ideen für Text und Bild ins Bilderbuch aufgenommen, woraus sich eine neue revolutionäre Kinderliteratur und Bilderbuchillustration etablieren konnte. Somit behielt die Pädagogik im Bilderbuch ihr prägendes Gewicht bei; jetzt jedoch mit neuen Forderungen. Inhaltlich wurden neue Themen außerhalb einer heilen, behüteten Welt verlangt und ästhetisch wurde die gegenständliche Darstellungsweise bevorzugt.

Mit der Politisierung der Kunst, die sich mit sozial-politischen Themen beschäftigte, ging ein vergleichbares Engagement für das Bilderbuch einher. Nicht Happenings oder Aktionen fanden hier ihre Parallelen, sondern der Einzug von sozial-politisch relevanten oder realitätsbezogenen Inhalten. So stand die Kunstpädagogik unter einem neuen Licht. Sie lies sich unweigerlich mit der antiautoritären Tendenz der



Zeit kombinieren und regte zu avantgardistischen, künstlerischen Experimenten mit revolutionären Textinhalten, die auch den Alltag der Kinderwelt reflektierten, an. Einige Illustratoren entfernten sich von den gängigen pädagogischen Kunstrichtlinien (z.B. Experimente von Alt oder Lavater), oder karikierten oder ironisierten Märchen (z.B. Janosch oder Ungerer). Andere wendeten sich von der Verharmlosung bestimmter Themen ab (z.B. Konfliktbehandlung bei Waechter, Mühlenhaupt oder Stiller). Mühlenaupts ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ oder Waechters ‚Der Antistruwwelpeter‘, die kritisch politische Themen und eine neue Weltanschauung, fern von der ansonsten gerne zitierten heilen Welt übernahmen, suchten aber stilistisch die Vorbilder altmeisterlicher Traditionen (Waechter) oder eines Stils der 20er Jahre (Mühlenhaupt). In Stillers ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ wurde die politische Ordnung und die Passivität der Masse kritisiert und bildlich mit Elementen der Pop-Art wiedergegeben. Weniger radikal aber immerhin im Geiste der 68er-Bewegung behandelte Blecher Themen wie z.B. Freiheit oder Vergnügen ohne moralische Belehrung und gestaltete sein Buch ‚Wo ist Wendelin?‘ ornamental und atmosphärisch. Auch Schmögners ‚Drachenbuch‘ folgte diese Tendenz, allerdings im Comicstil.

Ab den 70er Jahren fand die ‚Pluralität der Realismen‘ in die Bilderbuchillustration Eingang. Das Bilderbuch folgte dieser Entwicklung hin zur Einführung realitätsbezogener Themen innerhalb der 68er-Bewegung und zu realistischer Darstellungsweise in der freien Kunst; wie die verschiedenen Stilrichtungen des kritischen (Wintersberger), magischen (Gruppe ZEBRA), kapitalistischen (Polke) oder pathetischen Realismus (Baselitz) zeigen. Später fand die neue Gegenständlichkeit ihren Platz auch im Bilderbuch als Forderung kritischer Bücher für sozial denkende Kinder. Müllers ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘, im Fotorealismus konzipiert, behandelte das Thema der Umweltzerstörung. Ebenfalls gegenständlich befassten sich Ali Mitgutschs ‚Rundherum in meiner Stadt‘ oder Ursula Kirchbergs ‚Selim und Susanne‘, das über die Problematik der Integration ausländischer Kinder erzählte, mit Themen des Kinderalltags.

Dem Realismus gewidmet aber ohne politischen Bezug waren dahingegen der Fotorealismus in Günter Hugo Magnus und Ute Andresens ‚Am Fenster‘, der fantastische Realismus in Klaus Ensikats ‚Die Sonne‘, oder der Neoexpressionismus in Schmidts ‚Jorinde und Joringel‘ unter Einfluss von Künstlern, wie Baselitz oder Schöneck.

Die Bilderbuchillustration ist allerdings keine reine Übertragung von Strömungen der bildenden Kunst. Ihre Stilrichtungen entwickelten sich aus verschiedenen Kunstströmungen aus unterschiedlichen Zeitepochen. Sie nimmt sowohl zeitgenössische, als auch nicht mehr aktuelle Kunstströmungen auf. Es gibt aber auch bestimmte Stile, wie die naive Darstellung, die als ‚Kunst für Kinder‘ geeignet scheinen und deshalb als fester Bestandteil der Bilderbuchillustration anzusehen sind.

Auch weitere Kunstepochen und -stile werden immer wieder aufgegriffen – wie Biedermeier oder Jugendstil, – da sie ‚kindgemäß‘ erscheinen (dies gilt auch für die Pop-Art). Die verschiedenen Kunstströmungen werden – mit und ohne Zeitabstand oder Veränderungen – in das Bilderbuch aufgenommen. Allerdings werden sie in Kombination mit oder unter Berücksichtigung von fest verankerten Traditionen festgelegter bildnerischer Repräsentationen innerhalb einer speziell für Kinder gedachten Kunstgattung integriert. Somit sind die Kunststile im Bilderbuch fast immer Adaptationen, unter Berücksichtigung kunstpädagogischer Aspekte. Da der pädagogische Aspekt im Bilderbuch eine wichtige Rolle spielt, sind die im 19. Jahrhundert von der Kunsterziehungsbewegung festgelegten Paradigmen für die Bilderbuchillustration und in den 60er und 70er noch gültig – natürlich berücksichtigend, dass parallel dazu andere Entwicklungen mit anderen Ausrichtungen zu beobachten waren und sind. Inhaltlich sollte der pädagogische Aspekt im Bilderbuch dazu dienen, Kinder zu belehren. Stilistisch sollte er Anhaltspunkte für die Entwicklung einer eigenen, ästhetischen Bildsprache liefern, die auf der kindlichen Sehens- und Wahrnehmungsfähigkeit aufbaut und somit als ‚kindgemäß‘ gilt. Dazu

zählen z.B. klare, reduzierte Bildsprache, vereinfachte Formen, farbenfrohe, flächige Bilder usw. wie bei Eva Johanna Rubins ‚3 × 3 in einem Tag‘ oder etwa Sigrid Hancks ‚Onkel Tobi‘.

Thematisch zu dieser Bildkomposition passend wird eine harmlose, idyllische Welt verlangt. Insbesondere der romantische Stil von Ludwig Richter setzte diese Idealisierung mit Schönheit und Humor in seiner volkstümlichen, bürgerlichen Bilddarstellung einer heilen Welt mit Vorliebe zu pittoresken, dekorativen Details und zum Figuralen (z.B. verniedlichende Figuren-Schema-Darstellung) in der Bilderbuchtradition – und mit Janoschs ‚Oh, wie schön ist Panama‘ oder auch Helme Heines ‚Na warte, sagte Schwarte‘ – fort.

Insbesondere Märchen, die einen festen Platz in der Bilderbuchillustration haben und immer wieder neu illustriert werden, entsprechen dieser Tradition. In dem untersuchten Zeitraum zeigen sich z.B. der romantische Stil Zwergers in ‚Hänsel und Gretel‘ oder der realistische Stil von Hoffmanns in seinem ‚Die sieben Raben‘. Zwergers Stil ist bei Vorbildern aus der Vergangenheit – insbesondere Arthur Rackhams – verankert. Hoffmann malte dagegen in einer Symbiose zwischen alt und neu im biedermeierlichen Stil, der sich mit Oskar Pletsch vergleichen lässt.

Jenseits dieser Tradition in der Märchenillustration sind aber auch andere Buchillustrationen von zumindest teilweise experimentellem Charakter entstanden: Einige Märchen boten dank ihres hohen Bekanntheitsgrades viel Raum für Experimente und Neuigkeiten, sodass dort der Weg ins Neuland bzw. in die Abstraktion gewählt wurde. Lavater und Schwarz nutzten diese Möglichkeit und mischten Tradition und künstlerische Erneuerung in ihren Büchern. Lieselotte Schwarz erlaubte den Einfluss der abstrakten Kunst in ihren Bildern und fügte zusätzlich Elemente einer naiven Kunst hinzu – einer ‚kindlichen‘ Malweise nachgeahmt. Warja Lavater wagte es sogar, eine ganz neue Bildsprache zu entwickeln.

Lavaters künstlerisch ambitioniertes Buch ‚Rotkäppchen‘ war eine Mischung aus Künstlerbuch und Bilderbuch, wobei die Grenze zwischen beiden fließend verläuft. Auch Otmar Alt mit seinem Buch ‚Luderbär‘, Christoph Meckel mit ‚Amüsierpapiere‘ und HAP Grieshabers mit ‚Herzauge‘ sind Exempel von Künstlern, die sich im Bilderbuchbereich bewegten und Künstlerbilderbücher erstellten. Dies deutete den Versuch an – wie schon Lissitzky 1922 es tat –, die Kunst in ihrer ästhetischen Funktion mit vollem Schwung in das Bilderbuch zu übernehmen – zu Ungunsten der pädagogischen Komponenten und den entsprechenden Auswirkungen auf deren Rezeption.

In der hier vorliegenden Analyse von zwanzig ausgewählten Bilderbüchern (und weiteren Nebenbeispielen) waren hinsichtlich der malerischen Darstellungsweise folgendes festzustellen: Fromms ‚Der goldene Vogel‘ beweist eine malerische, poetische Malweise mit starker Leuchtkraft und infantiler Darstellungsweise; Schroeders ‚Lupinchen‘ beinhaltet surrealistische Elemente, die akkurat gemalt und in einer romantischen Landschaft angesiedelt sind; Blechs ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘ ist voller Poesie und zeigt malerische, abstrahierende Formen; Schwarzs ‚Dornröschen‘ strahlt eine malerisch-expressive Farbigkeit mit knappen Formen und absoluter Flächigkeit im naiven Stil aus; Müller dahingegen malte sein ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘ mit sorgfältiger Akkuratessse und Liebe zu Details; Mühlenhaupt bevorzugte die Malweise der Expressionisten, die er in ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘ mit einem kindlich-naiven Stil kombinierte; Schmidt malte ihr Buch ‚Jorinde und Joringel‘ mit pastösem, großzügigem Pinselduktus zur Gestaltung grober Figuren und lockerer Komposition und in dem verlaufenden Aquarell von Zwergers ‚Hänsel und Gretel‘ wirkt eine schwebende Leichtigkeit im Bezug auf den romantischen Stil innerhalb der Tradition der Märchenillustration.

Die in den untersuchten Bilderbuchillustrationen verwendete Grafik kombinierte Linien mit kolorierten Flecken und mischte ebenso Tradition und Innovation: Blechers ‚Wo ist Wendelin?‘ ist ein Zusammenspiel von ornamental gestalteten Linien und farbigen Flächen, wo

skurrile Gestalten abgebildet werden; ebenso skurrile, auch karikaturhafte Gestalten fügte Schmögner in sein im Comicstil gestaltetes Bilderbuch ‚Das Drachenbuch‘ ein; Rubins grafischer, ornamentaler Stil in ‚3 × 3 an einem Tag‘ zitiert altväterliche Traditionen und erfand dazu ihre eigene Fantasiewelt; auch Waechter zeichnete im altmeisterlichen Stil den ‚Anti-Struwwelpeter‘ als Klassiker der antiautoritären Erziehungsbotschaft; die pluriszenischen Bilder in Mitgutschs ‚Rundherum in meiner Stadt‘ sind mit vielen Details und vereinfachter Schematik im Zeichenstil und leuchtenden Farben koloriert; ebenso mit grellen Farben, aber harten Konturierungen sind die Bilder in Edelmanns ‚Andromedar SR1‘ aus der Ästhetik der Pop-Art entstanden; die idyllische, scheinbar behütete Welt aus der historischen Bilderbuchtradition wird in Janoschs ‚Oh, wie schön ist Panama‘ mit Feder gezeichnet und mit Aquarellfarben koloriert. Auch Hoffmanns ‚Die sieben Raben‘ besteht aus einer Federzeichnung mit Ausmalungen in gebrochenen Tönen im Stil des bürgerlichen Realismus.

In Mischtechnik erstellt wurde Alts ‚Luderbär‘ mit plakativen, bunten, organischen Farbflächen, die als Puzzlebilder arrangiert sind und viel Raum zur Interpretation offen lassen; Spohns ‚Der Spielbaum‘ ist eine Wort-Bild-Erzählung und von der Vergrößerung von Objekten aus der Dingwelt geprägt; Stiller übernahm in seinem Buch ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘ Collage und Seriellbilder aus der Pop-Art. Außerhalb der Reihe steht Lavaters ‚Rotkäppchen‘ mit Farbelementen aus geometrischen Formen und einer selbst entwickelten Bildsprache, die aus der Abstraktion hervorging.

Alle diese untersuchten Bilderbücher weisen ein hohes qualitatives künstlerisches Niveau auf, das trotz der unterschiedlichen Entwicklungen in der Bilderbuchillustration in den 60er und 70er Jahren erkennbar ist: vom abstrahierenden, naiven Stil, der sich um den Wechsel der Jahrzehnte der Pop-Art zuwandte und in den verschiedenen realistischen Stilen kulminierte. Einige Bilderbuchillustratoren nahmen diese Hauptkunstströmungen und/oder die Veränderungen der Gesellschaft wahr und setzten sie in ihren Bildern um. Mit ihren Innovationen wurden sie zu Vorbildern für andere Illustratoren.

Ihre scharfsinnigen Beobachtungen der Gesellschaftsveränderungen der Zeit spiegelten sich in ihren Bildern wider. Gleichzeitig behielten andere Illustratoren die fest verankerte bildnerische Repräsentation eines Bilderbuchtypus bei. Fast alle aber berücksichtigten die kunstpädagogischen Aspekte einer auf das Kind gerichteten, adressatenbezogenen Kunst. Sowohl die Ästhetik als auch die Pädagogik sind maßgebend für das Bilderbuch.



## 9 Literaturverzeichnis

### 9.1 Primärliteratur

- Aichinger 1968** – Aichinger, Helga: ‚Die Regenmaus‘. Ensslin Verlag Reutlingen, 1968.
- Alt 1972** – Alt, Otmar: ‚Der‘. Verlag Galerie Schmücking, Braunschweig, 1972.
- Alverdes/Braun-Fock 1938** – Alverdes, Paul; Braun-Fock, Beatrice: ‚Das Schlafwürlein: vor dem Einschlafen zu lesen‘. Langen-Müller Verlag, München, 1938.
- Avenarius 1911** – Avenarius, Ferdinand: ‚Der gestiefelte Kater‘. Bilder von Otto Speckter. Neuer Text von Ferd. Avenarius. Georg D.W. Callwey, Kunstwart Verlag, München, 1911.
- Balet 1965** – Balet, Jan: ‚Joanjo. Eine Geschichte aus Portugal‘. Annette Betz Verlag, München, 1965.
- Baltzer 1965** – Baltzer, Hans: ‚Hinter dem Zirkuszelt‘. Die Verse schuf Nils Werner nach einer Idee von Hans Baltzer. Verlag Wener Dausien, Hanau/Main, 1965.
- Bauer 1936** – Bauer, Elvira: ‚Trau keinem Fuchs auf grüner Heid, trau keinem Jud bei seinem Eid! Ein Bilderbuch für groß und klein‘. Stürmer Verlag, Nürnberg, 1936.
- Baumgraten 1999** – Baumgarten, Fritz: ‚Die Vogelhochzeit‘. Engelbert Dessart Verlag, München, 1999.
- Bechstein 1853** – Bechstein, Ludwig: ‚Ludwig Bechstein’s Märchenbuch‘. Mit 187 Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. Verlag Georg Wigand, Leipzig, 1853.
- Blech/Borchers 1962** – Blech, Dietlind; Borchers, Elisabeth: ‚Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder‘. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg, München, 1962.
- Blech/Borchers 1965** – Blech, Dietlind; Borchers, Elisabeth: ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg, München, 1965.
- Blech/Grote 1969** – Blech, Dietlind; Grote, Christian: ‚Jakob der Vogelfedermann‘. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1969.



- Blech/Karsunke 1970** – Blech, Dietlind; Karsunke, Yaak: ‚Hallo Irina‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim, Berlin, Basel, 1970.
- Blecher 1965** – Blecher, Wilfried: ‚Wo ist Wendelin?‘ Verlag Julius Beltz, Weinheim, 1965.
- Blecher 1966** – Blecher, Wilfried: ‚Der schlaue blaue Hahn‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim, 1966.
- Blecher 1968** – Blecher, Wilfried: ‚Kunterbunte Wunder‘. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien, Zürich, 1968.
- Borchers 1969** – Borchers, Elisabeth: ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘. Mit Bildern von Günther Stiller. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1969.
- Borchers 1972** – Borchers, Elisabeth: ‚Als Zaddel paddel kam‘. Bilder von Erna de Vries. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
- Borchers 1975** – Borchers, Elisabeth: ‚Heute wünsch ich mir ein Nilpferd‘. Bilder von Wilhelm Schlote. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1975.
- Brenken 1970** – Brenken, Hanne: ‚Firlefranz‘. Bilder von Wilfried Blecher. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1970.
- Brockmann 1945** – Brockmann, Mogens Heinz: ‚Eia-popeia: bekannte Kinderlieder‘. AWA Verlag, München, 1945.
- Brown 1970** – Brown, Fredric: ‚Maicki Astromaus‘. Erzählt von Uwe Friesel. Illustriert von Heinz Edelmann. Gertraud Middelhaue Verlag, Köln, 1970.
- Bruna 1966** – Bruna, Dick: ‚Rotkäppchen‘. Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1966.
- Burckhardt 1963** – Burckhardt, Erwin: ‚Eulenglück‘. Bilder von Celestino Piatti. Artemis Verlag, Zürich, München, 1963.
- Busta 1959** – Busta, Christine: ‚Die Sternenmühle‘. Gedichte für Kinder und ihre Freunde mit Bildern von Johannes Grüger. Otto Müller Verlag, Salzburg, Wien, Freilassing, 1959.
- Campe 1977** – Campe, Joachim Heinrich: ‚Robinson der Jüngere, in Lesebuch für Kinder‘ (1779/80). Mit Bildern von Ludwig Richter (1848), Weismann Verlag, München, 1977.
- Carle 1984** – Carle, Eric: ‚Die kleine Maus sucht einen Freund‘. Deutsche Textfassung von Viktor Christen. Gerstenberg Verlag, Hildesheim, 1984.

- Carle 1995** – Carle, Eric: ‚Do you want to be my friend?‘ HarperColins Publishers Inc., New York, 1995.
- Carroll 2009** – Carroll, Lewis: ‚Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass‘. Oxford University Press, Oxford, 2009.
- Castor 1932** – Castor, Père; ‚Ronds et carrés‘. Compositions de Naths alie Parain. Flammarion Éditeur, Paris, 1932.
- Chönz 1971** – Chönz, Selina: ‚Schellen-Ursli‘. Bilder von Alois Carigiet. Orell Füssli Verlag, Zürich und Wiesbaden, 1971.
- Chrescinski 1948** – Chrescinski, Paul G. (Kreki): ‚Husch, das gute Gespenst‘. Mit Bildern von Frans Haacken. Felguth Verlag, Berlin, 1948.
- Comenius 1964** – Comenius, Johann Amos: ‚Orbis sensualium pictus‘. Faksimiledruck der Ausgabe Noribergae, M. Endter, 1658. Mit Nachwort von Helmut Rosenfeld. Osnabrück, 1964.
- Crane 1871** – Crane, Walter: ‚This little pig went to market‘. Routledge, London, 1871.
- Crane 1889** – Crane, Walter: ‚Flora’s feast. A masque of flowers‘. Casu sell & Co., London, 1889.
- D’Ami (Hrsg.) 1969** – D’Ami, Rinaldo D. (Hrsg.): ‚Bunter Kinder-Kosmos. Tiere in Haus und Garten‘. Kosmos Gesellschaft der Naturfreunde Franckh’sche Verlagshandlung, Stuttgart, 1969.
- Diekmann 1975** – Diekmann, Anne: ‚Das Große Liederbuch: 204 deutsche Volks- und Kinderlieder‘. Mit Bildern von Tomi Ungerer. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1975.
- Dombroski 1967** – Dombrowski, Ernst von: ‚Hutzel und Wutzel‘. Rudolf Schneider Verlag, München, 1967.
- Doré 1862** – Doré, Gustave: ‚Les contes de Perrault‘. Hetzel, Paris, 1862.
- Duchow 1962** – Duchow, Christa: ‚Oberpotz und Hoppelhans. Die Geschichte vom überlisteten Riesen‘. Gemalt von Lilo Fromm. Obpacher, München, 1962.
- Ehmcke 1945** – Ehmcke, Susanne: ‚Vogelbart. Bilder und Reime‘. Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1945.
- Ende 1975** – Ende, Michael: ‚Das kleine Lumpenkasperle‘. Bilder von Roswitha Quadflieg. Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1975.

- Ende 1978** – Ende, Michael: ‚Lirum Larum. Willi Warum: eine lustige Unsinnsgeschichte für kleine Warum-Frager‘. Mit Bildern von Roswitha Quadflieg. Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1978.
- Ferra-Mikura 1975** – Ferra-Mikura, Vera: ‚Meine Kuh trägt himmelblaue Socken‘. Bilder von Romulus Candea. Verlag Jungbrunnen, Wien-München, 1975.
- Fischer 1957** – Fischer, Hans: ‚Der gestiefelte Kater. Ein Märchen nach Charles Perrault, von Hans Fischer erzählt und mit den notwendigen Erklärungen und Bildern versehen‘. Verlag der Wolfsbergdrucke, Zürich, 1957.
- Friedrichson 1979** – Friedrichson, Sabine: ‚Fundevogel und andre Lieblingsmärchen‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1979.
- Fuchs 1995** – Fuchs, Günter Bruno: ‚Ein dicker Mann wandert‘. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1995.
- Fuchshuber 1995** – Fuchshuber, Annegert: ‚Korbinian mit dem Wunschhut‘. K. Thienemann Verlag, Stuttgart, 1976.
- Fühmann 1965** – Fühmann, Franz: ‚Das Tierschiff: Die schönsten Tiermärchen aus aller Welt für Kinder‘. Illustrationen von Eva Johanna Rubin. Der Kinderbuchverlag, Berlin, 1965.
- Geißler 1872/73** – Geißler, Rudolf: ‚Rotkäppchen‘ (nach Grimm). Deutscher Bilderbogen. Nr. 244, Band 10. Weise; Stuttgart, 1872/73.
- Gernhardt 1976** – Gernhardt, Robert: ‚Mit dir sind wir vier‘. Bildern von Almut Gernhardt. Ein Bilderbuch. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1976.
- Greenaway 1878** – Greenaway, Kate: ‚Under the Window. Pictures for Children‘. George Routledge & Sons, New York, 1878.
- Grieder/Aebersold 1968** – Grieder, Walter; Aebersold, Maria: ‚Die verzauberte Trommel‘. Verlag Sauerländer AG, Aarau und Frankfurt am Main, 1968.
- Grieder/Künnemann 1972** – Grieder, Walter; Künnemann, Horst: ‚Das große Seeräuberbuch‘. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1972.
- Griehaber 1969** – Griehaber, HAP: ‚Herzauge‘. Parabel Verlag, München, 1969.
- Grimm 1833** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm‘. Mit Illustrationen von Ludwig Emil Grimm. Reimer Verlag, Berlin, 1833.

- Grimm 1909** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Grimm’s fairy tales‘. Illustrated by Arthur Rackham. Constable & Company Ltd., London, 1909.
- Grimm 1944** – Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘. Ein Märchen der Gebrüder Grimm. Illustriert von Hans Fischer. Ellermann Verlag, Hamburg, München, 1944.
- Grimm 1965** – Grimm, Brüder: ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘. Illustriert von Gerhard Oberländer. Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien, Zürich, 1965.
- Grimm 1966** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Der goldene Vogel‘. Mit Bildern von Lilo Fromm. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1966.
- Grimm 1967** – Grimm, Brüder: ‚Die Wichtelmänner‘. Mit Bildern von Katrin Brandt. Atlantis Verlag, Zürich, Freiburg i. Br., 1967.
- Grimm 1969** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Jorinde und Joringel‘. Mit sieben Farbholzschnitten von Felix Hoffmann. Birkhäuser Verlag, Basel, 1969.
- Grimm 1969** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm‘. Mit Illustrationen von Josef Hegenbarth. F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung, München. Lizenzausgabe mit Genehmigung des Insel Verlags Anton Kippenberg, Leipzig, 1969
- Grimm 1969** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Sechse kommen durch die ganze Welt‘. Mit Bildern von Lilo Fromm. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1969.
- Grimm 1973** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Jorinde und Joringel‘. Ein Märchen mit neuen farbigen Bildern von Ernst von Dombrowski. Rudolf Schneider Verlag, München, 1973.
- Grimm 1975** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Hans im Glück‘. Illustrationen von Marlene Reidel. Verlag Sellier, Freising, 1975.
- Grimm 1978** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Jorinde und Joringel‘. Mit Bildern von Paula Schmidt. Gertraud Middelhaue Verlag, Köln, 1978.
- Grimm 1979** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Hänsel und Gretel‘. Illustriert von Lisbeth Zwerger. Edition Neugebauer im Hermann Schroedel-Verlag, Basel, 1979.

- Grimm 1981** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Die 7 Raben‘. Illustriert von Lisbeth Zwerger. Bilderbuchstudio, Verlag Neugebauer Press, Salzburg, 1981.
- Grimm 2002** – Grimm, Jacob und Wilhelm: ‚Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm‘. Gesamtausgabe mit Holzschnitten von Ludwig Richter. Edition Dörfler im Nebel Verlag GmbH, Ulting, 2002.
- Haacken 1973** – Haaken, Frans: ‚Ein Narr, ein Weiser und viele Tiere‘. Alte Fabeln, neu erzählt‘. Georg Bitter Verlag KG, Recklinghausen, 1973.
- Hachfeld 1969** – Hachfeld, Eckart; Hachfeld, Rainer: ‚Der Struwelpeter neu frisiert oder lästige Geschichten und doller Bilder. Für Bürger bis 100 Jahre nach Heinrich Hoffmann‘. Rütten & Loening Verlag, München, 1969.
- Hacks 1972** – Hacks, Peter: ‚Der Bär auf dem Försterball‘. Mit Illustrationen von Walter Schmögner. Gertraud Middelhaue Verlag, München, 1972.
- Hacks/Ensikat 1975** – Hacks, Peter; Ensikat, Klaus: ‚Die Sonne‘. Otto Mayer Verlag, Ravensburg, 1975.
- Halbey 1965** – Halbey, Hans Adolf: ‚Pampelmusensalat: Dreizehn Verse für Kinder‘. Bilder von Günther Stiller. Verlag Julius Beltz, Weinheim, 1965.
- Härtling 1970** – Härtling, Peter: ‚Und das ist die ganze Familie. Tagesläufe mit Kindern‘. Fotobilder von Günther Stiller. Georg Bitter Verlag, Recklinghausen, 1970.
- Hauff 1974** – Hauff, Wilhelm: ‚Zwerg Nase‘. Mit Bildern von Friedrich Hechelmann. Nord-Süd-Verlag, Mönchaltorf, 1974.
- Hauptmann 1978** – Hauptmann, Tatjana: ‚Ein Tag im Leben der Dorothea Wutz‘. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1978.
- Hausmann 1968** – Hausmann, Manfred: ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘. Bilder von Horst Lemke. Bertelsmann Jugendbuchverlag Reinhard Mohn, Gütersloh, 1968.
- Heimeran 1956** – Heimeran, Ernst: ‚Der schwarze Schimmel‘. Bilder von Beatrice Braun-Fock. Georg Lentz Verlag, München, 1956.
- Heine 1977** – Heine, Helme: ‚Na warte, sagte Schwarte‘. Gertraud Middelhaue Verlag, München, 1977.

- Heyduck-Huth 1978** – Heyduck-Huth, Hilde: ‚Der rote Punkt‘. Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1978.
- Hoban 1973** – Hoban, Tana: ‚Voll leer leicht schwer‘. Hanns Reich Verlag, Düsseldorf, 1973.
- Hoban/Selig 1976** – Hoban, Russel; Selig, Sylvie: ‚Wo ist meine Puppe?‘. Annette Betz Verlag, München, 1976.
- Högner/Stahleder 1964** – Högner, Franz; Stahleder, Erich: ‚Ich sehe was, was du nicht siehst‘. Verlag Langewiesche-Brandt, Ebenhausen bei München, 1964.
- Hoffmann 1977** – Hoffmann, E.T.A.: ‚Das fremde Kind‘. Mit Bildern von Lisbeth Zwerger. Edition Neugebauer im Hermann Schroedel-Verlag, Basel, 1977.
- Hoffmann 1979** – Hoffmann, E.T.A.: ‚Nussknacker und Mausekönig‘. Nacherzählt von Hans Gärtner. Mit Bildern von Lisbeth Zwerger. Edition Neugebauer im Hermann Schroedel-Verlag, Basel, 1979.
- Hoffmann 1959** – Hoffmann, Felix: ‚Dornröschen‘. Ein Märchenbilderbuch nach den Brüdern Grimm. H.R Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1959.
- Hoffmann 1962** – Hoffmann, Felix: ‚Die sieben Raben‘. Ein Märchenbilderbuch nach den Brüder Grimm. Verlag H.R Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1962.
- Hoffmann 1975** – Hoffmann, Felix: ‚Hans im Glück‘. Ein Märchenbilderbuch nach den Brüdern Grimm. Verlag H.R Sauerländer & Co. Aarau und Frankfurt am Main, 1975.
- Hoffmann 1858** – Hoffmann, Heinrich: ‚Der Struwwelpeter oder lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren‘. Rütten Verlag, Frankfurt am Main, 1858.
- Hoffmann 2002** – Hoffmann, Heinrich: ‚Der Struwwelpeter. Ungekürzte farbige Ausgabe von Dr. H. Hoffmann‘. ars Edition GmbH, München, 2002.
- Hoffmann 1964** – Hoffmann, Hilde: ‚Steht ein bucklicht Männlein da‘. Gerhard Stalling Verlag, Bilder von Hilde Hoffmann zu Versen aus ‚Des Knaben Wunderhorn‘. Oldenburg und Hamburg, 1964.
- Honegger-Lavater 1962** – Honegger-Lavater, Warja: ‚Guillaume Tell: Wilhelm - Guglielmo - Guglielm - William Tell‘. Basilus-Press, Basel, 1962.

- Honegger-Lavater 1965** – Honegger-Lavater, Warja: ‚Hans im Glück‘. Nach einem Märchen der Brüder Grimm. Basilius Presse, Basel, 1965.
- Honegger-Lavater 1965** – Honegger-Lavater, Warja: ‚Le petit chaperon rouge: une image-rie d'après un conte de Perrault‘. Adrien Maeght Editeur, Paris, 1965.
- Huber 1948** – Huber, Johanna: ‚Allerlei Schwätzchen für kleine Spätzchen‘. Mit Bildern von Susanne Ehmcke Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1948.
- Hürzel 1947** – Hürzel, Stephan: ‚Im Zoo‘. Ein Bilderbuch von Josef Hegenbarth. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1947.
- Ionesco 1969** – Ionesco, Eugène: ‚Geschichte Nummer 1‘. Bilder von Étienne Delessert. Gertraud Middelhaue Verlag GmbH & Co. KG, Köln, 1969.
- Jägersberg 1997** – Jägersberg, Otto: ‚Der große Schrecken Elfriede‘. Mit Bildern von Victoria Chess. Tabu Verlag, München, 1997.
- Janosch 1960** – Janosch: ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘. Georg Lentz Verlag, München, 1960.
- Janosch 1960** – Janosch: ‚Valek und Jarosch‘. Georg Lentz Verlag, München, 1960.
- Janosch 1964** – Janosch: ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘. Parabel Verlag, München, 1964.
- Janosch 1972** – Janosch: ‚Janosch erzählt Grimms Märchen: Fünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute‘. Mit Zeichnungen von Janosch. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1972.
- Janosch 1978** – Janosch: ‚Oh, wie schön ist Panama. Die Geschichte, wie der kleine Tiger und der kleine Bär nach Panama reisen‘. Beltz & Gelberg, Weinheim, 1978.
- Jugendbuchkollektiv 1972** – Jugendbuchkollektiv: ‚Die kleine Ratte kriegt es raus‘. Basis Verlag, Berlin, 1972.
- Keen 1963** – Keen, Martin L.: ‚Was ist was: Wilde Tiere‘. Band 13. Illustriert von Walter Ferguson. Ein Neuer Tessloff Verlag, Hamburg, 1963.
- Kirchberg 1978** – Kirchberg, Ursula: ‚Selim und Susanne‘. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1978.

- Kirsch 1980** – Kirsch, Sarah: ‚Hans mein Igel. Nach den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm‘. Mit Bildern von Paula Schmidt. Gertraud Middelhaue Verlag GmbH & Co. KG, Köln, 1980.
- Kirsch/Ticha 1978** – Kirsch, Rainer; Ticha, Hans: ‚Vom Räuberchen, dem Rock und dem Ziegenbock‘. Der Kinderbuchverlag, Berlin-DDR, 1978.
- Klatt 1968** – Klatt, Edith: ‚Lustige Märchen‘. Illustriert von Klaus Ensikat. Altberliner Verlag Lucie Groszer, Berlin, 1968.
- Koch-Gotha/Sixtus 2009** – Koch-Gotha, Fritz; Sixtus, Albert: ‚Die Häschen-Schule‘. Ein lustiges Bilderbuch von Fritz Koch-Gotha zu Versen von Albert Sixtus. Erstaussgabe 1924. Esslinger in der Thiememann-Esslinger Verlag GmbH, Stuttgart, 2009.
- Kokoschka 1908** – Kokoschka, Oskar: ‚Die Träumenden Knaben und andere Dichtungen‘. Verlag der Wiener Werkstätte, Wien 1908.
- Kreidolf 1898** – Kreidolf, Ernst: ‚Blumen-Märchen‘. Hermann-Schaffstein-Verlag,, Köln, 1898.
- Krüss 1963** – Krüss, James: ‚3 × 3 an einem Tag‘. Mit Bildern von Eva Johanna Rubin. Anette Betz Verlag, München, 1963.
- Krüss 1966** – Krüss, James: ‚Der Trommler und die Puppe oder: Wozu ein Trommler nütze ist‘. Mit Bildern von Eva Johanna Rubin. Anette Betz Verlag, München, 1966.
- Leaf 1966** – Leaf, Munro: ‚Ferdinand, der Stier‘. Illustrationen von Werner Klemke. Parabel Verlag, München, 1966.
- Lefler/Urban 1900** – Lefler, Heinrich; Urban, Joseph: ‚Marienkind‘. Das Deutsche Bilderbuch Nr. 2. Verlag von Josef Scholz, Mainz, ca. 1900.
- Leip 1947** – Leip, Hans: ‚Das Zauberschiff‘. Hammerisch & Lesser, Hamburg, 1947.
- Lenzen 1963** – Lenzen, Hans G.: ‚Onkel Tobi‘. Bilder von Sigrid Hanck, Bertelsmann Jugendbuchverlag, S. Mohn, Gütersloh, 1963.
- Lionni 1962** – Lionni, Leo: ‚Das kleine Blau und das kleine Gelb‘. Oetinger Verlag, Hamburg, 1962.
- Lionni 1964** – Lionni, Leo: ‚Swimmy‘. Deutsch von James Krüss. Friedrich Middelhaue Verlag, Köln, 1964.
- Lionni 1995** – Lionni, Leo: ‚litte blue and little yellow‘. HarperCollins Publishers, New York, 1995.



- Lissitzky 1922** – Lissitzky, Lasar: ‚Suprematische Erzählungen von zwei Quadraten‘. Skythen Verlag, Berlin, 1922.
- Macchi 1989** – Macchi, Ruth: ‚Das Dekameron des Giovanni Boccaccio‘. Mit Illustrationen von Werner Klemke. Offizin Andersen Nexö, Leipzig, 1989.
- Magnus/Andresen 1976** – Magnus, Günter Hugo; Andresen, Ute: ‚Am Fenster‘. Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1976.
- Meckel 1969** – Meckel, Christoph: ‚Amüsierpapiere oder Bilder aus Phantasia‘ Bauchladen‘. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1969.
- Meckel 1971** – Meckel, Christoph: ‚Die Geschichte der Geschichten‘. Gemalt von Lilo Fromm. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1971.
- Meggendorfer 2007** – Meggendorfer, Lothar: ‚Die lustige Tante. Ein komisches Verwandlungsbuch‘. Esslinger Verlag J.F. Schreiber, Esslingen, 2007.
- Mitgutsch 1968** – Mitgutsch, Ali: ‚Rundherum in meiner Stadt‘. Otto Mayer Verlag, Ravensburg, 1968.
- Mitgutsch 1970** – Mitgutsch, Ali: ‚Bei uns im Dorf‘. Otto Mayer Verlag, Ravensburg, 1970.
- Mitgutsch 1971** – Mitgutsch, Ali: ‚Komm mit ans Wasser‘. Otto Mayer Verlag, Ravensburg, 1971.
- Mitgutsch 1979** – Mitgutsch, Ali: ‚Warum macht Herr Kringel nicht mit?‘ Otto Mayer Verlag, Ravensburg, 1979.
- Möller 1992** – Möller, Clara: ‚Liebe alte Kinderstube‘. Vollendet von Susanne Ehmcke. Sabine Bloch Verlag, Herrsching-Widdersberg, 1992.
- Monreal 1971** – Monreal, Guy: ‚Alalas Fernseh-Spiele‘. Bilder von Nicole Chaveloux. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main, 1971.
- Morgenstern 1960** – Morgenstern, Christian: ‚Hasenbuch‘. Verse von Christian Morgenstern mit handkolorierten lithografierten Tafeln von Konrad F. E. von Freyhold, Insel Verlag, Wiesbaden, 1960.
- zur Mühlen 1924** – zur Mühlen, Hermynia: ‚Was Peterchens Freunde erzählen‘. Bilder von George Grosz. Malik-Verlag, Berlin, 1924.
- Mühlenhaupt 1971** – Mühlenhaupt, Kurt: ‚Sabine und ihre Puppe‘. Parabel Verlag, München, 1971.

- Mühlenhaupt 1975** – Mühlenhaupt, Kurt: ‚Rüben, Fische, Eierkuchen. Vom alten Berliner Wochenmarkt‘. Parabel Verlag, München, 1975.
- Müller 1973** – Müller, Jörg: ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘. Sauerländer AG, Aarau und Frankfurt am Main, 1973.
- Müller/Steiner 1977** – Müller, Jörg; Steiner, Jörg: ‚Die Kanincheninsel‘. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main, 1977.
- Nebhay 1970** – Nebhay, René: ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘. Mit Bildern von Walter Schmögner. Jugend und Volk Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien, München, 1970.
- Nicolas/Lemke 1947** – Nicolas, Waltraut; Lemke, Horst: ‚Und noch einmal Struwwelpeter. Moralische Geschichten für Kinder von 18 – 80 Jahren‘. Ähren Verlag, Heidelberg, 1947.
- Nickl/Schroeder 1973** – Nickl, Peter; Schroeder, Binette: ‚Ra ta ta tam: Die seltsame Geschichte einer kleinen Lok‘. Ein Nord-Süd-Bilderbuch, Mönchaltorf, Hamburg, 1973.
- Nickl/Schroeder 1975** – Nickl, Peter; Schroeder, Binette: ‚Krokodil Krokodil‘. Ein Nord-Süd-Bilderbuch, Mönchaltorf, Hamburg, 1975.
- Oberländer 1963** – Obeländer, Gerhard: ‚Die Schnake Schnack‘. Verlag Betz, München, 1963.
- Oberländer 1974** – Obeländer, Gerhard: ‚Pingo, Pinga & Co. Ein Bilderbuch‘. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1974.
- v. Olfers 2010** – v. Olfers, Sibylle: ‚Etwas von den Wurzelkindern‘. Esslinger Verlag J.F. Schreiber GmbH, Esslingen, 2010.
- Oswald 1945** – Oswald, Suzanne: ‚Die Geschichte von der Wiese‘. Ein Bilderbuch von Marianne Scheel. Atlantis Verlag, Zürich, 1945.
- Perrault 1862** – Perrault, Charles: ‚Les contes de Perrault‘. Dessins par Gustave Doré. Préface par P.-J. Stahl. Hetzel, Paris, 1862.
- Petrides 1962** – Petrides, Heidrun: ‚Der Xaver und der Wastl‘. Atlantis Verlag AG, Zürich, 1962.
- Potter 1902** – Potter, Beatrix: ‚The Tale of Peter Rabbit‘. Frederick Warne & Co., London, 1902.
- Prokofjew 2003** – Prokofjew, Sergej: ‚Peter und der Wolf‘. Illustrationen von Frans Haacken. Übersetzung aus dem Russischen von Liselotte Remané. Beltz & Gelberg, Weinheim, Basel, Berlin, 2003.

- Rauch 1964** – Rauch, Karl: ‚Die Reise zur Schwester Sonne‘. Russische Märchen. Zusammengetragen und nacherzählt von Karl Rauch. Illustration von Johannes Grüger, Verlag Herder KG, Freiburg, Basel, Wien, 1964.
- Reichert 1972** – Reichert, Klaus: ‚Alice und der große Löwe‘. Mit Bildern von Erna de Vries. Ein Insel Kinderbuch. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
- Reidel 1957** – Reidel, Marlene: ‚Kasimirs Weltreise‘. Georg Lentz Verlag, München, 1957.
- Reidel 1965** – Reidel, Marlene: ‚Der Jakob und die Räuber‘. Die Geschichte vom Jakob, dem Mondwandler in Reime gebracht und mit Bildern versehen von Marlene Reidel. Annette Betz Verlag, München, 1965.
- Ross 1998** – Ross, Tony: ‚Rotkäppchen‘. Edition Sven Erik Bergh in der Europabuch AG, Zug, 1998.
- Rühm 1970** – Rühm, Gerhard: ‚Da. Eine Buchstabengeschichte für Kinder‘. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1970.
- Schafflein 2002** – Schafflein, Hermann: ‚Alte Kinderheime mit Bildern von Ernst Kreidolf‘. Manuscriptum Verlagsbuchhandlung Thomas Hoof KF, Waltrop und Leipzig, 2002. (Original Ausgabe: 1905).
- Schanz 1864** – Schanz, Pauline: ‚Mancherlei aus des Lebens Mai‘. Illustration von Oskar Pletsch. Grunow Lerlag, Leipzig, 1864.
- Schanz 1873** – Schanz, Pauline: ‚Die Sieben Raben‘. Märchen nach Grimm frei bearbeitet von Pauline Schanz. Mit Bildern von Theodor Hosemann. Verlag Meinhold, Dresden, 1873.
- Scharrelmann 1908** – Scharrelmann, Heinrich: ‚Ein kleiner Junge: was er sah und hörte, als er noch nicht zur Schule ging‘. Verlag Jansen, Hamburg, 1908.
- Schepper-Berkenkamp 1948** – Schepper-Berkenkamp, Lou: ‚Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen Fisch‘. Verlag Ernst Wunderlich in Leipzig, 1948.
- Scheel 1947** – Scheel, Marianne: ‚Die Reise mit Zebi oder die wunderbaren Begebenheiten an Peters Geburtstag‘. Herbert Stuffer Verlag, Baden-Baden, 1947.
- Scheidl 1960** – Scheidl, Gerda Maria: ‚Das Mondgesicht‘. Mit Bildern von Lilo Fromm. Obpacher Buch- und Kunstverlag, München, 1960.

- Schlote 1970** – Schlote, Wilhelm: ‚Bunthals und der Vogelfänger‘. Signal Verlag, Baden-Baden, 1970.
- Schlote 1972** – Schlote, Wilhelm: ‚Superdaniel‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1972.
- Schmögner 1969** – Schmögner, Walter: ‚Das Drachenbuch‘. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1969.
- Schmögner 1972** – Schmögner, Walter: ‚Das Etikettenbuch für Kinder‘. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1972.
- Schmögner/Heller 1977** – Schmögner, Walter; Heller, Friedrich: ‚Das Traumbuch für Kinder‘. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1977.
- Schönlank 1920** – Schönlank, Bruno: ‚Sonniges Land. Bilder von George Grosz‘. Paul Cassirer. Berlin, 1920.
- Schroeder 1969** – Schroeder, Binette: ‚Lupinchen‘. Nord-Süd Verlag, Mönchaltorf, 1969.
- Schroeder 1971** – Schroeder, Binette: ‚Florian und Traktor Max‘. Nord-Süd Verlag, Mönchaltorf, 1971
- Schröder 1973** – Schröder, Wilfried: ‚Kunterbunter Schabernack‘. Mit Bildern von Wilfried Blecher. Dtv Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG., München, 1973.
- Schwarz 1959** – Schwarz, Lieselotte: ‚Leiermann dreht goldne Sterne‘. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg, München, 1959.
- Schwarz 1960** – Schwarz, Lieselotte: ‚Einen Löffel für den goldenen Hahn‘. Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg, München, 1960.
- Schwarz 1967** – Schwarz, Lieselotte: ‚Dornröschen‘. Ein Märchen der Brüder Grimm mit Bildern von Lieselotte Schwarz. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1967.
- Schwarz 1970** – Schwarz, Lieselotte: ‚Der Rattenfänger. Die Sage vom Rattenfänger und dem Auszug der Kinder aus der Stadt Hameln‘. Erzählt und gemalt von Lieselotte Schwarz. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1970.
- von Schwind 1934** – von Schwind, Moritz: ‚Die sieben Raben‘. Erzählt von Lisa Tezner. Verlag der eiserne Hammer, Karl Robert Lange-wiesche. Königstein im Taunus, ca. 1934.
- Segal 1974** – Segal, Lore; Sendak, Maurice: ‚Märchen der Brüder Grimm‘. Illustriert von Maurice Sendak. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1974.

- Seidmann-Freud 1925** – Seidmann-Freud, Tom: ‚Die Fischreise‘. Peregrin-Verlag, Berlin, 1925.
- Sendak 1967** – Sendak, Maurice: ‚Wo die wilden Kerle wohnen‘. Diogenes Verlag, Zürich, 1967.
- Sendak 1971** – Sendak, Maurice: ‚In der Nachtküche‘. Ein Diogenes Kinderbuch, Diogenes Verlag. Deutsch von Hans Manz, Zürich, 1971.
- Slevogt/Zimmermann 1920** – Slevogt, Max; Zimmermann, Joachim: ‚Alte Märchen‘. Propyläen-Verlag, Berlin, 1920.
- Spang 1973** – Spang, Günter: ‚Herr Groß geht in die Stadt‘. Mit Bildern von Friedrich Kohlsaat. K. Thienemann Verlag, Stuttgart, 1973.
- Spang/Klemke 2004** – Spang, Günter; Klemke, Werner: ‚Ein Teufel namens Fidibus‘. Der KinderbuchVerlag, Weinheim Basel, 2004.
- Spohn 1966** – Spohn, Jürgen: ‚Der Spielbaum: Reime & Bilder‘. Bertelsmann Jugendbuch-verlag, Gütersloh, 1966.
- Spohn 1967** – Spohn, Jürgen: ‚Eledil und Krokofant. Reime und Bilder‘. Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh, 1967.
- Spohn 1968** – Spohn, Jürgen: ‚Das Riesenross: Reime und Bilder‘. Jugendbuchverlag Reinhard Mohn, Gütersloh, 1968.
- Spohn 1971** – Spohn, Jürgen: ‚Der mini-mini Düsenzweig. Reime und Bilder‘. Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh, München, Wien, 1971.
- Spohn 1973** – Spohn, Jürgen: ‚Ein Raubtier, das ein Raubtier sah. Reime und Bilder‘. Bertelsmann Jugendbuchverlag Gütersloh, 1973.
- Spohn 1978** – Spohn, Jürgen: ‚Der Papperlapapp Apparat‘. Anette Betz Verlag, Wien, München, 1978.
- Spohn 1979** – Spohn, Jürgen: ‚Der große Spielbaum: Die schönsten Bilder u. Verse in e. Band‘. C. Bertelsmann Verlag GmbH, München, 1979.
- Stempel/Ripkens 1970** – Stempel, Hans; Ripkens, Martin: ‚Luderbär‘. Mit Bildern von Otmar Alt. Friedrich Middelhaue Verlag, Köln, 1970.
- Stempel/Ripkens 1972** – Stempel, Hans; Ripkens, Martin: ‚Schnappsack‘. Mit Bildern von Dietlind Blech, Verlag Heinrich Ellermann, München, 1972.
- Stempel/Ripkens/Edelmann 1970** – Stempel, Hans; Ripkens, Martin; Edelmann, Heinz: ‚Andromedar SRI‘. Friedrich Middelhaue Verlag, Köln, 1970.

- Stiller 1960** – Stiller, Günther: ‚Katzengeschrei in ernsten und heiteren Tonarten‘. Mit Holzschnitten von Günther Stiller. Verlag Bauer, Frankfurt am Main, 1960.
- Stiller 1964** – Stiller, Günther: ‚Träume oder Verkehrte Welt, die man am besten richtigstellt‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim, 1964.
- Stiller/Kilian 1973** – Stiller, Günther; Kilian, Susanne: ‚Nein-Buch für Kinder. „Hinterher ist man schlauer“‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973.
- Stolze 1974** – Stolze, Stefan: ‚Mangelsberg: Aus dem Leben einer Stadt‘. BilderBuch Nr.11. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1974.
- Storm 1970** – Storm, Theodor: ‚Der kleine Häwelmann‘. Bilder von Ursula Kirchberg. Bertelsmann Jugendbuchverlag, Reinhard Mohn, Gütersloh, 1970.
- Taylor (Hrsg.) 1868** – Taylor, Edgar (Hrsg.): ‚German popular stories: Nach den Brüdern Grimm. Illustrationen von George Cruikshank‘. Hotten Verlag, London, ca. 1868.
- Teichgräber 1968** – Teichgräber, Stefani: ‚Die Kinguine‘. Mit Bildern von Otmar Alt. Verlag Galerie Schmücking, Braunschweig, 1968.
- Ungerer 1970** – Ungerer, Tomi: ‚Zeraldas Riese‘. Diogenes Verlag AG, Zürich, 1970.
- Vogeler 1976** – Vogeler, Heinrich: ‚Jorinde und Joringel: Acht Märchen der Brüder Grimm‘. Insel Bücherei Nr. 992. Insel Verlag, Frankfurt, 1976.
- Wächter 1970** – Wächter, Friedrich Karl: ‚Der Anti-Struwelpeter‘. Joseph Melzer Verlag, Darmstadt, 1970.
- Wächter 1974** – Wächter, Friedrich Karl: ‚Wir können noch viel zusammen machen‘. Parabel Verlag, München, 1974.
- Wengoborski 1970** – Wengoborski, Brigitte: ‚Fünf Finger sind eine Faust‘. Basis-Verlag, Berlin, 1970.
- Wilde 1972** – Wilde, Oscar: ‚Der glückliche Prinz‘. Bilder von Alfred von Meysenbug. Übersetzung von Franz Blei. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1972.
- Wildsmith 1968** – Wildsmith, Brian: ‚Fishes‘. Oxford University Press, London, 1968.
- Willi-Halle 1948** – Willi-Halle: ‚Du und ich im Neuaufbau‘. Mitteldeutsche Verlagsgesellschaft mbH, Halle, 1948.

- Winter/Bischoff 1962** – Winter, Klaus; Bischoff, Helmut: ‚Die glücklichen Eulen‘. Nach einem alten Text von Th. Van Hoijtema neu erzählt und dargestellt. Georg Lentz Verlag GmbH, München, 1962.
- Winter/Bischoff 1966** – Winter, Klaus; Bischoff, Helmut: ‚Hoppla-Hoppla, Bauersmann‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim, 1966.
- Wollinger 1968** – Wollinger, Alfred und Ursula: ‚Schweinchen Ringelstein‘. Oetinger Verlag, Hamburg, 1968.
- Zacharias 1962** – Zacharias, Thomas und Wanda: ‚Mikosch, das Karussellpferd‘. S. Mohn Verlag, Gütersloh, 1962.
- Zacharias 1970** – Zacharias, Wolfgang: ‚Zum Beispiel ein Birnenschwein‘. Verlag Heinrich Ellermann, München, 1970.
- Zimnik 1954** – Zimnik, Reiner: ‚Jonas der Angler‘. Büchergrille, München, 1954.
- Zimnik 1954** – Zimnik, Reiner: ‚Xaver der Ringelstecher und das gelbe Ross‘. Parcus Verlag, München, 1954.

## 9.2 Sekundärliteratur

- Aley 1973** – Aley, Peter: ‚Das Bilderbuch im Dritten Reich‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 323-356.
- Alloway 1984** – Alloway, Lawrence: ‚Roy Lichtenstein‘. Verlag C.J. Bucher, GmbH, München und Luzern, 1984.
- Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.) 1980** – Archiv für Bildende Kunst am Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Hrsg.): ‚E. W. Nay: Bilder und Dokumente‘. Prestel Verlag, München, 1980.
- Assel 1981** – Assel, Jutta; Susanne Ehmcke: ‚Kinderbücher aus fünf Jahrzehnten‘. Internationale Jugendbibliothek, München, 1981.
- Athenstädt 1994** – Athenstädt, Willy (Hrsg.): ‚Otmar Alt‘. Edition Braus, Heidelberg, 1994.
- Baader 2008** – Baader, Meike Sophia: ‚Von der sozialistischen Erziehung bis zum buddhistischen Om. Kinderläden zwischen Gegen- und Elitekulturen‘. In: Baader, Meike Sophia (Hrsg.): ‚„Seid realistische, verlangt das Unmögliche“. Wie 1969 die Pädagogik bewegte‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 2008, S.16-35.
- Baader 2011** – Baader, Meike Sophia: ‚„An der großen Schaufensterscheibe sollen sich Kinder von innen und die Passanten von außen die Nase platt drücken“. Kinderläden, Kinderkulturen und Kinder als Akteure im öffentlich-städtischen Raum seit 1968‘. In: Baader, Meike Sophia; Herrmann, Ulrich (Hrsg.): ‚68 - Engagierte Jugend und Kritische Pädagogik. Impulse und Folgen eines kulturellen Umbruchs in der Geschichte der Bundesrepublik‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 2011, S. 232-251.
- Bang 1944** – Bang, Ilse: ‚Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration‘. F. Bruckmann Verlag, München, 1944.
- Barthes 1981** – Barthes, Roland: ‚Elemente der Semiologie‘. Übers. von Eva Moldenhauer, Syndikat, Autoren- und Verlagsgesellschaft, Frankfurt am Main, 1981.



- Barthes 1985** – Barthes, Roland: ‚The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation‘. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1985.
- Baumgärtner 1968** – Baumgärtner, Alfred Clemens: ‚Zur bildnerischen Umsetzung literarischer Vorlagen‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.): ‚Aspekte der gemalten Welt: 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim und Berlin, 1968, S. 65-81.
- Baumgärtner 1973** – Baumgärtner, Alfred Clemens: ‚Der Bilderbogen für Kinder in Deutschland‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut: ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 63-98.
- Behrmann 2011** – Behrmann, Günter C.: ‚Die Erziehung kritischer Erzieher als neues Staatsziel‘. In: Baader, Meike Sophia; Herrmann, Ulrich (Hrsg.): ‚68 - Engagierte Jugend und Kritische Pädagogik. Impulse und Folgen eines kulturellen Umbruchs in der Geschichte der Bundesrepublik‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 2011, S. 198-216.
- Belting 1985** – Belting, Hans: ‚Giovanni Bellini Pietà: Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei‘. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1985.
- Belting 1989** – Belting, Hans: ‚Bilderstreit: ein Streit um die Moderne‘. In: Gohr, Siegfried; Gachnang, Johannes (Hrsg.): ‚Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960‘. DuMont Buchverlag Köln, 1989, S. 15-28.
- Belting 1992** – Belting, Hans: ‚Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe‘. Verlag C.H. Beck, München, 1992.
- Belting 1995** – Belting, Hans: ‚Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren‘. Verlag C.H. Beck, München, 1995.
- Belting 2001** – Belting, Hans: ‚Zweierlei deutsche Kunst‘. Conze, Eckart; Metzler, Gabriele (Hrsg.): ‚Deutschland nach 1945. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte von 1945 bis zur Gegenwart‘. Verlag C.H. Beck, München, 2001, S. 244-245.

- Bland 1958** – Bland, David: ‚History of Book Illustration: The illuminated manuscript and the printed book‘. Faber and Faber Ltd., London, 1958.
- Bland 1962** – Bland, David: ‚The Illustration of Books‘. Faber and Faber Ltd., London, 1962.
- Bloch 2010** – Bloch, Sabine: ‚Bilder und Reime. Susanne Ehmcke als Autorin und Illustratorin‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Reim und Bild. Die Autorin und Illustratorin Susanne Ehmcke‘. Burg Wissem Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2010, S.13-20.
- Bloch 2010** – Bloch, Sabine: ‚Biographie‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Reim und Bild. Die Autorin und Illustratorin Susanne Ehmcke‘. Burg Wissem Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2010, S. 9-12.
- Bloch 2010** – Bloch, Sabine: ‚Werkverzeichnis: Susanne Ehmcke‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Reim und Bild. Die Autorin und Illustratorin Susanne Ehmcke‘. Burg Wissem Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2010, S. 47-96.
- Bode 1990** – Bode, Andreas: ‚Übersicht über die internationale Fachliteratur zur Illustration im Kinderbuch‘. In: Fromm, Hans; Kunnas, Tarmo; Myholm, Kurt; Schellbach-Kopra, Ingrid (Hrsg.): ‚Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen/22.1990‘. Helsinki/Helsingfors, 1990, S. 144-161.
- Bode 2004** – Bode, Andreas: ‚Stilwandel im deutschen Bilderbuch 1950-2000‘. In: Lange, Günter; Franz, Kurt (Hrsg.): ‚Von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Historisches in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2004, S. 92-102.
- Bode 2005** – Bode, Andreas: ‚Tendenzen im Bilderbuch von 1950 bis zur Gegenwart‘. In: Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.): ‚Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Studienreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Band 31, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2005, S. 17-31.
- Bode 1991** – Bode, Christian (Hrsg.): ‚Children’s Literature Research: International Resources and Exchange‘. K.G. Saur, München, 1991.
- Braesel 1994** – Braesel, Michaela: ‚Englische Buchkunst um 1900‘. Museum für Kunst und Gewebe, Hamburg, 1994.

- Braun/Linsmann-Dege 2001** – Braun, Helmut; Linsmann-Dege, Maria (Hrsg.): ‚Christoph Meckel. Beginn eines Sommers. Bücher und Bilder für Kinder‘. Burg Wissem – Museum der Stadt Troisdorf. 21. Januar bis 11. März 2001.
- Bürger-Ellermann 1986** – Bürger-Ellermann, Heike: ‚Formen des Realismus im Bilderbuch‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens: ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S.98-104.
- Clausberg 1984** – Clausberg, Karl: ‚Die Wiener Genesis. Eine kunstwissenschaftliche Bilderbuchgeschichte‘. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1984.
- Conze 2001** – Conze, Eckart; Metzler, Gabriele (Hrsg.): ‚Deutschland nach 1945. Ein Lesebuch zur deutschen Geschichte von 1945 bis zur Gegenwart‘. Verlag C.H. Beck oHG, München, 2001.
- Crane 1898** – Crane, Walter: ‚The Easter Art Annual‘. 1898.
- Crane 1979** – Crane, Walter: ‚Of the Decorative Illustration of Books Old and New‘. London 1979.
- Crepaldi 2005** – Crepaldi, Gabriele: ‚Das 19. Jahrhundert‘. In: Zuffi, Stefano (Hrsg.): ‚Jahrhundert der Kunst‘. Band 5. Parthas Verlag, Berlin, 2005.
- von Criegern 1996** – von Criegern, Axel: ‚Vom Text zum Bild: Wege ästhetischer Bildung‘. Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 1996.
- Crone 1998** – Crone, Rainer: ‚Paul Klee und die Natur des Zeichens‘. In: Schaesberg, Petrus Graf (Hrsg.): ‚Paul Klee und Edward Ruscha – Projekt der Moderne – Sprache und Bild‘. Schnell & Steiner, Regensburg, 1998, S. 25-88.
- Dahrendorf 1980** – Dahrendorf, Malte: ‚Kinder- und Jugendliteratur im bürgerlichen Zeitalter‘. Scriptor Verlag, GmbH, Königstein. 1980.
- Damus 1995** – Damus, Martin: ‚Kunst in der BRD: 1945-1990. Funktionen der Kunst in einer demokratischen verfassten Gesellschaft‘. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1995.
- Damus 2000** – Damus, Martin: ‚Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne‘. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2000.

- Dehn/Thiele 1985** – Dehn, Hille; Thiele, Jens: ‚Bilder entdecken – Anregungen zur Beurteilung von Illustrationen‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Bilderbücher entdecken: Untersuchungen, Materialien und Empfehlungen zum kritischen Gebrauch einer Buchgattung‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1985, S.142-164.
- Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit 1986** – Deutscher Bundestag, Referat Öffentlichkeitsarbeit (Hrsg.): ‚Fragen an die deutsche Geschichte. Ideen, Kräfte, Entscheidungen. Von 1800 bis zur Gegenwart‘. Bonn, 1986.
- Dienst 1979** – Dienst, Rolf-Gunter: ‚Deutsche Kunst: eine neue Generation‘. Verlag M. Du-Mont Schauberg, Köln, 1970.
- Dietrich 1992** – Dietrich, Uwe: ‚Nur Glücklichein macht glücklich: die Welt im Werk von Janosch‘. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1992.
- Dinges 1991** – Dinges, Ottilie: ‚Kinderlegende und Holocaust. Wilhelm Grimms Brief an die „Liebe Mili“ und Maurice Sendaks Vision von der bedrohten Kindheit‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache‘. Insee Verlag, Oldenburg, 1991, S. 131-163.
- Doderer 1969** – Doderer, Klaus: ‚Klassische Kinder- und Jugendbücher: Kritische Betrachtungen‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim, Berlin, Basel, 1969.
- Doderer 1973** – Doderer, Klaus: ‚Das bürgerliche Bilderbuch im 19. Jahrhundert‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 183-224.
- Doderer 1973** – Doderer, Klaus: ‚Das Poetische Bilderbuch im 19. Jahrhundert‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 99-140.
- Doderer 1975** – Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur‘. Erster Band: A-H. Beltz Verlag, Weinheim und Basel. Verlag Dokumentation, Pullach bei München, 1975.

- Doderer 1977** – Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur‘. Zweiter Band: I-O. Beltz Verlag, Weinheim und Basel. Verlag Dokumentation, Pullach bei München, 1977.
- Doderer 1979** – Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur‘. Dritter Band: P-Z. Beltz Verlag, Weinheim und Basel. Verlag Dokumentation, Pullach bei München, 1979.
- Doderer 1981** – Doderer, Klaus: ‚Kinder- und Jugendliteratur im Ghetto?‘ In: Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Ästhetik der Kinderliteratur: Plädoyers für ein poetisches Bewusstsein‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1981, S.9-17.
- Doderer 1981** – Doderer, Klaus: ‚Zur Entstehungsgeschichte eines makabren Bilderbuchs aus der Zeit des Dritten Reichs‘. In: Ader, Dorothea (Hrsg.): ‚Sub tua platano‘. Verlag Lechte, Emsdetten, 1981. S. 239-244.
- Doderer 1981** – Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Ästhetik der Kinderliteratur: Plädoyers für ein poetisches Bewusstsein‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1981, S. 84-97.
- Doderer 1982** – Doderer, Klaus (Hrsg.): ‚Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Ergänzungs- und Registerband‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel. Verlag Dokumentation, Pullach bei München, 1982.
- Doderer/Müller 1973** – Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973.
- Eco 2002** – Eco, Umberto: ‚Einführung in die Semiotik‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- Elger 1991** – Elger, Dietmar: ‚Expressionismus‘. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1991.
- Elger 2011** – Elger, Dietmar: ‚Das gemalte Photo. Gerhard Richter im Atelier‘. In: Schneede, Uwe M. (Hrsg.): ‚Gerhard Richter. Bilder einer Epoche‘. Hirmer Verlag München, 2011, S. 60-69.
- Engen 1975** – Engen, Rodney K.: ‚Walter Crane as a Book Illustrator‘, Academy Editions, London 1975.

- Ensikat 1996** – Ensikat, Klaus: ‚Eva Johanna Rubin zum Geburtstag‘. In: Pohlmann, Carola (Hrsg.): ‚Märchen, Baum und Wundertier. Eva Johanna Rubin‘. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz 25. April – 1. Juni 1996. Berlin, 1996, S. 28-33.
- Erbslöh 1991** – Erbslöh, Gisela: ‚Bildsprache für Kinder in der BRD, 1950-1990‘. Ausstellung im Museum für Bilderbuch-Kunst in der Stadt Troisdorf, Burg Wissem, 30.05-21.07.1991.
- Essl/Belgin 2008** – Essl, Karlheinz; Belgin, Tayfun: ‚Jörg Immendorff: Was uns Malerei bedeuten kann‘. Prestel Verlag, München, 2008.
- Everitt 1977** – Everitt, Anthony: ‚Abstrakter Expressionismus‘. Droemer Knaeu, München, Zürich, 1977.
- Ewers 1996** – Ewers, Hans-Heino: ‚Eine folgenreiche, aber fragwürdige Verurteilung aller „spezifischen Jugendliteratur“. Anmerkungen zu Heinrich Wolgasts Schrift „Das Elend unserer Jugendliteratur“ von 1896‘. In: Dolle-Weinkauff, Bernd; Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): ‚Theorien der Jugendlektüre: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 1996, S. 9- 25.
- Ewers 1996** – Ewers, Hans-Heino: ‚Kinderliteraturtheorie der Nachkriegszeit. Progressive Aspekte der Theorie des ‚guten Jugendbuchs‘ der 50er und 60er Jahre‘. In: Dolle-Weinkauff, Bernd; Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): ‚Theorien der Jugendlektüre: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 1996, S. 165-178.
- Faulstich 2003** – Faulstich, Werner: ‚Das Versagen der Avantgarde als Bastion der Hochkultur. Zur Wertewandel bei E-Musik und Bildenden Künsten in den sechziger Jahren‘. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): ‚Die Kultur der 60er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts‘. Wilhelm Fink Verlag. München, 2003, S. 61-74.
- Faust 1987** – Faust, Wolfgang Max: ‚Bilder Werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur. Vom Kubismus zur Gegenwart‘. DuMont Buchverlag, Köln, 1987.
- Faust/Vries 1982** – Faust, Wolfgang Max; Vries, Gert de: ‚Hunger nach Bildern: deutsche Malerei der Gegenwart‘. DuMont Buchverlag, Köln, 1982.

- Fels 1998** – Fels, Gerhard: ‚Der Aufruhr der 68er: Zu den geistigen Grundlagen der Studentenbewegung und der RAF‘. Bouvier Verlag, Bonn, 1998.
- Fels/Schmidt 1980** – Fels, Gerhard, Schmidt, Klaus-Dieter: ‚Die deutsche Wirtschaft im Strukturwandel‘. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1980.
- Fraenger 1917** – Fraenger, Wilhelm: ‚Ernst Kreidolf: ein Schweizer Maler und Dichter‘. Verlag von Rascher & Co., Zürich, 1917.
- Franz/Lange (Hrsg.) 2005** – Franz, Kurt; Lange Günter (Hrsg.): ‚Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Studienreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.. Band 31, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2005.
- Freyberger 2009** – Freyberger, Regina: ‚Märchenbilder-Bildermärchen‘. Athena-Verlag, Oberhausen, 2009.
- Funke 1969** – Funke, Fritz: ‚Buchkunde: Ein Überblick über die Geschichte des Buch- Und Schriftwesens‘. Verlag Dokumentation, München-Pullach, 1969.
- Gadamer 1994** – Gadamer, Hans-Georg: ‚Bildkunst und Wortkunst‘. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): ‚Was ist ein Bild?‘ Wilhelm Fink Verlag, München, 1994, S. 90-104.
- Gelberg 2005** – Gelberg, Hans-Joachim: ‚Die Welt ist voller Geschichten, man muss sie nur erzählen: Ali Mtgutsch und seine Bilder‘. In: Linsmann, Maria; Scharioth, Barbara (Hrsg.): ‚Ali Mitgutsch: Ein Chronist der Welt im Kleinen‘. Museum Burg Wissem. Troisdorf, 2005, S.10-16.
- Gelberg 2007** – Gelberg, Hans-Joachim: ‚Jedes seiner Bücher ist aufregend anders‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Experiment und Eigensinn: Günther Stiller zum 80. Geburtstag‘. Museum Burg Wissem. Troisdorf, 2007, S.17-22.
- Gelberg 2008** – Gelberg, Hans-Joachim: ‚Auf dem Grunde der Dinge ist alles...‘ In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Sabine Friedrichson: Feder, Stein, Papier‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2008, S.19-27.

- Giachi 1973** – Giachi, Arianna: ‚Die Ära nach 1945‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 357-394.
- Gibson 1997** – Gibson, Ann Eden: ‚Abstract Expressionismus: other politics‘. Yale University Printing, New Haven, 1997.
- Glenn 1992** – Glenn, Constance W.: ‚Amerikanische Pop Art: Prolog‘. In: Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992, S.26-30.
- Glenn 1992** – Glenn, Constance W.: ‚Amerikanische Pop Art: Wie der Mythos geschaffen wurde‘. In: Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992, S.31-41.
- Gmelin 1972** – Gmelin, Otto F.: ‚Böses kommt aus Kinderbüchern: die verpassten Möglichkeiten kindlicher Bewusstseinsbildung‘. Kindler Verlag München, 1972.
- Gohr 1986** – Gohr, Siegfried: ‚Die Kunst der Nachkriegszeit‘. In: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland (Hrsg.): ‚Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985‘. Prestel Verlag, München, 1986, S. 460-462.
- Gohr 1989** – Gohr, Siegfried: ‚Über das Hässliche, das Entartete und den Schmutz‘. In: Gohr, Siegfried; Gachnang, Johannes (Hrsg.): ‚Bilderstreit: Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960‘. DuMont Buchverlag Köln, 1989, S. 45-53.
- Gohr 1992** – Gohr, Siegfried: ‚Georg Baselitz – Wege der Inspiration‘. In: Gohr, Siegfried (Hrsg.): ‚Georg Baselitz: Retrospektive 1964-1991‘. Hirmer Verlag München, 1992, S. 9-28.
- Gohr 1992** – Gohr, Siegfried (Hrsg.): ‚Georg Baselitz: Retrospektive 1964-1991‘. Hirmer Verlag München, 1992.
- Gohr 1997** – Gohr, Siegfried: ‚Markus Lüpertz‘. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München und Hirmer Verlag, München, 1997.
- Gombrich 2008** – Gombrich, E. H.: ‚Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation‘. Phaidon Press Limited, New York, 2008.
- Gombrich 2009** – Gombrich, E. H.: ‚The story of Art‘. Phaidon Press Limited, New York, 2009.



- Grabow 1995** – Grabow, Wulfa-Maria: ‚Walter Crane: Gedanken und Visionen‘. Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1995.
- Grasskamp 1995** – Grasskamp, Walter: ‚Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik‘. Verlag C. H. Beck, München, 1995.
- Grasskamp 2004** – Grasskamp, Walter: ‚Das Cover von Sgt. Pepper. Eine Momentaufnahme der Popkultur‘. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2004.
- Greven 2011** – Greven, Michael Th.: ‚Systemopposition. Kontingenz, Ideologie und Utopie im politischen Denken der 1960er Jahre‘. Verlag Barbara Budrich. Opladen, Berlin, Farmington Hills, 2011.
- Griesbach 1986** – Griesbach, Dieter: ‚Illustrationen zur deutschsprachigen Lyrik von der Romantik bis zum Expressionismus: Eine Untersuchung über das Verhältnis von Wort und Bild‘. Wernersche Verlagsgesellschaft Worms, Worms, 1986.
- Grünewald 1991** – Grünewald, Dietrich: ‚Denk-Provokationen: Zu Funktion und Wirkung von Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens; Max Schmidt (Hrsg.): ‚Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch‘. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V., Würzburg, Band 11, 1991, S. 49-59.
- Grünewald 1991** – Grünewald, Dietrich: ‚Kongruenz von Wort und Bild. Rafik Schami und Peter Knorr: „Der Wunderkasten“‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache‘. Insee Verlag, Oldenburg, 1991, S. 17-49.
- Grützmaker 1988** – Grützmaker, Curt: ‚Das poetische Moment im Werk von Otmar Alt‘. In: Kapp, Volker (Hrsg.): ‚Otmar Alt: Ein Künstler in seiner Zeit‘. Artcolor Verlag. Hamm, 1988, S. 31-44.
- Grützmaker 1986** – Grützmaker, Jutta: ‚Die angewandte und freie Grafik Eva Johanna Rubins‘. In: Bode, Andreas (Hrsg.): ‚Eva Johanna Rubin: Illustrationen und Grafik‘. Internationale Jugendbibliothek Schloss Blutenburg, München, 1986.

- Grützmacher 1989** – Grützmacher, Jutta: ‚Die Bilderbuchmacherin Lilo Fromm‘. In: Bode, Andreas (Hrsg.): ‚Lilo Fromm: Das Werk einer Bilderbuchkünstlerin‘. Ellermann Verlag, München, 1989.
- Halbey 1968** – Halbey, Hans Adolph: ‚Das Bilderbuch in Deutschland im 20. Jahrhundert: Versuch einer kunstgeschichtlichen Orientierung‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.): ‚Aspekte der gemalten Welt: 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim und Berlin, 1968, S. 11-31.
- Halbey 1973** – Halbey, Hans Adolph: ‚Das Bilderbuch im Jugendstil‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 225-272.
- Halbey 1997** – Halbey, Hans Adolph: ‚Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung‘. Beltz Athenäum Verlag, Weinheim, 1997.
- Hann 1977** – Hann, Ulrich: ‚Die Entwicklungsgeschichte des deutschsprachigen Bilderbuchs im 20. Jahrhundert. Eine Untersuchung der Konstitution der Welt im Bilderbuch und der Versuch ihrer kunst- und sozialgeschichtlichen Einordnung‘. (Dissertation) - Göttingen, 1977.
- Harms 1990** – Harms, Wolfgang (Hrsg.): ‚Text und Bild, Bild und Text‘. DFG-Symposion 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990.
- Hartmann 1979** – Hartmann, Alice: ‚Zur Illustration im Kinder- und Jugendbuch‘. In: Hüttner, Hannes (Hrsg.): ‚Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur‘. Der Kinderbuchverlag, Berlin, 1979.
- Hegyí 1992** – Hegyi, Lóránd: ‚Bemerkungen zu den Heldenbildern‘. In: Gohr, Siegfried (Hrsg.): ‚Georg Baselitz: Retrospektive 1964-1991‘. Hirmer Verlag München, 1992, S.36-40.
- Heilmann 1985** – Heilmann, Christoph (Hrsg.): ‚Deutsche Romantiker. Bildthemen der Zeit von 1800 bis 1850‘. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Hirmer Verlag München, 1985.
- Heinritz 1999** – Heinritz, Reinhard (Hrsg.): ‚Buchillustration als Kunstform‘. Peter Lang GmbH, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main, 1999.

- Hermerén 1969** – Hermerén, Göran: ‚Representation and Meaning in the Visual Arts‘. Scandinavian University Books, Lund, 1969.
- Hermerén 1975** – Hermerén, Göran: ‚Influence in Art and Literature‘. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1975.
- Hickethier 2003** – Hickethier, Knut: ‚Protestkultur und alternative Lebensformen‘. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): ‚Die Kultur der 60er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 2003, S. 11-30.
- Hildebrand 1982** – Hildebrand, Alexander: ‚Die zweite Wirklichkeit. Zu Biographie und Œuvre von Lieselotte Schwarz‘. In: Hildebrand, Alexander (Hrsg.): ‚Lieselotte Schwarz, Malerbücher‘. Gutenberg-Museum, Mainz, 1982.
- Hildebrandt 1986** – Hildebrandt, Rainer: ‚Kurt Mühlenhaupt: Maler der Menschenliebe‘. Verlag Haus am Checkpoint Charlie, Berlin, 1986.
- Hodnett 1982** – Hodnett, Edward: ‚Image and Text‘. Scolar Press, London, 1982.
- Hoffmann 1986** – Hoffmann, Detlef: ‚Immer ein Stiefkind der großen Kunst, Malerei, Buchillustration und Kinderbuch im 19. Jahrhundert‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens: ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 17-34.
- Hoffmann/Thiele (Hrsg.) 1986** – Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986.
- Hoffmann 1970** – Hoffmann, Klaus: ‚Neue Ornamentik: Die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert‘. Verlag M.DuMont Schauberg, Köln, 1970.
- Hofstätter 1963** – Hofstätter, Hans H.: ‚Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei‘. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1963.
- Hofstätter 1963** – Hofstätter, Hans H.: ‚Jugendstil: Druckkunst‘. Verlag Holle, Baden-Baden, 1968.
- Hohmeister 1999** – Hohmeister, Elisabeth: ‚Bildnerische Entwicklungen in der Illustration der 90-er Jahre‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Experiment Bilderbuch: Workshop zur künstlerischen Neubestimmung der Kinderbuchillustration 10.11. - 12.11.1997‘. Tagungsband. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg. Oldenburg, 1999.

- Hohmeister 2000** – Hohmeister, Elisabeth: ‚Risse in den Bilderwelten‘. In: Liesen, Pauline; Linsmann, Maria; Schmitz Bernhard; Schröder, Gabriele (Hrsg.): ‚Lieselotte Schwarz: Bilderbuchillustrationen‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2000, o.S.
- Hohmeister 2004** – Hohmeister, Elisabeth: ‚Bilder hinter Bildern: Aufzeichnungen nach Gesprächen mit Ursula Kirchberg‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Menschen-Bilder. Sammlung Ursula Kirchberg‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2004, S. 20-22.
- Hürlimann 1968** – Hürlimann, Bettina: ‚Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten‘. Siebenstern Taschenbuch Verlag, München und Hamburg, 1968.
- Hürlimann 1977** – Hürlimann, Bettina: ‚Felix Hoffmann als Bilderbuchmaler‘. In: Aargauer Kunsthaus Aarau (Hrsg.): ‚Felix Hoffmann: Retrospektive‘. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main, 1977, S. 13-19.
- Hürlimann 1998** – Hürlimann, Bettina: ‚Die Welt im Bilderbuch: Moderne Kinderbilderbücher aus 24 Ländern‘. Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg i. Br., 1998.
- Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hrsg.) 1994** – Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hrsg.): ‚Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur‘. Band 2. Buchkultur Verlagsgesellschaft mbH, Wien, 1994.
- Jahraus 2001** – Jahraus, Oliver: ‚Die Aktion des Wiener Aktionismus: Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.
- Jakobson 1974** – Jakobson, Roman: ‚Form und Sinn‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 1974.
- Jameson 1974** – Jameson, Fredric: ‚The Prison-House of Language: A Critical Account of Strukturalism and Russian Formalism‘. Princeton University Press, Princeton. 1974.
- Jameson 1991** – Jameson, Fredric: ‚Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism‘. Duke University Press, Durham, 1991.
- Jansen 1998** – Jansen, Gregor: ‚Eugen Schönebeck: eine deutsche Legende‘. Dissertation. Technische Hochschule, Aachen, 1998.

- Joachimides 1986** – Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland (Hrsg.): ‚Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985‘. Prestel Verlag, München, 1986.
- Jooß 1996** – Jooß, Erich: ‚Das Erschrecken im Schönen‘. In: Pohlmann, Carola (Hrsg.): ‚Märchen, Baum und Wundertier. Eva Johanna Rubin‘. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. 25. April – 1. Juni 1996. Berlin, 1996, S. 10-19.
- Kapp 1988** – Kapp, Volker (Hrsg.): ‚Otmar Alt: Ein Künstler in seiner Zeit‘. Artcolor Verlag. Hamm, 1988.
- Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen 1971** – Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen (Hrsg.): ‚7 deutsche Maler der Gegenwart (Alt, Brüning, Bubenik, Kieselbach, Koehler, Schreib, Schreier)‘. Ausstellung 9.1. - 7.2.1971, Hagen.
- Kaufmann 1986** – Kaufmann, Torsten: ‚Der Struwwelpeter - Vorläufer einer künstlerischen Avantgarde oder dilettantische Spielerei?‘ In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 51-58.
- Kießling 2006** – Kießling, Simon: ‚Die antiautoritäre Revolte der 68er. Postindustrielle Konsumgesellschaft und säkulare Religionsgeschichte der Moderne‘. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2006.
- Kingmann-Garduhn 1986** – Kingmann-Garduhn, Rachel: ‚Surrealismus für Kinder: Anmerkungen zu den Bildern von Anthony Brown und Almut Gernhardt‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 111-114.
- Koppe 1993** – Koppe, Susanne: ‚The Art of Lisbeth Zwerger‘. Michael Neugebauer Verlag AG, Gossau, Zürich, 1993.
- Klotz 1999** – Klotz, Heinrich: ‚Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne‘. Verlag C. H. Beck oHG, München, 1999.
- Klotz 2000** – Klotz, Heinrich: ‚Geschichte der deutschen Kunst‘. Dritter Band: Neuzeit und Moderne 1750-2000. Verlag C.H.Beck, München, 2000.
- Kort 2011** – Kort, Pamela; Hollein, Max: ‚Eugen Schönebeck: 1957-1967‘. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Hirmer Verlag, München, 2011.

- Koerner 1998** – Koerner, Joseph Leo: ‚Paul Klee und das Bild des Buches‘. In: Schaesberg, Petrus Graf (Hrsg.): ‚Paul Klee und Edward Ruscha – Projekt der Moderne – Sprache und Bild‘, Schnell & Steiner, Regensburg, 1998, S. 89-136.
- Kraushaar 2000** – Kraushaar, Wolfgang: ‚1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur‘. Hamburger Edition HIS Verlagsges. mbH, Hamburg, 2000.
- Kraushaar 2008** – Kraushaar, Wolfgang: ‚Achtundsechzig. Eine Bilanz‘. Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin, 2008.
- Krüger 1967** – Krüger, Anna: ‚Das Buch - Gefährte eurer Kinder‘. Ernst Reinhardt Verlag, München, Basel, 1967.
- Kruse 1986** – Kruse, Gabriele: ‚Versuch, die Träumenden Knaben wie ein Bilderbuch zu sehen‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 80-85.
- Künnemann 1968** – Künnemann, Horst: ‚Irrend im Dschungel der Ismen‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.): ‚Aspekte der gemalten Welt: 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim und Berlin, 1968, S.123-133.
- Künnemann 1972** – Künnemann, Horst: ‚Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher‘. Beltz Verlag, Weinheim, 1972.
- Künnemann 1973** – Künnemann, Horst: ‚Zur Gegenwartssituation‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 395-435.
- Künnemann 1974** – Künnemann, Horst: ‚Das Bilderbuch‘. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): ‚Kinder- und Jugendliteratur: Zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung‘. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1974, S. 98-125.
- Künnemann 1978** – Künnemann, Horst: ‚Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher/2‘. Beihefte zum Bulletin Jugend + Literatur, Lesen Verlag GmbH, Hamburg-München, 1978.

- Künnemann 1994** – Künnemann, Horst: ‚Störenfried – Spielverderber – Provokateur. Versuche über Jürgen Spohn als Bilderbuchmacher‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Jürgen Spohn: Drunter und Drüber: Illustrationen, Holzschnitte, Plakate‘. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, BIS Verlag, Oldenburg, 1994, S. 49-74.
- Künnemann 2000** – Künnemann, Horst; Lieselotte Schwarz: ‚weggetaucht – wieder aufgestiegen‘. In: Liesen, Pauline; Linsmann, Maria; Schmitz Bernhard; Schröder, Gabriele (Hrsg.): ‚Lieselotte Schwarz: Bilderbuchillustrationen‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2000, o.S.
- Kunze 1975** – Kunze, Horst: ‚Geschichte der Buchillustration in Deutschland‘. Das 15. Jahrhundert. Insel Verlag Anton Kippenberg, Leipzig, 1975.
- Kunze 1993** – Kunze, Horst: ‚Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16 und 17. Jahrhundert‘. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1993.
- Lacan 1994** – Lacan, Jacques: ‚Linie und Licht‘. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): ‚Was ist ein Bild?‘ Wilhelm Fink Verlag, München, 1994, S. 60-74.
- Lacan 1994** – Lacan, Jacques: ‚Was ist ein Bild/Tableau‘. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): ‚Was ist ein Bild?‘ Wilhelm Fink Verlag, München, 1994, S. 75-89.
- Lang 2005** – Lang, Lothar: ‚Buchkunst und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert: Graphik, Illustration, Malerbuch‘. Anton Hiersemann KG, Stuttgart, 2005.
- Lenz 1971** – Lenz, Friedel: ‚Bildsprache der Märchen‘. Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1971.
- Lessing 1766** – Lessing, Gotthold Ephraim: ‚Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie‘. Berlin, 1766.
- Lexikon der Kunst 1968-1978** – ‚Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie‘. Veb E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1968-78.
- Liesen/Linsmann/Schmitz/Schröder 2000** – Liesen, Pauline; Linsmann, Maria; Schmitz Bernhard; Schröder, Gabriele (Hrsg.): ‚Lieselotte Schwarz: Bilderbuchillustrationen‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2000.

- Liessem 1988** – Liessem, Udo: ‚Zur Bedeutung der Katzendarstellungen im Œuvre von Otmar Alt‘. In: Kapp, Volker (Hrsg.): ‚Otmar Alt: Ein Künstler in seiner Zeit‘. Artcolor Verlag, Hamm, 1988, S.67-76.
- Linsmann 2005** – Linsmann, Maria: ‚Leben ist Wandel. Zum Werk von Wilfried Blecher‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Wilfried Blecher: Phantastische Bilderwelt: Bücher, Graphik, Filme, Collagen‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2005, S. 21-48.
- Linsmann 2004** – Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Menschen-Bilder. Sammlung Ursula Kirchberg‘. Burg Wissem. Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2004, S. 20-22.
- Linsmann 2005** – Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Traumfiguren – Illustrationen und freie Arbeiten von Binette Schroeder‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2005.
- Linsmann 2007** – Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Experiment und Eigensinn: Günther Stiller zum 80. Geburtstag‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2007.
- Linsmann 2008** – Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Sabine Friedrichson: Feder, Stein, Papier‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2008.
- Linsmann 2010** – Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Reim und Bild. Die Autorin und Illustratorin Susanne Ehmcke‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2010.
- Linsmann/Scharioth 2005** – Linsmann, Maria; Scharioth, Barbara (Hrsg.): ‚Ali Mitgutsch: Ein Chronist der Welt im Kleinen‘. Museum Burg Wissem. Troisdorf, 2005.
- Linsmann/Schröder 2003** – Linsmann, Maria; Schröder, Gabriele (Hrsg.): ‚Wir können noch viel zusammen machen. F.K. Waechter zum 65. Geburtstag‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2003.
- Linsmann/Schröder 2005** – Linsmann, Maria; Schröder, Gabriele (Hrsg.): ‚Wilfried Blecher: Phantastische Bilderwelt: Bücher, Graphik, Filme, Collagen‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2005.
- Livingstone 1992** – Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992.



- Livingstone 1992** – Livingstone, Marco: ‚Schöne neue Warenwelt‘. In: Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992, S.10-18.
- Lüdeking 1997** – Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): Greenberg, Clement: ‚Die Essenz der Moderne: Ausgewählte Essays und Kritiken‘. Verlag der Kunst, Dresden, 1997.
- Lundin 2001** – Lundin, Anne: ‚Victorian Horizons: The reception of the Picture Books of Walter Crane, Randolph Caldecott and Kate Greenaway‘. Scarecrow Press Inc., Maryland, 2001.
- Lypp 1996** – Lypp, Maria: ‚Kinderbuch und Literaturwissenschaft: Die Bedeutung Anna Krügers für die Kinderliteraturforschung‘. In: Dolle-Weinkauff, Bernd; Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): ‚Theorien der Jugendlektüre: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 1996, S. 179-190.
- Maier 1987** – Maier, Karl Ernst: ‚Jugendliteratur: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung‘. Verlag Julius Klinkhardt, Bad Heilbrunn/Obb., 1987.
- Maharaj 1992** – Maharaj, Sarat: ‚Die Pop Art und ihre Giftküchen: Kitsch, Objekte/Embleme des Konsums‘. In: Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992, S. 19-23.
- Masthoff 1981** – Masthoff, Regine: ‚Antiautoritäre Erziehung‘. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1981.
- Meier 1994** – Meier, Hans Jakob: ‚Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes‘. Deutscher Kunstverlag, München, 1994.
- Meneguzzo 2008** – Meneguzzo, Marco: ‚Das späte Jahrhundert‘. In: Zuffi, Stefano (Hrsg.): ‚Jahrhundert der Kunst‘. Band 8. Parthas Verlag, Berlin, 2008.
- Meyer 1983** – Meyer, Susan E.: ‚A treasure of the great children’s book illustrators‘. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1983.
- Monteil 1990** – Monteil, Annemarie: ‚Warja Lavater die Perzeption‘. Helmhaus Zürich, 1. Dezember 1990 - 6. Januar 1991. Teamart, Zürich, 1990.

- Mühlenhaupt 2001** – Mühlenhaupt, Kurt und Hannelore: ‚Maler der Liebe. Kurt Mühlenhaupt zum 80. Geburtstag‘. Stiftung Stadtmuseum, G+H-Verlag, Berlin, 2001.
- Müller 1973** – Müller, Helmut: ‚Struwelpeter‘ und Struwelpetriden‘. In: Doderer, Klaus; Müller, Helmut (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1973, S. 141-182.
- Müller 1986** – Müller, Helmut M. (Hrsg.): ‚Schlaglichter der Deutschen Geschichte‘. Bibliographisches Institut Mannheim/Wien/Zürich, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1986.
- Murken 1982** – Murken, Barbara: ‚Marianne Scheel: Kinderbücher und freie Arbeiten: 1925-1969‘. Internationale Jugendbibliothek Schloss Blutenburg, München, 1982.
- Murken 2010** – Murken, Barbara: ‚Bill spricht zum Bällchen: du gefällt mir sehr....: die kreative Zusammenarbeit der Bilderbuch-Künstlerin Susanne Ehmcke mit dem Verleger Herbert Stuffer‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Reim und Bild. Die Autorin und Illustratorin Susanne Ehmcke‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2010, S. 21-46.
- Muschik 1976** – Muschik, Johann: ‚Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus‘. Jugend und Volk Verlagsgesellschaft m.b.H. Wien, München, 1976.
- Nagl/Kraft 2004** – Nagl, Michaela; Kraft, Peter (Hrsg.): ‚Ludwig Schwarzer, der Spiegelfisch‘. Publication N 1, Weitra, 2004.
- Nodelman 1988** – Nodelman, Perry: ‚Words about pictures: The Narrative Art of Children’s Picture Books‘. The University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1988.
- Oelkers 1991** – Oelkers, Jürgen: ‚Das Ende der Verniedlichung? Neue Zugang zu Bilderbüchern‘. In: Grundschule 1/1991, S. 23-27.
- Oeste 2009** – Oeste, Bettina: ‚Mensch versus Monster: Hitler-Konzeptionen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945‘. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2009.
- Oetken 2008** – Oetken, Mareile: ‚Bilderbücher der 1990er Jahre. Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption‘. Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2008.

- Oman 1998** – Oman, Hiltrud: ‚Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben‘. Wilhelm Heyne Verlag, München, 1998.
- Ossowski 2002** – Ossowski, Herbert: ‚Sachbücher für Kinder und Jugendliche‘. In: Lange, Günter (Hrsg.): ‚Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur‘. Band 2. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2002, S. 657-682.
- Otto 1968** – Otto, Günter: ‚Stilformen der Gegenwartskunst und das moderne Bilderbuch: Bemerkungen auf Grund zweier Befragungen und einer Analyse von 148 Bilderbüchern‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.): ‚Aspekte der gemalten Welt: 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim und Berlin, 1968, S. 43-55.
- Peil 1990** – Peil, Dietmar: ‚Beobachtungen zum Verhältnis von Text und Bild in der Fabelillustration des Mittelalters und der frühen Neuzeit‘. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): ‚Text und Bild, Bild und Text‘. DFG-Symposion 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 150-167.
- Plünnecke 1940** – Plünnecke, Wilhelm: ‚Grundformen der Illustration‘. Inaugural-Dissertation genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig. Borna Leipzig, 1940.
- Pohlmann 1996** – Pohlmann, Carola (Hrsg.): ‚Märchen, Baum und Wundertier. Eva Johanna Rubin‘. Ausstellung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. 25. April - 1. Juni. 1996. Berlin, 1996.
- Portmann 1961** – Portmann, Paul: ‚Peter Bruegel d.Ä.: Die Kinderspiele‘. Verlag Hallwag, Bern und Stuttgart, 1961.
- Powischer 1999** – Powischer, Johann: ‚Märchen des deutschen Sprachraums und deren Illustration bis 1950: Der Weg des Volksmärchens von der mündlichen Überlieferung in die Literatur‘. Walter Drews Verlag, Wien, 1999.
- Pressler 1980** – Pressler, Christine: ‚Schöne alte Kinderbücher: Eine illustrierte Geschichte des deutschen Kinderbuches aus fünf Jahrhunderten‘. Verlag F. Bruckmann KG, München, 1980.

- Petz/Liesenhoff (Hrsg.) 1996** – Petz, Heide; Liesenhoff, Dorothea (Hrsg.): ‚40 Jahre Deutscher Jugendliteraturpreis. Eine Dokumentation über 40 Jahre‘. Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V., München, 1996.
- Raabe 1980** – Raabe, Paul: ‚Buchgestaltung in Deutschland 1740 bis 1890‘. Dr. Ernst Hauswedell & Co. Hamburg, 1980.
- Rabus 1999** – Rabus, Silke: ‚Reise ins Disneyland...? : Das Bilderbuch der 90er Jahre‘. In: Kinder- und Jugendliteratur: ‚Einführung, Strukturen Vermittlung in Bibliotheken‘. Bücherei-verbund Österreichs, Wien, 1999, S. 37-57.
- Raecke 2005** – Raecke, Renate: ‚Verdichtete Wirklichkeitszeichen‘ Binette Schroeders Interpretation klassischer Stoffe‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Traumfiguren – Illustrationen und freie Arbeiten von Binette Schroeder‘. Burg Wissem, Bilderbuch Museum der Stadt Troisdorf, 2005. S. 12- 27.
- Raecke 2007** – Raecke, Renate: ‚Experiment und Eigensinn: Günther Stiller‘. In: Linsmann, Maria (Hrsg.): ‚Experiment und Eigensinn: Günther Stiller zum 80. Geburtstag‘. Museum Burg Wissem. Troisdorf, 2007, S. 5-13.
- Ramseger 1970** – Ramseger, Ingeborg: ‚Zwischen heiler und böser Welt: das Bilderbuch‘. In: Ziersch, Amélie (Hrsg.): ‚Illustrierte Kinderbücher aus drei Jahrhunderten‘. Stuck-Jugendstil-Verein e.V., München, 1970, S. 29-35.
- Ramseger 1979** – Ramseger, Ingeborg: ‚Das Bilderbuch‘. In: Gorschenek, Margareta; Rucktäschel, Annamaria (Hrsg.): ‚Kinder- und Jugendliteratur‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 1979, S. 165-203.
- Rank (Hrsg.) 1994** – Rank, Bernhard (Hrsg.): ‚Erfahrungen mit Phantasie. Analysen zur Kinderliteratur und didaktische Entwürfe‘. Schneider Verlag Hohengehren. 1994.
- Remisch 2008** – Remisch, Olga: ‚„Die Wirklichkeit der Kinder“. Eine Kontroverse um das Politische im Kinderbuch. Historisch-kritische Perspektive als verfremdender und erweiternder Blick auf Kinderliteratur‘. In: Baader, Meike Sophia (Hrsg.): ‚„Seid realistische, verlangt das Unmögliche“. Wie 1969 die Pädagogik bewegte‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 2008, S. 240-257.

- Richter 1980** – Richter, Dieter: ‚Kinderbuch und politische Erziehung. Zum Verständnis der neuen linken Kinderliteratur‘. Richter, Dieter; Vogt, Jochen (Hrsg.): ‚Die heimlichen Erzieher: Kinderbücher und politisches Lernen‘. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1980, S. 31-63.
- Richter 1998** – Richter, Horst: ‚Geschichte der Malerei im 20. Jahrhundert: Stile und Künstler‘. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1998.
- Ries 1991** – Ries, Hans: ‚Grundsätzliche Überlegungen zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens; Max Schmidt (Hrsg.): ‚Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch‘. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Band 11. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1991, S. 9-19.
- Ries 1992** – Ries, Hans: ‚Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914‘. H. Th. Wenner, Osnabrück, 1992.
- Ries 1996** – Ries, Hans: ‚Deutsche Bilderbuchkritik zwischen Wolgast und dem „Dritten Reich“‘. In: Dolle-Weinkauf, Bernd; Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): ‚Theorien der Jugendlektüre: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 1996, S.77- 104.
- Ries 2004** – Ries, Hans: ‚Der omnipotente Blick‘. In: Lange, Günter; Franz, Kurt; (Hrsg.): ‚Von der Steinzeit bis zur Gegenwart. Historisches in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2004, S. 82-91.
- Roh 1974** – Roh, Juliane: ‚Deutsche Kunst seit 1960. Teil I: Malerei, Collage, Op-Art, Graphik‘. Verlag F. Brückmann KG, München, 1974.
- Rorimer 2004** – Rorimer, Anne: ‚New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality‘. Thames & Hudson Ltd., London, 2004.
- Rütten 1986** – Rütten, Ulrike: ‚Als Bewegung in die Bilder kam. Lothar Meggendorfers Zieh-, Klapp- und Spielbilderbücher‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 64-70.
- Ruhrberg 2000** – Ruhrberg, Karl: ‚Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil I: Malerei‘. In: Walther, Ingo F. (Hrsg.): ‚Kunst des 20. Jahrhunderts‘. Benedikt Taschen GmbH, Köln, 2000.

- Sager 2008** – Sager, Christin: ‚Das Ende der kindlichen Unschuld. Die Sexualerziehung der 68er-Bewegung‘. In: Baader, Meike Sophia (Hrsg.): ‚„Seid realistische, verlangt das Un-mögliche“. Wie 1969 die Pädagogik bewegte‘. Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 2008, S. 56-68.
- Salzmann 1988** – Salzmann, Siegfried: ‚Zu den informellen Arbeiten und zu ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘ von Otmar Alt‘. In: Kapp, Volker (Hrsg.): ‚Otmar Alt: Ein Künstler in seiner Zeit‘. Artcolor Verlag, Hamm, 1988, S.17-30.
- Sandler 1993** – Sandler, Irving: ‚Abstract Expressionism. The noise of Traffic on the Way to Walden Pond‘. In: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman (Hrsg.): ‚American Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1913-1993‘. Prestel Verlag, München, 1993, S. 77-84.
- Sauer 1998** – Sauer, Inge: ‚Wolf im Plüschpelz‘. In: Feuß, Axel; Meyer, Andreas J. (Hrsg.): ‚Janosch: Katalog mir einer vorläufigen Bibliografie seiner bisher erschienenen Bücher‘. Merlin Verlag, Gifkendorf, 1998, S. 20-28.
- Sauer 2007** – Sauer, Inge (Hrsg.): ‚Jörg Müller. Die Welt ist kein Märchen; Skizzen, Illustrationen, Bilderbücher...‘. Nimbus Kunst und Bücher AG. Wädenswil, 2007.
- Saussure 2001** – Saussure, Ferdinand de: ‚Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft‘. Walter de Gruyter GmbH & Co.KG, Berlin, New York, 2001.
- Schachinger 1996** – Schachinger, Erika: ‚Kurt Mühlenhaupt: ein Berliner Maler der Nachkriegszeit‘. Edition Hugo Hoffmann, Berlin, 1996.
- Schaesberg 2007** – Schaesberg, Petrus: ‚Das aufgehobene Bild: Collage als Modus der Malerei von Pablo Picasso bis Richard Prince‘. Wilhelm Fink Verlag, München, 2007.
- Scherf 1968** – Scherf, Walter: ‚Vom Handwerk der Bilderbuchrezession‘. In: Baumgärtner, Alfred Clemens (Hrsg.): ‚Aspekte der gemalten Welt: 12 Kapitel über das Bilderbuch von heute‘. Verlag Julius Beltz, Weinheim und Berlin, 1968, S. 135-156.
- Schildt/Siegfried 2009** – Schildt, Axel; Siegfried, Detlef: ‚Deutsche Kulturgeschichte: Die Bundesrepublik - 1945 bis zur Gegenwart‘. Carl Hanser Verlag, München, 2009.

- Schmalenbach 1998** – Schmalenbach, Werner: ‚Henri Rousseau: Träume vom Dschungel‘. Prestel Verlag, München, New York, 1998.
- Schmitt 2005** – Schmitt, Christoph: ‚Die Märchenillustration; Bildnerische Reflexionen auf Märchen der Brüder Grimm‘. In: Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.): ‚Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Studienreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.. Band 31, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2005, S. 68-92.
- Schmögner 1975** – Schmögner, Walter: ‚Walter Schmögner‘. Insel Verlag, Frankfurt a.M., 1975.
- Schneede 2011** – Schneede, Uwe M.: ‚Gerhard Richter. Bilder einer Epoche‘. Hirmer Verlag München, 2011.
- Schneider 1998** – Schneider, Cornelia: ‚Janoschs Bilderbuch-Illustrationen‘. In: Feuß, Axel; Meyer, Andreas J. (Hrsg.): ‚Janosch: Katalog mir einer vorläufigen Bibliografie seiner bisher erschienenen Bücher‘. Merlin Verlag, Gifkendorf, 1998, S. 29-41.
- Shug 1994** – Schug, Albert: ‚Die Kunst unseres Jahrhunderts‘. Naumann & Göbel Verlags-gesellschaft mbH, Köln, 1994.
- Schulz-Hoffmann 1992** – Schulz-Hoffmann, Carla: ‚Von Helden und anderen Dingen – Anmerkungen zu Georg Baselitz‘. In: Gohr, Siegfried (Hrsg.): ‚Georg Baselitz: Retrospektive 1964-1991‘. Hirmer Verlag München, 1992, S. 29-35.
- Schuster 1986** – Schuster, Peter-Klaus: ‚Kunst für Keinen – Zur inneren Emigration der deutschen Moderne‘. In: Joachimides, Christos M.; Rosenthal, Norman; Schmied, Wieland (Hrsg.): ‚Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985‘. Prestel Verlag, München, 1986, S. 455-457.
- Schwarz 1982** – Schwarz, Joseph H.: ‚Ways of the Illustrator: Visual Communication in Children’s Literature‘. American Library Association, Chicago, 1982.
- Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich (Hrsg.) 1983** – Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich (Hrsg.): ‚Schweizer Bilderbuch-Illustratoren 1900-1980‘. Lexikon Desertina Verlag, Disentis/Mustér, 1983.

- Sinhart-Pallin 1994** – Sinhart-Pallin, Dieter: ‚Endstation einer pädagogischen Sehnsucht: Rückmarsch zur Autorität? Bemerkung zu einer pädagogischen Debatte‘. In: Sinhart-Pallin, Dieter (Hrsg.): ‚Aufgabe der Erziehung. Essays und Biographisches zur 68er Pädagogik und zur Jugendgewalt der 90er Jahre‘. Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 1994, S.10-20.
- Spencer 1975** – Spencer, Isobel: ‚Walter Crane‘. Cassel & Collier Macmillan Publishers Ltd., London 1975.
- Steitz-Kallenbach 2005** – Steitz-Kallenbach, Jörg: ‚Bildersachbücher und Sachgeschichten‘. In: Franz, Kurt; Lange Günter (Hrsg.): ‚Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Studienreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.. Band 31, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2005, S. 32-52.
- Stiftung Illustration 2009** – Stiftung Illustration (Hrsg.): ‚Lexikon der Illustration im deutschsprachigen Raum seit 1945‘. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München, 2009.
- Stubbe 1981** – Stubbe, Wolf: ‚Das Ludwig-Richter-Hausbuch‘. Deutsches Taschenbuch Verlag, München, 1981.
- Tabbert 1987** – Tabbert, Reinbert (Hrsg.): ‚Maurice Sendak: Bilderbuchkünstler‘. Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1987.
- Tabbert 2003** – Tabbert, Reinbert: ‚Von der Kindergeschichte zur Künstlergeschichte. Biografisch-genetische Analyse von Binette Schroeders ‚Laura‘ (1999)‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Das Bilderbuch: Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption‘. Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, Bremen, Oldenburg, 2003, S. 93-104.
- Tabbert 2005** – Tabbert, Reinbert: ‚Maurice Sendak und Binette Schroeder - Entstehung und Wirkung von Bilderbüchern. Einführung in die Begleitausstellung‘. In: Franz, Kurt; Lange, Günter (Hrsg.): ‚Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur‘. Studienreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V.. Band 31, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2005, S. 93-102.



- Tange 1986** – Tange, Peter J.: ‚Ein Blick zurück – Johannes Grüger im Spiegel der Kritik‘. In: Tange, Peter J.; Balkenhol, Annemarie (Hrsg.): ‚Bilder und Bücher von Johannes Grüger‘. Museum der Stadt Troisdorf, Stiftung Wilhelm Alsleben. Patmos Verlag, Düsseldorf, 1986, S. 9-15.
- Titzmann 1990** – Titzmann, Michael: ‚Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen‘. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): ‚Text und Bild, Bild und Text‘. DFG-Symposion 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 150-167.
- Thiele 2005** – Thiele, Jan: ‚Der Beitrag der Fibeln des Dritten Reiches zur Vermittlung der nationalsozialistischen Ideologie – eine kritische Analyse ihrer Inhalte‘. Dissertationsschrift. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2005.
- Thiele 1985** – Thiele, Jens: ‚Eltern-Kinder-Bilderbücher: Hinweise zu einem alltäglichen, aber wichtigen Erfahrungsbereich‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Bilderbücher entdecken: Untersuchungen, Materialien und Empfehlungen zum kritischen Gebrauch einer Buchgattung‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1985, S. 7-18.
- Thiele 1986** – Thiele, Jens: ‚Getrennt von Kind und Kunst: Zu den ungeschriebenen Gesetzen der gegenwärtigen Bilderbuchillustration‘. In: Hoffmann, Detlef; Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Künstler illustrieren Bilderbücher‘. Verlag Isensee, Oldenburg, 1986, S. 9-16.
- Thiele 1990** – Thiele, Jens: ‚Wurzelkinder und Honigpumpe. Zum Verhältnis von Kunstmoderne und Bilderbuch‘. In: Ewers, Hans-Heino; Lypp, Maria; Nassen Ulrich (Hrsg.): ‚Kinderliteratur und Moderne: Ästhetische Herausforderungen der Kinderliteratur im 20. Jahrhundert‘. Juventa Verlag, Weinheim und München, 1990, S. 141-174.
- Thiele 1991** – Thiele, Jens: ‚Bilderbücher verstehen. Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache‘. Isensee Verlag, Oldenburg, 1991, S. 7-16.
- Thiele 1991** – Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache‘. Isensee Verlag, Oldenburg, 1991.

- Thiele 1992** – Thiele, Jens: ‚Die Illustratorin als Märchenerzählerin: Binette Schröder erzählt den “Froschkönig” neu‘. Bibliotheksgesellschaft Oldenburg, Nr. 4, 1992
- Thiele 1994** – Thiele, Jens: ‚Der Künstlichkeit eine neue Kunst entgegengesetzt. Zur Modernität der Bilderbücher Jürgen Spohns‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Jürgen Spohn: Drunter und Drüber: Illustrationen, Holzschnitte, Plakate‘. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, BIS Verlag, Oldenburg, 1994, S.17-48.
- Thiele 1996** – Thiele, Jens: ‚Theoretische Positionen zum Bilderbuch in Nachkriegszeit und Gegenwart‘. In: Dolle-Weinkauff, Bernd; Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): ‚Theorien der Jugendliteratur: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast‘. Juventa Verlag Weinheim und München, 1996, S. 263-283.
- Thiele 1998** – Thiele, Jens: ‚Janosch zwischen Bär und Bukowski: ‚Dämliche Bären‘ und gemeine Bücher für Erwachsene?‘. In: Feuß, Axel; Meyer, Andreas J. (Hrsg.): ‚Janosch: Katalog mir einer vorläufigen Bibliografie seiner bisher erschienenen Bücher‘. Merlin Verlag, Gifkendorf, 1998, S.12-19.
- Thiele 2000** – Thiele, Jens: ‚Das Bilderbuch‘. In: Lange, Günter (Hrsg.): ‚Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur‘. Band 1. Schneider Verlag Hohengehren GmbH. Baltmannsweiler, 2000, S. 228-245.
- Thiele 2003** – Thiele, Jens: ‚Das Bilderbuch: Ästhetik-Theorie-Analyse-Didaktik-Rezeption‘. Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, Bremen, Oldenburg, 2003.
- Thiele 2005** – Thiele, Jens: ‚Im Bild sein... zwischen den Zeilen lesen, Zur Interdependenz von Bild und Text in der Kinderliteratur‘. In: Oetken, Mareile (Hrsg.): ‚Texte lesen: Bilder sehen: Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern‘. Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg, BIS Verlag, Oldenburg, 2005.
- Thiele 2007** – Thiele, Jens: ‚Neue Impulse der Bilderbuchforschung‘. In: Thiele, Jens (Hrsg.): ‚Neue Impulse der Bilderbuchforschung: wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, 13.-15. September 2006‘. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2007, S. 7-15.

- Thiele 2011** – Thiele, Jens: ‚Das Bilderbuch‘, In: Lange, Günter (Hrsg.): ‚Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch (Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik)‘. Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, 2011, S. 217-230.
- Thomas 1985** – Thomas, Karin: ‚Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne‘. DuMont Buchverlag, Köln, 1985.
- Thomas 1986** – Thomas, Karin: ‚Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert‘. DuMont Buchverlag, Köln, 1986.
- Thomas/de Vries 1977** – Thomas, Karin; de Vries, Gerd: ‚DuMont’s Künstler-Lexikon von 1945 bis zur Gegenwart‘. DuMont Buchverlag, Köln, 1977.
- Ursprung 2010** – Ursprung, Philipp: ‚Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute‘. Verlag C.H. Beck, München, 2010.
- Varga 1990** – Varga, Aron Kibédi: ‚Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität‘. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): ‚Text und Bild, Bild und Text‘. DFG-Symposium 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 356-367.
- Verweyen 1985** – Verweyen, Annemarie: ‚Die Illustrationen zu den Kinder- und Hausmärchen in deutschsprachigen Ausgaben der Jahre 1945-1984‘. In: Denecke, Ludwig (Hrsg.): ‚Brüder Grimm Gedenken‘. Band 5. N.G. Elwert Verlag Marburg, 1985, S. 193-268.
- Walther/Wolf 2005** – Walther, Ingo F.; Wolf Norbert: ‚Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt. 400 bis 1600‘. von Karl Ruhrberg, Taschen GmbH, Köln, 2005.
- Weinmann 2009** – Weinmann, Andrea: ‚Von „Blüten“ und „Früchten“ – die Kinderliteratur der Gegenwart und ihr Verhältnis zu Heinrich Hoffmanns Struwwelpeter‘. In: Storm, Linde (Hrsg.): ‚Struwwelpeters Nachfahren: starke Kinder im Bilderbuch der Gegenwart‘. Petersberg, Imhof, 2009, S. 32-51.
- Weinmann 2011** – Weinmann, Andrea: ‚Geschichte der Kinderliteratur der Bundesrepublik nach 1945‘. In: Lange, Günter (Hrsg.): ‚Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch (Grundlagen, Gattungen, Medien, Lesesozialisation und Didaktik)‘. Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler, 2011, S.13-57.

- Weinrebe 1987** – Weinrebe, Helge M.A.: ‚Märchen-Bilder-Wirkungen: Zur Wirkung und Rezeptionsgeschichte von illustrierten Märchen der Brüder Grimm nach 1945‘. Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main, 1987.
- Weitenkampf 1938** – Weitenkampf, Frank: ‚The Illustrated Book‘. Harvard University Press, Cambridge, 1938.
- Weiss 1992** – Weiss, Evelyn: ‚Pop Art und Deutschland‘. In: Livingstone, Marco (Hrsg.): ‚Pop Art‘. Prestel Verlag, München, 1992, S.221-225.
- Wendland 1971** – Wendland, Henning: ‚Grafik: Buchillustration, Holzschnitt, Radierung‘. In: Wendland, Henning; Fischer Guido (Hrsg.): ‚Felix Hoffmann: Seine Arbeit im Buch, in Glas auf der Wand‘. Verlag Sauerländer, Aarau und Frankfurt am Main, 1971.
- Wendland 1987** – Wendland, Henning: ‚Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart‘. AT Verlag, Aarau, 1987.
- Weitzmann 1959** – Weitzmann, Kurt: ‚Ancient book illumination‘. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1959.
- Weitzmann 1970** – Weitzmann, Kurt: ‚Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration‘. University Press, Princeton, 1970.
- Whalley/Chester 1988** – Whalley, Joyce Irene; Chester, Tessa Rose: ‚The History of Children’s Book Illustration‘. John Murray Ltd., London, 1988.
- Wickhoff 1912** – Wickhoff, Franz: ‚Römische Kunst (Die Wiener Genesis)‘. In: Dvorák, Max (Hrsg.): ‚Die Schriften Franz Wickhoffs‘. Dritter Band. Meyer & Jessen, Berlin, 1912.
- Willems 1990** – Willems, Gottfried: ‚Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven‘. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): ‚Text und Bild, Bild und Text‘. DFG-Symposion 1988. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1990, S. 414-427.
- Wintersberger 1969** – Wintersberger, Lambert Maria: ‚Lambert Maria Wintersberger‘. Museum Ulm, 23. März - 27. April 1969.
- Wölfflin 2004** – Wölfflin, Heinrich: ‚Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst‘. Schwabe Verlag, Basel, 2004.

- Wolgast 1894** – Wolgast, Heinrich: ‚Über Bilderbuch und Illustration‘. Selbstverlag, Hamburg, 1894.
- Worringer 1921** – Worringer, Wilhelm: ‚Die altdeutsche Buchillustration‘. R. Piper & Co. Verlag, München, 1921.
- Zimmer 2002** – Zimmer, Nina: ‚SPUR und andere Künstlergruppen: Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York‘. Dietrich Reimer Verlag GmbH, Berlin, 2002.

### 9.3 Zeitschriften

- Art 1991** – Art: Das Kunstmagazin. Verlag Gruner + Jahr AG & Co, Hamburg, 1991, Nr. 6.
- Art 1991** – Art: Das Kunstmagazin. Verlag Gruner + Jahr AG & Co, Hamburg, 1991, Nr. 10.
- Bode 1985** – Bode, Andreas: ‚Überblick über die internationale Forschung zur Illustration im Kinderbuch‘, München, 1985.
- Bode 1990** – Bode, Andreas: ‚Stiltendenzen in der modernen internationalen Kinderbuchillustration‘, 1990.
- Gudenrath 1961** – Gudenrath, Eduard: ‚Die Künstlerischen Elemente der Moderne im Bereich des Kinderbuches‘. In: *Jugendliteratur. Monatshefte für Jugendschrifttum*. 7. Jahrgang, Januar 61–Dezember 61. Verlag Juventa-Verlag GmbH, München.
- Thiele 1983** – Thiele, Jens: ‚Zwischen Kunst und Klischee: Illustrationen für Kinder. Kinderliteratur in der Bundesrepublik Deutschland‘. Sonderheft der Information des Arbeitskreises für Jugendliteratur e.V., 1983, S.15-21.
- Thiele 1986** – Thiele, Jens: ‚Künstlerische Fragen der Kinderbuchillustration‘. In: *Fundevogel: Kritisches Kinder-Medien-Magazin*, N. 29/30, Frankfurt, Sept/Okt.1986.
- Thiele 1996** – Thiele, Jens: ‚Das Bilderbuch in der Medienwelt des Kindes‘. In: *Grundschule* 9/1996, S. 14-16.
- Wendland 2000** – Wendland, Henning: ‚Felix Hoffmann (1911–1975): Buchillustration und Druckgraphik. In: *Librarium: Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft*. 43. Jahr/Heft 1/Mai 2000. S. 27-50.

## 9.4 Internetseiten

<http://sds.geschkult.fu-berlin.de/~sds/page.php?funktion=abbilnde&lektion=realismus&teil=gliederung&seite=01>

<http://www.artfacts.net/de/kuenstler/heinz-edelmann-145991/profil.html>

<http://www.beltz.de/de/kinder-jugendbuch/beltz-gelberg/titel/na-warte-sagte-schwarte.html>

<http://www.felix-hoffmann.ch>

<http://www.freitag.de/autoren/jan-pfaff/in-einer-eigenen-welt>

<http://www.giordano-bruno-stiftung.de/beirat/janosch>

<http://www.harpercollins.co.uk/authors/4994/tony-ross>

<http://www.janosch-medien.de/htm/main.htm>

<http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/literatur/104-mediageschichte/literaturgeschichte/570>

<http://www.kunst-und-funktion.de/start.htm>

[http://www.kunstreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge\\_aargau\\_hoffmann\\_felix.htm](http://www.kunstreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge_aargau_hoffmann_felix.htm)

<http://www.lilofromm.eu/>

<http://www.schirn-magazin.de/kontext/kennen-sie-schonebeck/>

<http://www.muehlenhaupt.de/>

<http://www.otmar-alt.de/>

<http://paula-schmidt.de/>

<http://www.schmoegner.at>

[http://www.troisdorf.de/bilderbuchmuseum/sammlungen/sammlung\\_janosch.htm](http://www.troisdorf.de/bilderbuchmuseum/sammlungen/sammlung_janosch.htm)

Anhang:

Daten zu Bilderbüchern und Illustratoren



## 1. Der Goldene Vogel (1966)

Illustration	<b>Lilo Fromm</b>
Text	<b>Brüder Grimm</b>
Verlag	<b>Verlag Heinrich Ellermann, München</b>
Erscheinungsjahr	<b>1966</b>

Farbiges Titelblatt

15 ganzseitige Farbillustrationen

26,3 × 28 cm (H × B)

Maltechnik: Aquarell und Gouache

Biografie von Lilo Fromm<sup>787</sup>

**1928** In Berlin geboren

**1946-1951** Studium am Lettehaus, Berlin. Fachklasse für Graphik

**1951-1953** Graphikerin beim Rheinischen Merkur, Koblenz

**1954-1958** Studium an der Akademie für bildende Künste Freiburg/Breisgau, München und Hamburg

**1957** Erschien im Lenz-Verlag das erste von ihr illustrierte Kinderbuch

**Ab 1984** Lebt ganzjährig in Suzette-Frankreich

**1989** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek, München

Auszeichnungen<sup>788</sup>

**1961** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Das Mondgesicht‘

**1962** Ehrenliste des Hans-Christian.Andersen Preises für ‚Das Mondgesicht‘

**1963** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Oberpotz und Hoppelhanns‘

<sup>787</sup> Grützmacher 1989, o.S..

<sup>788</sup> <http://www.lilofromm.eu/> Eingesehen am 11.12.2013; Grützmacher 1989, o.S..

- 1966** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Das Kinderhaus‘
- 1967** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Der goldene Vogel‘  
Gold-Medaille bei der Biennale der Illustration in Bratislava für ‚Der goldene Vogel‘
- 1968** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Keikos Seifenblase‘  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Pumpernick und Pimpernell‘
- 1969** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Cowboy Jim‘
- 1970** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Sechse kommen durch die Welt‘
- 1973** Eins der besten 28 Kinderbücher, Children’s Book Council, New York „Uncle Harry“  
Ehrenliste des Premio Europeo di Letteratura Giovanile, Italien für ‚Muffel und Plums II‘
- 1976** Eins der 10 Besten Children Books, Tokio : ‚Das blaue Licht‘
- 1980** Auswahlliste beim Owl Price, Japan : ‚Das Meerhäschen‘
- 1982** Buch des Monats der Deutschen Akademie für Kinder und Jugendliteratur, Volkach für ‚Klein Häschen‘

Bücher von Lilo Fromm (Auswahl)<sup>789</sup>

- 1956** Gisela Bonsels: ‚Der gestohlene Räuber und andere Geschichten, Thienemann, Stuttgart
- 1960** Gerda Marie Scheid: ‚Das Mondgesicht‘, Obpacher, München
- 1962** Christa Duchow: ‚Oberpotz und Hoppelhans‘, Obpacher, München
- 1962** ‚Gusti sucht die Eisenbahn‘, Lentz, München

<sup>789</sup> Künnemann 1972, S. 232-233; Grützmaker 1989, o.S..

- 1965 Ingrid Bachér: ‚Das Kinderhaus‘, Atlantis, Zürich, Freiburg
- 1966 Brüder Grimm: ‚Der goldene Vogel‘, Ellermann, München
- 1967 Janet Lewis: ‚Keikos Seifenblase‘, Mohn, Gütersloh
- 1967 ‚Pumpnick und Pimpernell‘, Ellermann, München
- 1968 Sigrid Heuck: ‚Cowboy Jim‘, Bertelsmann, Gütersloh
- 1969 Brüder Grimm: ‚Sechse kommen durch die Welt‘, Ellermann, München
- 1971 Meckel, Christoph: ‚Die Geschichte der Geschichten‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1970 Brüder Grimm: ‚Der Eisenhans‘, Ellermann, München
- 1972 ‚Muffel und Plums: Bildergeschichten‘, Ellermann, München
- 1974 ‚Mein Name ist Meise‘, Ellermann, München
- 1975 Brüder Grimm: ‚Das Blaue Licht‘, Ellermann, München
- 1979 ‚Himpelchen und Pimpelchen‘, Ellermann, München
- 1979 Brüder Grimm: ‚Das Meerhäschen und sieben andere Märchen‘, Ellermann, München
- 1982 ‚Klein Häschen‘, Ellermann, München
- 1983 Brüdern Grimm: ‚Schneeweißchen und Rosenrot‘, Ellermann, München
- 1988 Gina Ruck-Pauquét: Kleine Löwin – kleiner Stier; Thienemann, Stuttgart
- 1989 ‚Ich ging einmal nach Butzlabee‘, Ellermann, München

## 2. Lupinchen (1969)

Illustration **Binette Schroeder**  
 Text **Binette Schroeder**  
 Verlag **Nord-Süd Verlag, Mönchaltorf**  
 Erscheinungsjahr **1969**  
 Farbiges Titelblatt  
 14 Farbillustrationen (4 doppelseitig, 10 einseitig)  
 21 × 26,5 cm (H × B)  
 Maltechnik: Gouache auf Papier

Biografie von Binette Schroeder<sup>790</sup>

- 1939** In Hamburg geboren  
**1957-1960** Studium der Genrauchgrafik an einer privaten Kunstschule in München  
**1961-1966** Studium der Gebrauchsgrafik an der Schule für Design, Basel  
**1968-1971** Freie Grafikerin, Porträtfotografin und Illustratorin in Berlin.  
**1969** Erstes Bilderbuch ‚Lupinchen‘  
**1974** Ausstellung: Kinderbuchmesse, Bologna  
**1973, 1999, 2004**  
 Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek München  
**1988** Einzelausstellung: Chihiro Iwasaki Art Museum of Picture Books, Tokyo  
**1990, 2005** Einzelausstellung: Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Troisdorf  
**2005** Eröffnung des Binette-Schroeder-Kabinetts in der Internationalen Jugendbibliothek, München

<sup>790</sup> Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; S. B/1.; Linsmann 2005, o.S.

Auszeichnungen<sup>791</sup>

- 1970-1971** Prix Loisirs-Jeunes Meilleur Livre, Frankreich; Silbermedaille, IBA Leipzig; Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch; Goldener Apfel der BIB, Biennale der Illustrationen, Bratislava für ‚Lupinchen‘
- 1975-1977** Die schönsten Schweizer Bücher; Owl Prize, Japan; Ehrende Anerkennung, IBA Leipzig für ‚Krokodil, Krokodil‘
- 1977-1980** Die schönsten Schweizer Bücher; Auswahlliste Deutscher Jugendpreis; New York Times Best Illustrated Children’s Books of the Year, USA für ‚Münchhausen‘
- 1989-1990** Plakette der BIB, Biennale der Illustrationen, Bratislava; Auswahlliste Deutscher Jugendpreis; Zweiter Troisdorfer Bilderbuchpreis für ‚Froschkönig‘
- 1997** Die schönsten deutschen Bücher, Stiftung Buchkunst, Frankfurt am Main für ‚Engel & andere Geflügel‘
- 1997** Sonderpreis zum Deutschen Jugendliteraturpreis für das Gesamtwerk
- 1998** Nominierung für den Hans-Christian-Andersen-Preis; International Board on Books for Young People (IBBY)
- 2003** Nominierung für den Astrid Lindgren Award, Schweden
- 2004** Großer Preis der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach

Bücher von Binette Schroeder (Auswahl)<sup>792</sup>

- 1969** ‚Lupinchen‘, Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 1970** ‚Archibald und sein kleines Rot‘, Ellermann, München
- 1971** ‚Florian und Traktor Max‘, Nord-Süd, Gossau/Zürich

---

<sup>791</sup> Linsmann 2005, o.S.

<sup>792</sup> Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1.

- 
- 1973** ,Ra ta tat am. Die seltsame Geschichte der kleinen Lok', Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 1975** Peter Nickl: ,Krokodil, Krokodil', Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 1977** Peter Nickl: ,Die wunderbaren Reisen und Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen', Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 1982** Peter Nickl: ,Das träumende Haus. Ein Gang durch die Nacht', Weitbrecht Verlag, Stuttgart
- 1982** Michael Ende: ,Die Schattennähmaschine', Thieme-mann, Stuttgart
- 1989** Brüder Grimm: ,Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich', Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 1999** ,Laura', Nord-Süd, Gossau/Zürich
- 2009** ,Ritter Rüstig und Ritter Rostig', Nord-Süd, Zürich

## 3. Wo ist Wendelin? (1965)

Illustration	<b>Wilfried Blecher</b>
Text	<b>Wilfried Blecher</b>
Verlag	<b>Verlag Julius Beltz, Weinheim</b>
Erscheinungsjahr	<b>1965</b>

Farbiges Titelblatt

14 Farbillustrationen (13 doppelseitig, 1 einseitig)

27,5 × 28,5 cm (H × B)

Maltechnik: Schabtechnik

Biografie von Wilfried Blecher<sup>793</sup>

- 1930** In Duisburg geboren  
Ausbildung an der Staatlichen Schule für Handwerk und Kunst in Kassel und an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart
- Ab 1955** Für zahlreiche in- und ausländische Verlage tätig
- 1960-1970** Lehraufträge an der Freien Kunsthochschule Stuttgart, Kunstakademie Stuttgart, Fachhochschule Pforzheim
- 1963, jährlich bis 1969**  
Einzelausstellung: Klingspor-Museum, Offenbach
- 1967** Ausstellung: Internationale Buchkunst, Leipzig  
Beschäftigung mit Puppenspiel und Bühnenbild
- 1977-1985** Ausstellungen mit Kriegsspielzeug-Collagen und Spielaktionen mit Kindern
- 1987 und 1998**  
Illustratorenschau, Bologna
- 1988-1989** Zeichenfilme für das Fernsehen
- 1990** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek  
Blutenburg, München
- 2004** Einzelausstellung: Galerie Beate Rose, Landshut

<sup>793</sup> Linsmann/Schroeder 2005, S. 51; Künnemann, in: Doderer 1977, S. 177.

Auszeichnungen<sup>794</sup>

- 1966** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Wo ist Wendelin?‘
- 1970** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Kunterbunt Schabernack‘

Bücher von Wilfried Blecher (Auswahl)<sup>795</sup>

- 1961** Christian Reuter: ‚Schellmuffskys Reisebeschreibungen‘, Verlag Der Druckspiegel, Stuttgart
- 1964** William Beckford: ‚Vathek‘, Insel-Verlag, Frankfurt am Main
- 1965** ‚Wo ist Wendelin?‘, Julius Beltz, Weinheim
- 1965** ‚Kunterbunte Wunder‘, Julius Beltz, Weinheim
- 1966** ‚Der schlaue blaue Hahn‘, Julius Beltz, Weinheim
- 1967** Hans Leip: ‚Die Klabauterflagge‘, Paulus Verlag, Recklinghausen
- 1968** P. Hindemith: ‚Wir bauen eine Stadt. Klingendes Bilderbuch‘, Julius Beltz, Weinheim
- 1969** Wilfried Schröder: ‚Kunterbunter Schabernack‘, G. Bitter Verlag, Recklinghausen
- 1969** Inge Diederichs: ‚Das Märchenbuch der Welt‘, Diederichs Verlag, Düsseldorf
- 1970** Hanne Brenken: ‚Firle Franz‘, Ellermann Verlag, München
- 1971** Hans Manz: ‚eins, zwei, drei – mach vielerlei‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1972** ‚Philipp mit der roten Leiter‘, Stalling Verlag, Oldenburg
- 1973** Thomas Valentin: ‚Schorschi ist Schorschi‘, DTV, München
- 1977** Josef Guggenmos: ‚Der Hase, der Hand und die Kuh im Kahn‘, DTV, München

---

<sup>794</sup> Künnemann, in: Doderer 1977, S. 177.

<sup>795</sup> Linsmann/Schroeder 2005, S. 60- 63. Künnemann, in: Doderer 1977, S. 177.



- 1980** Günter Sprang: ‚Wummauwamm ist in der Stadt‘, Fabula Verlag, Bad Aibling
- 1983** ‚Sieh mal an!‘, Gertesberg Verlag, Hildesheim
- 1985** ‚Und wunderbar verwandeln sich die Lena und der Friederich‘, Spektrum Verlag, Stuttgart
- 1987** ‚Das Schwokodil. Ein Verwandeln-Bilderbuch‘, Meisinger, München
- 1989** ‚ABC – Der Teufel sitzt im Tee‘, Annette Betz Verlag, Wien
- 1990** Hans Stempel/Martin Ripkens: ‚Ohne Käse, ohne Speck, hat das Leben keinen Zweck‘, Neuer Finken Verlag, Oberursel
- 1994** Karlhans Frank: ‚Zirkus schööön‘, Neuer Breitschopf-Verlag, Wien
- 2000** Cordula Zickgraf: ‚Zwetschgendatschi und Klopse‘, Buchendorfer Verlag, München

## 4. Und oben schwimmt die Sonne davon (1965)

Illustration	<b>Dietlind Blech</b>
Text	<b>Elisabeth Borchers</b>
Verlag	<b>Verlag Heinrich Ellermann, München</b>
Erscheinungsjahr	<b>1965</b>

Farbiges Titelblatt

22 Farbillustrationen (21 doppelseitig, 1 einseitig)

27 × 28 cm (H × B)

Maltechnik: Schablonendruck, Walztechnik und Offsetfarben

Biografie von Dietlind Blech<sup>796</sup>

**1937** In Berlin geboren

**1957-1959** Besuch der Werkkunstschule Wuppertal – Fachrichtung Gebrauchsgraphik – u.a. bei Otto Schulze und Werner Schriefers.

Gestaltung des Bilderbuches ‚Die Igelfamilie‘ und Produktion einer kelinen Auflage als Sonderdruck der Schule.

**1959-1962** Studium der Malerei und Graphik an der Akademie der bildenden Künste in München bei den Prof. Heise und Oberberger.

**1962** Veröffentlichung des ersten Bilderbuches: ‚Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder‘.

**1963-1968** Als freiberufliche Graphikerin tätig: Gestaltung von Werbeschriften und Illustration von Kinderbüchern.

---

<sup>796</sup> Überreicht von Dietlind Blech am 13.09.2014.

- 1969-1973** Beteiligung an der Gründung und Einrichtung eines Modell-Kindergartens.  
Freie Mitarbeiterin in der Werbeabteilung der Firma Siemens und Layouterin von Reiseprospekten.  
Gestaltung von Buchumschlägen, Spieltaschen, Kalenderblättern und Illustration von Kinderbüchern.  
Aufenthalt in Südamerika.
- 1974-1977** Studium des Lehramts mit Erstem Staatsexamen.
- 1977-1980** Illustration und Gestaltung des Kindersachbuches ‚Die Garten-Uhr‘ und andere illustrative Arbeiten.  
Gründung einer Malschule und Werkstatt für Kinder in München-Schwabing.
- 1981-1986** Kurse für bildnerisches Gestalten an Grundschulen im Rahmen eines Projekts der Münchener Kunstakademie und privat.  
Malveranstaltungen in verschiedenen Städten.  
Buchillustrationen, Anfertigung von Briefmarkentwürfen für die Deutsche Bundespost und andere gebräuchgraphische Arbeiten.
- 1984-1998** Dozentin der Volkshochschule München für Grafikdesign und Illustration.
- Seit 1987** Diverse längere Aufenthalte in Brasilien, USA, England und anderen europäischen Ländern.  
Kinderfrau und Hauslehrerin für Kinder im In- und Ausland.
- 1995** Bisher letzte Buchveröffentlichung ‚Pandora‘.
- 2002** Ausstellung: Im Reich der Phantasie, Mindelheim
- 2014** Ausstellung: Die Bilderbücher des Inselverlags, Bilderbuchmuseum Troisdorf

Auszeichnungen<sup>797</sup>

- 1960** Silbermedaille der 12. Triennale in Mailand  
Preise bei Wettbewerben der Akademie der bildenden Künste
- 1962** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher der Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Bi Be Bo Ba Bu die Igelkinder‘,
- 1972** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Ich will‘

## Bücher von Dietlind Blech (Auswahl)

- 1962** Elisabeth Borchers: Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1965** Elisabeth Borchers: ‚Und oben schwimmt die Sonne davon‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1969** Christian Grote: ‚Jakob der Vogelfedermann‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1970** Yaak Karsunke: ‚Hallo, Irina‘, Verlag Julius Beltz, Weinheim
- 1970** Gerlinde Schneider: ‚Der kleine König‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1971** Hans Stempel; Martin Ripkens: ‚Ich will‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1972** Hans Stempel; Martin Ripkens: ‚Schnappsack‘, Verlag Heinrich Ellermann, München
- 1980** Christa Spangenberg: ‚Die Garten-Uhr‘,
- 1987** ‚In der Wiese‘, Otto Maier Verlag, Ravensburg
- 1995** William Mayne: ‚Pandora‘, Originalausgabe im Verlag Jonathan Cape, London

---

<sup>797</sup> Überreicht von Dietlind Blech am 13.09.2014.

## 5. Dornröschen (1967)

Illustration	<b>Lieselotte Schwarz</b>
Text	<b>Jacob und Wilhelm Grimm</b>
Verlag	<b>Heinrich Ellermann, München</b>
Erscheinungsjahr	<b>1967</b>

Farbiges Titelblatt

15 einseitige Farbillustrationen

27 × 29 cm (H × B)

Maltechnik: Ölkreide

Biografie von Lieselotte Schwarz<sup>798</sup>

- 1930** In Liegnitz, Schlesien geboren
- 1949-1952** Erhalten eines Stipendiums der Freien und Hansestadt Hamburg für Meisterschule für Mode. Abschlussdiplom
- 1952-1956** Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg
- Ab 1956** Freie Malerin, Buchillustratorin und Buchautorin  
Publikation erster Bücher im Privatdruck, später im Verlag Heinrich Ellermann oder bei der Büchergilde Gutenberg
- Ab 1968** Lebensort in Wiesbaden
- 1968-1969** Einzelausstellung: Klingspor-Museum, Offenbach
- Ab 1974** Widmung der freien Malerei und Keramik und Illustrationen für Erwachsenenliteratur
- 1992-1993** Einzelausstellung: Büchergilde Gutenberg, Wiesbaden, Karlsruhe, Bonn und Oldenburg
- 2000** Einzelausstellung: Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Troisdorf
- 2002** Nach 25-jähriger Pause erscheint das Bilderbuch ‚Ich‘
- 2003** in Wiesbaden gestorben

<sup>798</sup> Liesen et al 2000, o.S.; Liesen, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; S. B/1 – B/2.

**2004** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek,  
München

Auszeichnungen<sup>799</sup>

- 1956** 1.Preis im Plakatwettbewerb der Landeskunstschule  
Hamburg
- 1960** Silberne Medaille auf der Triennale in Mailand
- 1960** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis,  
Sparte Bilderbuch, ‚Leiermann dreht goldne Sterne‘
- 1961** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis,  
Sparte Bilderbuch, ‚In einem kleinen Haus‘
- 1962** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis,  
Sparte Bilderbuch, ‚Einen Löffel für den goldnen Hahn‘
- 1965** 1.Preis, Titelblattentwurf der Büchergilde Gutenberg
- 1967** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher  
der Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Dornröschen‘
- 1970** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher der  
Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Der Rattenfänger‘
- 1972** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher der  
Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Der Traummacher‘
- 1973** Grand Prix auf der Bienále Ilustrácií Bratislava (BIB),  
für das Buch ‚Der Traummacher‘
- 1974** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher  
der Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Zauber‘
- 1985** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher  
der Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Das Lächeln am  
Fuße der Leiter‘
- 1987** Bronzemedaille für das Buch ‚Das Lächeln am Fuße der  
Leiter‘ des Börsenvereins der deutschen Buchhändler  
zu Leipzig und Rat der Stadt Leipzig
- 1992** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig schönsten Bücher der  
Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Mein blaues Klavier‘

<sup>799</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 104, S. 111, S. 118; Liesen et al 2000, o.S.; Liesen, in: Stif-  
tung Illustration 2009, S. 1.

Bücher von Lieselotte Schwarz (Auswahl)<sup>800</sup>

- 1955** Theodor Storm: ‚Der kleine Häwelmann‘, Privatdruck, Hamburg
- 1956** Peter Paul Althaus: ‚In der Traumstadt‘, Privatdruck, Hamburg
- 1957** ‚Musch, die kleine Katze‘, Heinrich Ellermann, Hamburg
- 1959** ‚Leiermann dreht goldne Sterne‘, Heinrich Ellermann, Hamburg
- 1960** ‚In einem kleinen Haus‘, Heinrich Ellermann, Hamburg
- 1961** ‚Einen Löffel für den goldenen Hahn‘, Heinrich Ellermann, München
- 1963** ‚Ich bin der König Liebel‘, Heinrich Ellermann, München
- 1963** Ruth Dirx: ‚Kinderreime‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1964** E.T.A. Hoffmann: ‚Das öde Haus‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1967** Gebrüder Grimm: ‚Dornröschen‘, Heinrich Ellermann, München
- 1968** ‚Ich hab‘ ein wunderliebes Kind‘, Heinrich Ellermann, München
- 1970** ‚Der Rattenfänger‘, Heinrich Ellermann, München
- 1972** ‚Der Traummacher‘, Heinrich Ellermann, München
- 1974** ‚Zauber‘, Heinrich Ellermann, München
- 1985** Henry Miller: ‚Das Lächeln am Fuße der Leiter‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1992** Else Lasker-Schüler: ‚Mein blaues Klavier‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1995** Ingeborg Bachmann: ‚Der gute Gott von Manhattan‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 2000** ‚Ich‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich/Hamburg
- 2002** Géraldine Eischner: ‚Sternenkind‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich/Hamburg

---

800 Liesen, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1.

## 6. Rotkäppchen (1965)

Illustration	<b>Warja Honegger-Lavater</b>
Text	<b>Charles Perrault</b>
Verlag	<b>Adrien Maegt Editeur, Paris</b>
Erscheinungsjahr	<b>1965</b>

## Leporello

2 Seiten mit Decodierungsschlüssel und 37 farbige Seiten

15 × 10,7 cm (H × B)

Maltechnik: Lithografie

Biografie von Warja Honegger-Lavater<sup>801</sup>

- 1913** In Winterthur geboren  
Aufgewachsen in Russland und Griechenland
- 1931-35** Kunstgewerbeschule Zürich
- 1937** Eröffnung eines eigenen Grafik-Studios in Zürich mit dem Maler und Grafiker Gottfried Honegger
- 1936-58** Selbständige Tätigkeit als Grafikerin, u.a Mitarbeiterin der Jugendzeitschrift ‚Jugendwoche‘
- 1951, 1952** Ausstellung: Galerie 16, Zürich
- 1958-60** Aufenthalt in New York
- Seit 1961** Atelier in Paris
- 1962** Erstes Buch ‚Wilhelm Tell‘, herausgegeben vom Museum of Modern Art, New York
- 1963** Beginn der Zusammenarbeit mit dem Galeristen und Verleger Adrien Maeght, Paris
- 1963** Einzelausstellung: Galerie Renée Ziegler, Zürich (Folded stories)
- 1972-1975** Entstehung große Keramiken in abstrakter Bemalung im Rahmen eines Environment-Projekts für die Wasserversorgung der Stadt Zürich
- 1976** Einzelausstellung: Galerie Jörg Walter Koch, München

801 Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; S. B/1 – B/2.



- 1984** Einzelausstellungen: Washington Project for the Arts, Washington; Galerie Maximilien Guiol, Paris; Mini-Galerie, Schaffhausen.
- 1988** Einzelausstellung: Librairie-Galerie Maeght, Paris
- 1990** Einzelausstellung: Helmhaus Zürich
- 1990** Einzelauszeichnung für bildende Kunst des Kantons Zürich
- 1991** Einzelausstellung: Center for Book Arts, New York
- 1991, 1995, 1999, 2006, 2007** Einzelausstellung: Galerie Brigitte Weiss, Zürich
- 2007** In Zürich gestorben

Auszeichnungen<sup>802</sup>

- 1990** Preis des Kantons Zürich für bildende Kunst
- 1991** Hans-Christian-Andersen-Preis für Kinderliteratur

Bücher von Warja Honegger-Lavater (Auswahl)<sup>803</sup>

- 1941** Albin Zollinger: ‚Der Fröschlacher Kuckuck. Leben und Taten einer Stadt in 20 Abenteuern, Atlantis, Zürich
- 1950** ‚Sandy und die Kinder, Juwo, Zürich
- 1951** Charles de Coster: ‚Tyll Ulenspiegel und Lamme Goedzak‘, Hürlimann, Zürich
- 1962** ‚Wilhelm Tell‘, Basilius-Presse, Basel/Stuttgart (Folded story 1); erschien gleichzeitig in einer amerikanischen Ausgabe für das Museum of Modern Art, New York
- 1962** ‚Die Grille und die Ameise‘, Basilius Presse, Basel/Stuttgart (Folded story 2)
- 1963** ‚Nacht und Tag und Nacht‘, Basilius Presse, Basel/Hamburg/Wien (Folded story 9)

---

<sup>802</sup> Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. 2.

<sup>803</sup> Heller, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1-A/4; Künnemann, 1972, S. 235.

- 1965 ‚Homo sapiens?‘, Basilius Presse, Basel/Hamburg/Wien  
(Folded story 13)
- 1965 ‚Hans im Glück‘, Basilius Presse, Basel/Hamburg/Wien  
(Folded story 14)
- 1965 ‚Das hässliche junge Entlein‘, Basilius Presse, Basel/  
Hamburg/Wien (Folded story 15)
- 1965 ‚Le Petit Chaperon Rouge‘, Adrien Maeght, Paris
- 1966 ‚Die seltsame Spiegelgasse in Zürich‘ Basilius Presse,  
Basel/Hamburg/Wien (Folded story 16)
- 1968 ‚La Faible du Hasard‘, Adrien Maeght, Paris
- 1971 ‚La Mélodie de Tur di di‘, Adrien Maeght, Paris
- 1976 ‚Aschenputtel‘, Adrien Maeght, Paris
- 1979 ‚Le Petit Poucet‘, Adrien Maeght, Paris
- 1982 ‚Leporelle, vu par Warja Lavater‘, W. Lavater, Paris/Zü-  
rich
- 1984 ‚Te souviens-tu?‘, Da Costa, Amsterdam
- 1991 ‚Ourasima‘ Adrien Maeght, Paris

## 7. Anti- Struwwelpeter (1970)

Illustration	<b>Friedrich Karl Waechter</b>
Text	<b>Friedrich Karl Waechter</b>
Verlag	<b>Joseph Melzer Verlag</b>
Erscheinungsjahr	<b>1970</b>

Farbiges Titelblatt

30 gezählte farbige Blätter

24,5 × 17,5 cm (H × B)

Maltechnik: Feder, Magicmaker<sup>804</sup>

Biografie von Friedrich Karl Waechter<sup>805</sup>

- 1937** In Danzig geboren
- 1957-1959** Ausbildung zum Gebrauchsgraphiker an der Kunstschule Alsterdamm in Hamburg, danach arbeitet er zwei Jahre in einer Werbeagentur in Freiburg/Breisgau
- 1962** Mitarbeiter bei Zeitschriften wie ‚Pardon‘, ‚Konkret‘ und ‚Twen‘.
- 1966** Erstes Sammelband seiner Zeichnungen: ‚Ich bin der Größte‘
- 1970** Erstes Kinderbuch ‚Der Antistruwwelpeter‘ und Gründung der Film-Kooperative ‚Arnold Hau‘ mit Gernhardt, Bernd Eilert und Arend Agthe, u.a.
- 1975** Kinder- und Jugendtheaterstücke
- 1988** Ausstellungsbeteiligung: Kommunale Galerie, Berlin: Die Neue Frankfurter Schule: Die schärfsten Kritiker der Elche waren früher selber welche!
- 1992** Schwerpunkt seines Schaffens auf den Theaterbereich
- 2001-2002** Ausstellungsbeteiligung: Historisches Museum, Frankfurt am Main: 40 Jahre Neue Frankfurter Schule: Die schärfsten Kritiker der Elche in Wort und Strich und Bild.

<sup>804</sup> Linsmann/Schröder 2003, S. 26.

<sup>805</sup> Linsmann/Schröder 2003, S.16; Platthaus, in: Stiftung Illustration 2009, S. B/1.

- 2005** In Frankfurt am Main gestorben  
**2008** Ausstellungsbeteiligung: Olaf-Gulbransson-Museum,  
Tegernsee: Die Zeichner der Neuen Frankfurter Schule  
**2009** Einzelausstellung: Wilhelm-Busch-Museum, Hannover

Auszeichnungen<sup>806</sup>

- 1971** Buxtehuder Bulle für die Illustrationen zu ‚Die grüne Wolke‘ von A.S. Neill  
**1975** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Wir können noch viel zusammen machen‘  
**1976** Ehrenliste H.C. Andersen-Preis; Fiera di Bologna, Grafikpreis für ‚Drei Wandgeschichten‘  
**1980** Premio Europeo für ‚Die Reise‘  
**1983** Brüder-Grimm-Preis für das Stück ‚Kiebitz und Dutz‘  
**1989** Herzog-Ring des Kunstvereins Wolfenbüttel  
**1993** Hessischer Kulturpreis  
**1995** e.o. plauen-Preis  
**1998** ‚Da bin ich‘ auf der Auswahlliste des Rattenfänger-Literaturpreis  
**1999** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Der rote Wolf‘  
**2000** ‚Da bin ich‘ wird in die IBBY-Ehrenliste 2000 aufgenommen

Bücher von Friedrich Karl Waechter (Auswahl)<sup>807</sup>

- 1966** ‚Ich bin der Größte‘, Bärmeier & Nikel, Frankfurt am Main  
**1970** ‚Der Anti-Struwwelpeter‘, J. Melzer Verlag  
**1972** Bernd Eilert: ‚Die Klonenklauer‘, Rowohlt, Reinbek

---

<sup>806</sup> Linsmann/Schröder 2003, S. 19.

<sup>807</sup> Linsmann/Schröder 2003, S. 20-23.

- 1972 ,Tischlein deck dich und Knüppel aus dem Sack – Ein neues Märchen‘, Rowohlt, Reinbek
- 1973 ,Brülle ich zum Fenster raus‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1973 ,Wir können noch viel zusammen machen‘ Parabel, Schwäbisch-Hall
- 1975 ,Das Ungeheuer-Spiel‘, Rowohlt, Reinbek
- 1978 ,Die Bauer im Brunnen‘, Diogenes, Zürich
- 1978 ,Wahrscheinlich guckt wieder kein Schwein‘, Diogenes, Zürich
- 1979 ,Kiebach und Dutz – Das Buch zum Stück‘, Diogenes, Zürich
- 1980 ,Die Reise – Eine schrecklich schöne Bildergeschichte‘, Diogenes, Zürich
- 1986 ,Die Mondtücher – Ein Märchen‘, Diogenes, Zürich
- 1990 Christine Nöstlinger: ,Der gefrorene Prinz‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1995 George Orwell: ,Farm der Tiere‘, Diogenes, Zürich
- 1997 ,Da bin ich‘, Diogenes, Zürich
- 1998 ,Der rote Wolf‘, Diogenes, Zürich
- 1999 ,Der Kleine im Glaspott‘, Diogenes, Zürich
- 2000 ,Die Geschichte vom albernem Hans‘, Diogenes, Zürich

## 8. Luderbär (1970)

Illustration	<b>Otmar Alt</b>
Text	<b>Hans Stempel, Martin Ripkens</b>
Verlag	<b>Friedrich Middelhaue Verlag, Köln</b>
Erscheinungsjahr	<b>1970</b>

Farbiges Titelblatt

12 Farbillustrationen (12 einseitig)

27,5 × 23 cm (H × B)

Maltechnik: Collage/Federzeichnung/Farbstiftzeichnung<sup>808</sup>

Biografie von Otmar Alt<sup>809</sup>

- 1940** in Wernigerode (Harz) geboren
- 1960-1966** Studium an der Hochschule für bildende Künste zu Berlin
- 1967-1968** zahlreiche Ausstellungen und Galeriepräsentationen u.a. in Berlin
- 1969** erste Skulpturen
- 1991** Gründung der Otmar-Alt-Stiftung
- 1992** Gründung des Freundeskreises der Otmar-Alt-Stiftung e.V.
- 1994** Vergabe der Ehrenbezeichnung ‚Bürger des Ruhrgebietes‘
- 1996** Eröffnung der Otmar-Alt-Stiftung
- 2008** Einzelausstellung in Cambridge (USA)
- 2009** Einzelausstellung im Weltkulturerbe »Völklinger Hütte« (Saarland) und zum Lebenswerk Otmar Alts in der Rheingoldhalle in Mainz
- 2011** Schaffung des Bühnenbildes ‚Alice im Wunderland‘, Aufführung im Stadttheater Kaiserslautern  
Ausstellung in der Kunsthalle Rostock

<sup>808</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 316.

<sup>809</sup> <http://www.otmar-alt.de/de/biografie.html>. Eingesehen am 22.03.2014.

- 2012** Einzelausstellungen im Levi-Strauss-Museum, Buttenheim (Bayern); an verschiedenen Orten in der Stadt Buxtehude; in der Hof-Galerie, Westerland/Sylt; an verschiedenen Orten in der Stadt Braunschweig; in der Kunsthalle Rostock; zum Bilderzyklus »Düsseldorf« in der Galerie Guntermann, Düsseldorf-Altstadt

Auszeichnungen<sup>810</sup>

- 1967** Franz-Rohe-Preis für ‚Collage 67‘, München  
**1994** Vergabe der Ehrenbezeichnung ‚Bürger des Ruhrgebietes‘  
**1998** Verleihung des Bundesverdienstkreuzes  
**2005** Verleihung des Steiger Awards

Bücher von Otmar Alt (Auswahl)

- 1968** Stefani Teichgräber: ‚Die Kinguine‘, Verlag Galerie Schmücking, Braunschweig.  
**1970** Hans Stempel; Martin Ripkens: ‚Luderbär‘, Friedrich Middelhauve Verlag, Köln.  
**1972** ‚Der‘, Verlag Galerie Schmücking, Braunschweig

<sup>810</sup> <http://www.otmar-alt.de/de/biografie.html>. Eingesehen am 22.03.2014.

## 9. Das Drachenbuch (1969)

Illustration	<b>Walter Schmögner</b>
Text	<b>Walter Schmögner</b>
Verlag	<b>Insel Verlag, Frankfurt a.M.</b>
Erscheinungsjahr	<b>1969</b>

Farbiges Titelblatt

Farbillustrationen (13 doppelseitig, 1 einseitig)

17,5 × 23 cm (H × B)

Maltechnik: Federzeichnung und Aquarell<sup>811</sup>

Biografie von Walter Schmögner<sup>812</sup>

- 1943** In Wien geboren  
Ausbildung zum Graphiker an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien.
- 1963** Erste Ausstellung mit Federzeichnungen in der Galerie 33 Stufen, Wien
- 1966** Entstehung seines ersten Bilderbuches ‚Das Drachenbuch‘  
Graphiken erscheinen in in- und ausländischen Zeitungen, Zeitschriften und Büchern  
Bühnenbild zu Herzmanovsky-Orlandos ‚Gaulschreck im Rosennetz‘
- 1970** Ausstellung ‚Walter Schmögner - Im Suhrkamp - Haus‘, anlässlich der Frankfurter Buchmesse  
Ausstellungsbeteiligung: Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
- 1972** Ausstellungsbeteiligung: Musée d'art Moderne, Paris, Kunsthalle Recklinghausen, Kunsthaus Zürich, Kulturhaus Graz

<sup>811</sup> Künnemann, in: Doderer 1979, S. 299.

<sup>812</sup> <http://www.schmoegner.at/about.html>. Eingesehen am 26.03.2014; Künnemann, in: Doderer 1979, S. 298; , Künnemann 1978, S. 153.



- Ab 1973** Arbeitet als Maler, Zeichner, Buchkünstler, Bildhauer und Bühnenausstatter.
- 1976** Einzelausstellungen: Galerie Haus 11, Karlsruhe; Galerie Bloch, Innsbruck (Katalog); Galerie Jasa Fine Arts, München (Katalog); Ausstellung (Werke aus 12 Jahren) in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien (Katalog)
- 1988** Gastprofessur an der Fachhochschule Hamburg
- 1997** Einzelausstellungen: Galerie Contact, im Palais Rottal, Wien; Retrospektive 1963 - 1996, Historisches Museum der Stadt Wien (Katalog)
- 2000** Ausstellungsbeteiligung: Graphische Sammlung Albertina in Zusammenarbeit mit der Galerie Martin Suppan (Katalog)  
Gastprofessur an der Internationalen Sommerakademie Salzburg in El Cabrito, La Gomera, Klasse Malerei
- 2003** Gastprofessur an der Europäischen Journalismus Akademie, Wien
- 2004** Zusammenarbeit mit dem Joint Institute for Nuclear Astrophysics der University of Notre Dame, Indiana.  
„Das Unendliche Buch“, 1973 dient in einer filmischen Aufbereitung für die Web Site des Instituts
- 2011** Ausstellungsbeteiligung: Sammlung Leopold II ‚The excitement continues‘ - 10 Jahre Leopold Museum Wien
- 2012** Ausstellungsbeteiligung: ‚ALBERTINA CONTEMPORARY‘, Wien
- 2013** Ausstellung WALTER SCHMÖGNER - Im Labyrinth, Museum Infeld, Dobrinj, Insel Krk, Juli 2013 bis September 2013

#### Auszeichnungen<sup>813</sup>

- 1971** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘

<sup>813</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 166.

Bücher von Walter Schmögner (Auswahl)<sup>814</sup>

- 1969** ‚Das Drachenbuch‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1970** Friedrich C. Heller: ‚Traumbuch für Kinder‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main,
- 1970** Renée Nebehay: ‚Mrs. Beestons Tierklinik‘, Verlag Jugend & Volk, Wien/München
- 1972** Peter Hacks: ‚Der Bär auf dem Försterball‘, Verlag Middelhaue, Köln
- 1972** ‚Das Etikettenbuch‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1973** ‚Das unendliche Buch‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1974** ‚Das Guten Tag Buch‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1977** ‚Ein Gruß an Dich‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1977** Hermann Hesse: ‚Die Stadt‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1980** Robert Walser: ‚Das Ende der Welt‘ Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1983** ‚Konrad Vogels Neues Tierleben‘, Insel Verlag, Frankfurt am Main
- 1988** Michael Korth: ‚Das Liederbuch‘, Bärenreiter Verlag, Kassel - Basel
- 1998** Friedrich C. Heller: ‚Konrad Vogels Neues Tierleben‘, Verlag Christian Brandstätter, Wien
- 1999** Gottlieb Amsel: ‚Goethes schlechteste Gedichte‘, Residenz Verlag, Salzburg
- 2003** Wolfgang Amadeus Mozart: ‚Aus dem poetischen Hirnkasten‘, Jung und Jung Verlag, Salzburg
- 2011** Heinz Janisch: ‚Ein verzücktes Huhn‘, Residenz Verlag, St.Pölten

<sup>814</sup> <http://www.schmoegner.at/about.html>. Eingesehen am 26.03.2014; Künnemann, in: Doderer 1979, S. 300.

## 10. Der Spielbaum (1966)

Illustration	<b>Jürgen Spohn</b>
Text	<b>Jürgen Spohn</b>
Verlag	<b>Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh</b>
Erscheinungsjahr	<b>1966</b>

Farbiges Titelblatt

14 Farbillustrationen

25,5 × 18 cm (H × B)

Maltechnik: Mischtechnik

Biografie von Jürgen Spohn<sup>815</sup>

- 1934** In Leipzig geboren  
Studium an der Hochschule für bildende Künste in Kassel
- 1961** Mitarbeiter an der Technischen Universität Berlin im Bereich Landschaftsbau und Gartenkunst.
- 1960-1990** Gestaltet rund 50 Plakate für Kunstvereine, Museen, Theater, Film und Orchester; Buchumschläge, Schallplattencover und Briefmarken sowie Illustrationen für Zeitschriften
- 1967** Einzelausstellung: Haus am Lützowplatz, Berlin
- 1972** Professor für Grafik-Design an der Hochschule der Künste, Berlin
- 1976** Einzelausstellungen: ‚Jürgen Spohn – Plakatgraphik‘. Ausstellung des Amtes für Kunst Berlin Zehlendorf; ‚Jürgen Spohn – Plakatgraphik‘. Ausstellung in der Martinihalle, Emmerich am Rhein
- 1989-1990** Herausgeber der Reihe ‚Bilderbuchwerkstatt‘ im Breitschopfverlag; Verleger der Berliner ‚Edition Lutz & Spohn‘

<sup>815</sup> Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; S. B/1; Künnemann 1979, S. 176.

- 1990** Stiftung des eigenen Kinderbuchpreises ‚Der magische Stift‘
- 1991** Ausstellungenbeteiligungen: Plakate aus Berlin. Braun, Förtsch, von Baumgarten, Spohn (Katalog). Hochschule der Künste, Berlin
- 1992** In Berlin gestorben
- 1994** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek, München; Stadtmuseum, Oldenbrugg
- 1995** Einzelausstellung: Klingspor-Museum, Offenbach

Auszeichnungen<sup>816</sup>

- 1967** 1. Preis, Plakat für den Deutschen Pavillon, Weltausstellung Montreal  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Der Spielbaum‘  
Die schönsten Deutschen Bücher, Buchkunst Frankfurt am Main, für ‚Der Spielbaum‘
- 1968** Die schönsten Deutschen Bücher, Buchkunst Frankfurt am Main, für ‚Eledil und Krokofant‘
- 1969** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Das Riesenross‘  
Die schönsten Deutschen Bücher, Buchkunst Frankfurt am Main, für ‚Das Riesenross‘  
Goldener Apfel auf der Biennale der Illustration Bratislava für ‚Das Riesenross‘
- 1970** Silbermedaille, Internationale Buchkunstausstellung Leipzig für ‚Das Riesenross‘
- 1979** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Der Papperlapp-Apparat‘
- 1971** Silbermedaille, Internationale Buchausstellung Leipzig für ‚Das Riesenross‘

---

816 Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; Künnemann 1979, S. 176 ff.

- 1974** Die schönsten Deutschen Bücher, Buchkunst Frankfurt am Main , für ‚Ein Raubtier – das ein Raubtier sah...‘
- 1977** Ehrende Anerkennung, Internationale Buchkunstausstellung Leipzig für ‚Ein Raubtier – das ein Raubtier sah...‘
- 1981** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Drunter und drüber‘
- 1986** Internationale Kinderbuchmesse Bologna, Premio Grafico für ‚Das Schnepfen-Köffcherchen‘  
Ehrenliste für das Gesamtwerk, Hans-Christian-Andersen-Preis des Internationalen Kuratoriums für das Jugendbuch
- 1987** Plakette, Biennale der Illustration Bratislava, für ‚Ali Gator auf der Suche‘

Bücher von Jürgen Spohn (Auswahl)<sup>817</sup>

- 1966** ‚Der Spielbaum: Reime & Bilder‘, Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh
- 1967** ‚Eledil und Krokofant‘, Reinhard Mohn, Gütersloh
- 1968** ‚Das Riesenross: Reime & Bilder‘, Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh
- 1971** ‚Der mini mini Düsenzwerger: Reime & Bilder‘, Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh
- 1973** ‚Ein Raubtier – das ein Raubtier sah... Reime & Bilder‘, Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh
- 1978** ‚Der Papperlapapp-Apparat‘, Annette Betz, Wien
- 1979** ‚Der große Spielbaum. Die schönsten Bilder & Verse in einem Band, Bertelsmann Jugendbuchverlag, Gütersloh
- 1980** ‚Drunter & Drüber. Verse zum Vorsagen, nachsagen, Weitersagen‘, Bertelsmann, München
- 1983** ‚Ja, ja. Geschichten, Verse & Bilder, Annette Betz, München

<sup>817</sup> Thiele, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1 – A/3.

- 
- 1983** ,Oh, Manhattan. Bilder von Menschen', Harenberg, Dortmund
- 1984** ,Nocturno veneziano', Harenberg, Dortmund
- 1985** ,Das Schnepfen-Köffchen', Thienemann, Stuttgart
- 1986** ,London life', Harenberg, Dortmund
- 1987** ,Ali Gator auf der Suche', Thienemann, Stuttgart
- 1989** ,Flausensausen. Gedichte mit 10 Holzschnitten', Maier, Ravensburg
- 1990** ,La casa mia. Bilder und Gedanken, Harenberg, Dortmund
- 1991** ,Pardauz & Co. Verse zum Vorsagen, Nachsagen, Weitersagen', Nagel & Kimche, Zürich

## 11. Das rote Haus in einer kleinen Stadt (1969)

Illustration	<b>Günther Stiller</b>
Text	<b>Elisabeth Borchers</b>
Verlag	<b>Heinrich Ellermann</b>
Erscheinungsjahr	<b>1969</b>

Farbiges Titelblatt  
 13 doppelseitige Farbillustrationen  
 25,5 × 24 cm (H × B)  
 Maltechnik: Collage

Biografie von Günther Stiller<sup>818</sup>

- 1927** in Hamburg geboren
- 1945-1949** Studium der Gebrauchsgrafik an der Landeskunstschule Hamburg
- 1951** Übersiedlung nach Wiesbaden.  
Erste feste Anstellung als Werbegrafiker im Modeverlag Schwalbe/Bayer
- 1954** Freie Arbeit; intensiver Experimentierphase mit Schriftsatz und Drucktechniken
- 1957** Erscheinung der Flugblatt-Zeitschrift ‚Die Kralle‘; enthält Lyrik und politische Text  
regelmäßige Aufträge zur Buchillustration von der Büchergilde Gutenberg, der Bauerschen Gießerei u.a.
- 1964** Übersiedlung nach Watzhahn; eigene Werkstatt mit Setzerei und Handpresse  
Zwei produktive Jahrzehnten innerhalb der Buchillustration folgen: Bibliophile Drucken, Pressendrucke und Bilderbücher/Kinderbücher
- 1982** Einzelausstellung: Büchergilde, Wiesbaden
- 1987** Einzelausstellung: Klingspor-Museum, Offenbach
- 2007** Einzelausstellung: Museum Burg Wissem, Troisdorf

<sup>818</sup> Raecke, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; Linsmann 2007, S. 24.

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>819</sup>

- 1965** Jugendbuchpreis für ‚Amerika-Saga‘
- 1968** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Kinderland-Zauberland‘ und Auswahlliste Sachbuch des Deutschen Jugendbuchpreises für ‚Rußland-Saga‘
- 1969** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Wer bekommt das Opossum?‘  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Jugendbuch, ‚Benjamin Habenichts‘
- 1970** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, ohne Spartenzuordnung, ‚Die Katze, die aus Rom kam‘
- 1973** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Nein Buch für Kinder‘
- 1975** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Sachbuch, ‚Worte kann man drehen‘

Bücher von Günther Stiller (Auswahl)<sup>820</sup>

- 1957** Erich Kästner: ‚Drei Männer im Schnee‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1960** ‚Katzengeschrei und ernsten und heiteren Tonarten‘, Bauersche Gießerei, Frankfurt am Main
- 1961** Heinrich Maria Denneborg; ‚Jan und das Wildpferd‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1963** Hans Christian Andersen: ‚Es ist ganz gewiss!‘, Oehms, Frankfurt am Main
- 1964** Frederik Hetmann: ‚Amerika-Saga. Von Cowboys, Tramps und Desperados‘, Herder, Freiburg/Br.
- 1964** ‚Träume oder Verkehrte Welt, die man am besten richtig stellt‘, Beltz, Weinheim
- 1965** Hans Adolf Halbey: ‚Pampelmusensalat. Dreizehn Verse für Kinder‘, Beltz, Weinheim

819 Peetz/Liesenhoff 1996, S. 132; S. 151; S. 153; S. 156; S. 157; S. 165; S. 180; S. 195.

820 Raecke, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/5.



- 1966 Brüder Grimm: ‚Katz und Maus in Gesellschaft‘, Beltz, Weinheim
- 1967 Hans-Joachim Gelberg (Hrsg.): ‚Kinderland Zauberland. Hundert und eine Geschichte für Kinder‘, Paulus, Recklinghausen
- 1967 Josef Guggenmos: ‚Was denkt die Maus am Donnerstag? 123 Gedichte für Kinder‘, Paulus, Recklinghausen
- 1968 Frederik Hetmann (Hrsg.): ‚Wer bekommt das Opossum? Märchen und Geschichten der amerikanischen Neger‘, Paulus, Recklinghausen
- 1969 Elisabeth Borchers: ‚Das rote Haus in einer kleinen Stadt‘, Ellermann, München
- 1972 Susanne Kilian: ‚NEIN-Buch für Kinder‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1974 Irmela Brender: ‚JA-Buch für Kinder‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1974 Hans Manz: ‚Worte kann man drehen. Sprachbuch für Kinder‘, Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1978 E.T.A. Hoffmann: ‚Der Sandmann‘, Maximilian-Gesellschaft, Hamburg
- 1980 Kurt Tucholsky: ‚Unser Militär! Schriften gegen Krieg und Militarismus‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1985 Hubert Selby: ‚Requiem für einen Traum‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main
- 1986 Brian Merriman: ‚Die Mitternachtsgeschichte‘, Hempel, Mainz
- 1991 Hubert Selby: ‚Mauern‘, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main

## 12. Andromedar SR1 (1970)

Illustration	<b>Heinz Edelmann</b>
Text	<b>Hans Stempel, Martin Ripkens</b>
Verlag	<b>Friedrich Middelhaue Verlag, Köln</b>
Erscheinungsjahr	<b>1970</b>

Farbiges Titelblatt

15 doppelseitige Illustrationen (farbig und schwarzweiß)

31,9 × 23,4 cm (H × B)

Maltechnik: Aquarelle mit deutlicher, harter Konturierungen der einzelnen Farbfelder<sup>821</sup>

Biografie von Heinz Edelmann<sup>822</sup>

- 1934** In Aussig/Nord-Böhmen geboren
- 1953-1959** Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
- Ab 1959** Arbeitet als freier Gebrauchsgrafiker für die Düsseldorfer Kammerspiele und verschiedene Zeitschriften (Capital, Playboy, Twen), Zeitungen (u.a. Frankfurter Allgemeine Zeitung), Verlage (Fischer, Carl Hanser, Klett, Klett.Cotta, Luchterhand)
- 1959-1960** Dozent am Werklehrerseminar in Düsseldorf
- 1961-1966** Dozent an der Werkkunstschule in Düsseldorf
- 1967-1969** Aufenthalt in London für die Produktion des Films ‚Yellow Submarine‘
- 1971-1972** Dozent an der freien Akademie Psychopolis an Den Haag
- 1977-1979** Dozent an der Fachhochschule Köln
- 1984-1986** Dozent für Grafik-Design an der Fachhochschule in Düsseldorf
- 1987-1996** Professor an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart

<sup>821</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 318.

<sup>822</sup> Patsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; <http://www.artfacts.net/de/kuenstler/heinz-edelmann-145991/profil.html>. Eingesehen am 05.04.2014.

- 1993** Einzelausstellung: This way – Museum Folkwang Essen, Essen
- 2001** Ausstellungsbeteiligung: Le nouveau salon des cent-Musée Toulouse-Lautrec, Albi
- 2005** Heinz Edelmann- Visual Arts Museum - School of Visual Arts (SVA), New York
- 2009** In Stuttgart gestorben

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>823</sup>

- 1970** Die schönsten Deutschen Bücher, Buchkunst Frankfurt am Main, für ‚Maicki Astromaus‘ und ‚Andromedar SR1  
Ehrenliste des Premio Grafico Fiera di Bologna für ‚Andromedar SR1‘  
Zahlreiche Medaillen des Art Directors Club

Bücher von Heinz Edelmann (Auswahl)<sup>824</sup>

- 1962** Adolf Nowaczynski: ‚Polnische Eulenspiegelien‘, Lutherhand, Berlin
- 1965** Heinrich Böll u.a.: Der Rat der Welt-Unweisen, Mohn, Gütersloh
- 1967** Martin Goldstein: ‚Anders als bei Schmetterlingen. Er und sie und ihre Liebe‘, Jugenddienst-Verlag, Wuppertal
- 1968** Lee Minoff u.a.: ‚Yellow Submarine‘, New American Library, New York
- 1970** Fredric Brown: ‚Maicki Astromaus‘, Middelhaue, Köln
- 1970** Hans Stempel, Martin Ripkens: ‚Andromedar SR1. Eine Geschichte‘, Midellhaue, Köln
- 1973** Peter Hacks: ‚Katrinchen ging spazieren‘, Middelhaue, Köln

<sup>823</sup> Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; Frank, in: Doderer 1975, S. 336.

<sup>824</sup> Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1 – A/2.

- 1975** Manuel Gasser: ‚Köchel-Verzeichnis. Kulinarische Erinnerungen und Erfahrungen mit ca. 20 seltene Rezepten‘, Insel, Frankfurt am Main
- 1975** J.R.R. Tolkien: ‚Fabelhafte Geschichten‘, Klett-Cotta, Stuttgart
- 1976** Hansjörg Martin (Hrsg.): ‚Bommi ist tot und Tim hat Geburtstag‘, Bertelsmann, München
- 1980** W. H. Hudson: ‚Das Vogelmädchen. Eine Geschichte aus dem Tropenwald‘, Klett-Cotta, Stuttgart
- 1983** Hans Scheibner: ‚Der Zug der Tiere‘, Christians, Hamburg
- 1984** Christine Nöstlinger: ‚Prinz Ring. Ein isländisches Märchen‘, Middelhaue, Köln
- 1994** Klaus Stein: ‚Abseits bis Zweikampf‘, Insel, Frankfurt am Main
- 2000** ‚Skizzenbuch‘, König, Köln
- 2006** Francisco Correal: ‚Música maestros!‘, Osinvito

13. Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder  
oder die Veränderung der Landschaft (1973)

Illustration            **Jörg Müller**  
Text  
Verlag                    **Sauerländer AG, Aarau und Frankfurt am  
Main**  
Erscheinungsjahr    **1973**

Mappe mit farbigem Deckblatt  
7 Bildtafeln  
31,5 × 85,5 cm (H × B)  
Maltechnik: Spritztechnik<sup>825</sup>

Biografie von Jörg Müller<sup>826</sup>

**1942**            In Lausanne geboren  
**1959**            Besuch des Vorkurses an der Kunstgewerbeschule in  
Zürich  
**1960-1964**    Ausbildung als Werbegrafiker an der Kunstgewerbe-  
schule in Biel  
**1964-1965**    Arbeitet als Grafiker in der Packungsdesign-Agentur  
von Raymond Loewy in Paris  
**1965-1967**    Selbstständiger Grafiker in Paris  
**1968**            Rückkehr in die Schweiz; erste Illustrationen für die  
Schweizerische Krebsliga  
**1970**            Erste Buchillustrationen für den Verlag Sauerländer,  
Aarau  
**1974**            Bildergeschichten für die ‚Sendung mit der Maus‘  
Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Jörg Steiner  
**1979**            Einzelausstellung: Centre Pompidou, Paris

<sup>825</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S. 320.

<sup>826</sup> Sauer, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1, S. B/1; Sauer 2007, S. 140.

- Ab 1980** Bühnenbilder für Opern im Städtebundtheater am Biel-Solothurn  
Illustrationen für das Magazin des ‚Zürcher Tagesanzeigers‘
- 1984** Aufenthalt in Berlin  
Gestaltet verschiedene Wandbilder in Biel und Illustrationen zu archäologischen Themen
- 1987** Wanderausstellung, Japan
- 1992** Mitarbeit an einem UNESCO-Projekt im Jemen
- 1993-1994** Trickfilmgrafiken für den SWF
- 1995** Fiera del Libro, Bologna  
Kinderbuchausstellung, Bratislava
- 2008** Einzelausstellung: Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Troisdorf

Auszeichnungen<sup>827</sup>

- 1974** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘  
Premio Grafico Fiera di Bologna für ‚Das geheime Bordbuch‘
- 1976** Auswahlliste des Premio Grafico Fiera di Bologna für ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘  
Unter ‚Die schönsten Schweizer Bücher des Jahres‘ für ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘

---

<sup>827</sup> Sauer, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; Sauer 2007, S. 140 – S.143; Peetz/Liesenhoff 1996, S. 184; S. 290.

- 1977** Schweizer Jugendbuchpreis für das Gesamtschaffen und Boston Globe and Horn Book Award für das Gesamtschaffen  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Der Bär, der ein Bär bleiben wollte‘  
Unter ‚Die schönsten Schweizer Bücher des Jahres‘ für ‚Die Kanincheninsel‘
- 1978** Europäischer Bilderbuchpreis für ‚Die Kanincheninsel‘  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Die Kanincheninsel‘
- 1982** Gustav-Heinemann-Friedenspreis für Kinder- und Jugendbücher für ‚Die Menschen im Meer‘  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch; ‚Die Menschen im Meer‘
- 1986** Bologna Ragazzi Award für ‚Peter und der Wolf‘
- 1990** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Die neuen Stadtmusikanten in Aufstand der Tiere‘  
Nominierung für den Hans-Christian-Andersen-Preis für ‚Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten‘
- 1994** Hans-Christian-Andersen-Medaille für das Gesamtwerk
- 1997** Bologna Ragazzi Award für ‚Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten‘

Bücher von Jörg Müller (Auswahl)<sup>828</sup>

- 1972** Terry Pratchett: ‚Alarm im Teppichbereich‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1973** ‚Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft‘, Verlag Sauerländer, Aarau

<sup>828</sup> Sauer 2007, S. 141-S. 143.

- 1976** Text: Jörg Steiner: ‚Der Bär, der ein Bär bleiben wollte‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1976** ‚Hier fällt ein Haus, dort steht ein Kran und ewig droht der Baggerzahn oder Die Veränderung der Stadt‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1977** Jörg Steiner: ‚Die Kanincheninsel‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1981** Jörg Steiner: ‚Die Menschen im Meer‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1985** Lorient: ‚Peter und der Wolf – ein musikalisches Märchen von Serge Prokofieff‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1987** Jörg Steiner: ‚Der Mann vom Bärengaben‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1989** Jörg Steiner: ‚Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1995** Anita Siegfried: ‚Auf der Gasse und hinter dem Ofen – Eine Stadt im Spätmittelalter‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1996** ‚Der standhafte Zinnsoldat‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 1998** Jörg Steiner: ‚Was wollt Ihr machen, wenn der schwarze Mann kommt?‘, Verlag Sauerländer, Aarau
- 2005** Brigitte Schär: ‚Die Weihnachts-Show‘, Patmos Verlagshaus/Verlag Sauerländer, Düsseldorf



## 14. Rundherum in meiner Stadt (1968)

Illustration            **Ali Mitgutsch**  
 Text  
 Verlag                    **Otto Mayer Verlag GmbH**  
 Erscheinungsjahr    **1968**

Farbiges Titelblatt  
 14 doppelseitige Farbillustrationen  
 31 × 23,5 cm (H × B)  
 Maltechnik: Gouache

Biografie von Ali Mitgutsch<sup>829</sup>

**1935**        In München geboren  
**1949**        3 Monate Lithographenlehre  
               Studium an der graphischen Akademie in München  
               Reise in das Mittelmeergebiet, durch die USA, Mexiko  
               und Lappland  
               Als Gebrauchsgrafiker tätig und später vorwiegend als  
               Bilderbuchillustrator  
               Seine Bücher sind weltweit verbreitet und in mehrerer  
               Sprachen übersetzt worden  
**Ab 2001**    Entstehung von ‚Objektkästchen‘  
**2005**        Ausstellung: ‚Ein Chronist der Welt im Kleinen‘, Muse-  
               um Burg Wissem, Troisdorf (12.06.2005-11.09.2005)  
               und Internationale Jugendbibliothek, München  
               (23.09.2005-30.10.2005)

---

<sup>829</sup> Linsmann/Scharioth 2005, S. 25 -26; Hann, in Doderer 1977, S. 486; Künnemann 1978., S. 122 – 124.

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>830</sup>

- 1960** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Pepes Hut‘
- 1961** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Ulus abenteuerliche Reise zum Nordlicht‘
- 1962** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Nico findet einen Schatz‘
- 1969** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Rundherum in meiner Stadt‘
- 1971** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Bei uns im Dorf‘
- 1972** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Komm mit ans Wasser‘
- 1975** Auszeichnung als ‚Eines der fünfzig (schönsten) Bücher der Bundesrepublik Deutschland‘ für ‚Rund ums Rad‘
- 1978** Ehrenliste Hans Christian Andersen-Preis für ‚Rund ums Schiff‘
- 2003** Schwabinger Kunstpreis

Bücher von Ali Mitgutsch (Auswahl)<sup>831</sup>

- 1959** ‚Pepes Hut‘, Parabel Verlag, München
- 1960** ‚Ulus abenteuerliche Reise zum Nordlicht‘, Münchener Bilderbuch Verlag, München
- 1960** ‚Steig ein, fahr mit!‘, Münchener Bilderbuch Verlag, München
- 1961** ‚Nico findet einen Schatz‘, Münchener Bilderbuch Verlag, München
- 1965** ‚In Bayern leben‘, Münchener Bilderbuch Verlag, München
- 1968** ‚Rundherum in meiner Stadt‘, Otto Maier, Ravensburger
- 1970** ‚Bei uns im Dorf‘, Otto Maier, Ravensburger

830 Peetz/Liesenhoff 1996, S. 104, S. 110, S. 118, S. 154, S. 168, S. 173; Hann, in Doderer 1977, S. 486.

831 Linsmann/Scharioth 2005, S. 31 – 38.

- 1970 ,Der Wolf und die sieben Geißlein', Schwager und Steinlein, Nürnberg
- 1971 ,Komm mit ans Wasser', Otto Maier, Ravensburger
- 1971 ,Vom Baum zum Tische', Sellier, Freising
- 1973 ,Warum macht Herr Kringle nicht mit?', Otto Maier, Ravensburger
- 1975 ,Von der Blüte zum Honig', Sellier, Freising
- 1975 ,Rund ums Rad: von Karren, Kutschen und schnellen Kisten; ein vergnügliches Bildersachbuch für Kinder', Otto Maier, Ravensburger
- 1977 ,Rund ums Schiff: von Kanus, Koggen und großen Kähnen', Otto Maier, Ravensburger
- 1979 ,Hier in den Bergen', Otto Maier, Ravensburger
- 1980 ,Laufen und springen', Otto Maier, Ravensburger
- 1981 ,Weinen und lachen...', Otto Maier, Ravensburger
- 1983 ,Wir spielen Abenteuer', Otto Maier, Ravensburger
- 1988 ,Unsere große Stadt', Otto Maier, Ravensburger
- 1989 ,Meine Seeräuber-Insel', Sellier, München
- 1990 ,Ritterbuch: Erlebnisse von Wolflied, dem Knappen und seinem Ritter Frank von Fidelstein', Otto Maier, Ravensburger
- 1992 ,Fizzel baut eine Burg', Otto Maier, Ravensburger
- 1996 ,Zwiggel, der Zwerg', Beltz Verlag, Weinheim, Basel
- 2002 ,Das große Gespenster-Spielbuch', Otto Maier, Ravensburger
- 2004 ,Das große Piraten-Wimmelbuch', Otto Maier, Ravensburger

## 15. Rüben, Fische, Eierkuchen (1975)

Illustration	<b>Kurt Mühlenhaupt</b>
Text	<b>Kurt Mühlenhaupt</b>
Verlag	<b>Parabel</b>
Erscheinungsjahr	<b>1975</b>

Farbiges Titelblatt

15 Farbillustrationen (3 doppelseitig, 12 einseitig)

25,5 × 26,5 cm (H × B)

Maltechnik: Ölmalerei<sup>832</sup>

Biografie von Kurt Mühlenhaupt<sup>833</sup>

- 1921** In Klein-Ziescht geboren
- 1935-1943** Lehre als Modellbauer, Kriegsdien
- 1946-1949** Studium an der Hochschule für Bildende Künste. Anschließend Arbeit als Tierzüchter
- 1950-1956** Umzug nach Marienfeld in West-Berlin. Verdient seinen Lebensunterhalt als Kartoffelschalensammler, Trödler und Leierkastenmann.
- 1959** Gründung des Künstlerlokals ‚Leierkasten‘ in Berlin-Kreuzberg
- 1965** Richtet eine Druckwerkstat.
- 1968** Erscheinung erster Handpressenbücher
- 1969** Gründung eines neuen Ateliers an dem Chamissoplatz
- 1971** Gründung mit Günter Grass, Wolf-Dieter Schnurre und Wolfgang Schnell die Gruppe „Malerpoeten“. Einzelausstellung: Haus am Lützowplatz (Katalog); Berlin
- 1980** Einzelausstellung: Ladengalerie (Katalog), Berlin
- 1981** Große Ausstellung in der Berliner Kunsthalle zu seinem 60. Geburtstag.

<sup>832</sup> Hoffmann/Thiele 1986, S.314.

<sup>833</sup> [http://www.muehlenhaupt.de/V2\\_TAA/html/biographic.html](http://www.muehlenhaupt.de/V2_TAA/html/biographic.html). Eingesehen am 25.03.2014; Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1, S. B/1.

- 1984** Mehrere Monatsaufenthalt in New York  
Einzelausstellung: Ladengalerie (Katalog), Berlin, New York
- 1986 - 2000** Kauft eine Quinta in Portugal, wo er jährlich mehrere Monat lebt
- 1990 - 1999** Umbau eines heruntergekommenen Barockensemble in Bergsdorf zum Museum
- 1994** Ein altes Kriegsleiden bricht auf; zwei Jahre lang bettlägerig; beginnt mit seinen Memoiren
- 1998** Beginn des Zyklus großformatiger Landschaftsbilder der Mark Brandenburg
- 2006** In Bergsdorf gestorben  
Einzelausstellungen: GEHAG Forum, Berlin;  
Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin

Auszeichnungen<sup>834</sup>

- 1976** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, Rüben, Fische, Eierkuchen'
- 1991** Verdienstorden des Landes Berlin

Bücher Kurt Mühlenhaupt (Auswahl)<sup>835</sup>

- 1968** ‚Eine Bartgeschichte aus Berlin‘, Polyphem Handpressen Druck, Berlin
- 1970** ‚Das Geheimnis der Sandkuten‘, Atelier Handpressendruck, Berlin
- 1971** ‚Sabine und ihre Puppe‘, Parabel, München
- 1972** Wolf Biermann: ‚Das Märchen vom kleinen Herrn Moritz‘, Parabel, München
- 1974** ‚Ringelblumen‘, Loewe, Bayreuth
- 1975** ‚Rüben, Fische, Eierkuchen‘, Parabel, München

---

<sup>834</sup> Peetz/Liesenhoff 1996, S. 199.

<sup>835</sup> Partsch, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1.

- 1980** ‚Hallo! Onkel Willi – Ein Berliner Bilderbuch‘, Ladengalerie, Berlin
- 1981** ‚Der Mützenmann‘, Atelier – Handpresse, Berlin
- 1983** Sarah Kirsch: ‚Zwischen Herbst und Winter, Middelhauve, Köln, 1983
- 1986** ‚Wunderbare Nachbarschaft. Sagen von Zwergen, lieblichen Hexen, mutigen Leuten‘. Midellhauve, Köln
- 1993** Gerhard Kerfin: ‚Als ich mit Sauriern spazieren ging‘, Edition Hoffmann; Atelier Handpresse, Berlin
- 1999** ‚Blanke Felder‘, Eigenverlag, Bergsdorf
- 2000** ‚Nächte im Leierkasten‘, Eigenverlag, Bergsdorf
- 2001** ‚Blätter zur Passion Jesu‘, Butzon und Bercker, Kevelaer
- 2006** ‚Bolles Reich‘, Eigenverlag, Bergsdorf
- 2007** ‚Das große Du-Du‘, Eigenverlag, Bergsdorf

## 16. Jorinde und Joringel (1978)

Illustration	<b>Paula Schmidt</b>
Text	<b>Brüder Grimm</b>
Verlag	<b>Middelhaue</b>
Erscheinungsjahr	<b>1978</b>

Farbiges Titelblatt

13 Farbillustrationen (12 doppelseitig, 1 einseitig)

33,5 × 25 cm (H × B)

Maltechnik: Ölfarbe

Biografie von Paula Schmidt<sup>836</sup>

- 1954** in Mainz geboren
- 1974-1981** Studium an der Hochschule der Künste Berlin, Meisterschülerin
- 1981-1982** Studium am Modellversuch Künstlerweiterbildung (Künstler in der Kulturarbeit)
- 1981-1983** Leitung von Museums- und Galerieführungen für Senioren
- 1983-1985** Grafikerin bei der Frauenzeitschrift "Courage"
- 1983** Ausstellungsbeteiligung: Forum für Aktuelle Kunst, Berlin. Galerie auf Zeit, Berlin  
Neue Darmstädter Sezession, – Wien – Düsseldorf (Katalog)
- 1985** Arbeitsstipendium des Senators für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin.
- 1987 und 1989** Einzelausstellung: Galerie Lietzow, Berlin
- 1989** Gründung einer Künstlergruppe zu Herstellung und Vertrieb des Berliner Grafikkalenders, der seit 1989 jährlich erscheint

<sup>836</sup> <http://paula-schmidt.de/ausstellungen>. Eingesehen am 25.03.2104.

- 1991** Ausbildung als Computerfachfrau im Bereich Grafik/ Design
- 1994** Einzelausstellung: Galerie Schoen + Nalepa, Berlin (Katalog)
- 1996** Ausstellungsbeteiligung: Galerie Ilverich, Düsseldorf; Artothek Moskau
- 1998** zusätzliches Atelier im Atelierhaus Weimar  
Gründung einer Weimarer Künstlergruppe zur Herstellung und Vertrieb eines Thüringer Grafikkalenders
- 1999** Erscheinen des ersten Thüringer Grafikkalenders, Teilnahme an diversen Kunst-am-Bau-Wettbewerben in Thüringen
- 2003** Gründung der Kindermalschule Kunstraum Kleinmachnow
- 2005** Einzelausstellung: Büchergilde Gutenberg, Berlin
- 2006** Gründung des Kunstverleih-Projektes arese
- 2007** Gründung der Kunst-AG Kunstraum Waldgrundschule Berlin
- 2009** Ausstellungsbeteiligung: Galerie ABAKUS Berlin, "Kaleidoskop";  
Galerie Ilka Klose, Würzburg

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>837</sup>

- 1978-1979** Oldenburger Jugendbuchpreis/Auswahl, Deutscher Jugendbuchpreis/Bestliste, Hamelner Rattenfänger-Preis/Auswahl für ‚Jorinde und Joringel‘
- 1985** 1. Preis des Wettbewerbes um das Signet zur 750-Jahr-Feier Berlin
- 1988** 1. Preis für die Briefmarke zum 10. Todestag von Hannah Höch

<sup>837</sup> <http://paula-schmidt.de/ausstellungen>. Eingesehen am 25.03.2104.



Bücher von Paula Schmidt<sup>838</sup>

- 1978** Jacob und Wilhelm Grimm: ‚Jorinde und Joringel‘,  
Middelhaue, Köln
- 1980** Sarah Kirsch ‚Hans mein Igel. Nach den Kinder- und  
Hausmärchen der Brüder Grimm‘, Middelhaue, Köln

---

838 <http://paula-schmidt.de/ausstellungen>. Eingesehen am 25.03.2104.

## 17. Oh, wie schön ist Panama (1978)

Illustration	<b>Janosch</b>
Text	<b>Janosch</b>
Verlag	<b>Beltz &amp; Gelberg, Weinheim</b>
Erscheinungsjahr	<b>1978</b>

Farbiges Titelblatt

46 Seiten mit Farbillustrationen und Texten

24,5 × 16,8 cm (H × B)

Maltechnik: Feder und Aquarell

Biografie von Janosch<sup>839</sup>

- 1931** In Hindeburg (Oberschlesien) geboren
- 1944** Beginnt einer Schmiede- und Schlosserlehre  
Arbeitet mehrere Jahre als Hilfsarbeiter
- 1953** Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München. Abbruch nach Probeseestern wegen ‚mangelnder Begabung‘  
Arbeitet als freischaffender Künstler; Tapetendesigner und Illustrator für die ‚Süddeutschen Zeitung‘, ‚Die Zeit‘ und die satirische Zeitschrift ‚Pardon. Veröffentlicht Erzählungen
- 1960** Erscheinung seine ersten Bilderbücher ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘, ‚Valek und Jarosch‘ und ‚Der Josa mit der Zauberfiedel‘ im Verlag von Georg Lentz, der ihn den Künstlernamen ‚Janosch‘ anriet
- 1980** Umzug nach Teneriffa
- 1983** Beginn der Fernsehserie Janoschs ‚Traumstunde‘

---

<sup>839</sup> Künnemann, in: Doderer 1977, S.56; [http://www.troisdorf.de/bilderbuchmuseum/sammlungen/sammlung\\_janosch.htm](http://www.troisdorf.de/bilderbuchmuseum/sammlungen/sammlung_janosch.htm). Eingesehen am 26.03.2014; <http://www.janosch-medien.de/htm/main.htm>. Eingesehen am 27.03.2014.

- 1998** Einzelausstellung: Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg (Katalog); Altonaer Museum in Hamburg-Norddeutsches Landesmuseum; Einzelausstellung: Wilhelm-Busch-Museum, Hannover; Gutenberg-Museum Mainz
- 1999** Einzelausstellung: Stadtbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; Badisches Landesmuseum, Karlsruhe  
Dauerleihgabe der Originale seiner Bilderbuchillustrationen dem Kinderbuchmuseum Troisdorf  
Autor von etwa 300 Kinderbüchern mit Millionenauflagen, übersetzt in ca. 70 Sprachen

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>840</sup>

- 1975** Literaturpreis der Stadt München für das Erwachsenen-Roman ‚Cholonek oder der liebe Gott aus Lehm‘
- 1979** Tukan-Preis, München
- 1979** Bilderbuchpreis im Rahmen des Deutschen Jugendliteraturpreises für ‚Oh, wie schön ist Panama‘
- 1979** Plakette der Biennale der Illustrationen Bratislava für ‚Die Maus hat rote Strümpfe an‘
- 1980** Prix Jeunesse International Munich für ‚Oh, wie schön ist Panama‘ in der ‚Sendung mit der Maus‘
- 1981** Prix Danube Bratislava: Hauptpreis Trickfilm für ‚Komm, wir finden einen Schatz‘ in der ‚Sendung mit der Maus‘
- 1984** Silberner Pinsel für ‚Das Leben der Tiere‘  
Silberner Griffel für ‚Post für den Tiger‘  
Banff World Television Festival: Special Jury Award für ‚Post für den Tiger‘ in der ‚Sendung mit der Maus‘
- 1987** Silberner Pinsel für ‚Ich mach dich gesund, sagte der Bär‘
- 1992** Andreas-Gryphius-Preis für sein Romanwerk

<sup>840</sup> <http://www.giordano-bruno-stiftung.de/beirat/janosch>. Eingesehen am 27.03.2014.

- 1993** Bundesverdienstkreuz  
**1999** Kulturpreis Schlesien des Landes Niedersachsen  
 Orden de Manuel Amador Guerrero  
**2002** Bayerischer Poetentaler

Bücher von Janosch (Auswahl)<sup>841</sup>

- 1960** ‚Die Geschichte von Valek dem Pferd‘, Georg-Lentz-Verlag, München  
**1960** ‚Valek und Jarosch‘, Georg-Lentz-Verlag, München  
**1960** ‚Der Josa mit der Zauberfiedel‘, Georg-Lentz-Verlag, München  
**1962** Johann Wolfgang von Goethe: ‚Reineke Fuchs‘, Georg-Lentz-Verlag, München  
**1964** ‚Onkel Poppoff kann auf Bäume fliegen‘, Parabel-Verlag, München  
**1964** ‚Das Auto hier heißt Ferdinand‘, Parabel-Verlag, München  
**1968** ‚Böllerbam und der Vogel‘, Middelhaue Verlag, Köln  
**1971** ‚Lari Fari Mogelzahn – Jeden Abend eine Geschichte‘, Beltz-Verlag, Weinheim  
**1972** ‚Janosch erzählt Grimm’s Märchen: Fünfzig ausgewählte Märchen neu erzählt für Kinder von heute‘, Beltz Verlag, Weinheim und Basel  
**1975** ‚Bärenzirkus Zampano. Der Janosch erzählt eine Geschichte‘, Parabel Verlag, München  
**1977** ‚Traumstunde für Siebenschläfer. Eine Geschichte von Popov und Piezke mit vielen farbigen Bildern‘, Beltz & Gelberg, Weinheim  
**1978** ‚Oh, wie schön ist Panama‘, Beltz-Verlag, Weinheim  
**1978** ‚Die Maus hat rote Strümpfe an‘, Beltz-Verlag, Weinheim

<sup>841</sup> <http://www.janosch-medien.de/hm/archiv.htm>. Eingesehen am 27.03.2014; Künne-  
 mann, in: Doderer 1977, S.58.

- 1979 ,Komm, wir finden einen Schatz. Die Geschichte, wie der kleine Bär und der kleine Tiger das Glück der Erde suchen', Beltz & Gelberg, Weinheim
- 1983 Janoschs großer, kleiner Tigeratlas', Mosaik-Verlag, München
- 1985 ,Ich mach dich gesund, sagte der Bär. Die Geschichte, wie der kleine Tiger einmal krank war', Diogenes-Verlag, Zürich
- 1987 ,Das Lumpengesindel', Diogenes-Verlag, Zürich
- 1990 ,Du bist ein Indianer, Hannes', Georg Bitter Verlag, Recklinghausen
- 1991 ,Kasper Mütze hat Geburtstag', Dressler, Hamburg
- 1992 ,Mutter sag, wer macht die Kinder?', Mosaik-Verlag, München
- 1994 ,Von dem Glück, als Herr Janosch überlebt zu haben', Merlin Verlag, Gifkendorf
- 1995 ,Wörterbuch der Lebenskunst', Goldmann, München
- 1995 ,Morgen kommt der Weihnachtsbär', Mosaik-Verlag, München
- 1999 ,Ich liebe eine Tigerente. Kleiner Beziehungsberater', Mosaik-Verlag, München
- 2006 ,Gibt es hitzefrei in Afrika? So leben die Kinder dieser Welt', Heyne Verlag, München

## 18. 3 × 3 an einem Tag (1963)

Illustration	<b>Eva Johanna Rubin</b>
Text	<b>James Krüss</b>
Verlag	<b>Anette Betz Verlag, München</b>
Erscheinungsjahr	<b>1968</b>

Farbiges Titelblatt

11 doppelseitige Farbillustrationen

28 × 20,5 cm (H × B)

Maltechnik: Feder und Aquarell

Biografie von Eva Johanna Rubin<sup>842</sup>

**1925** in Berlin geboren

**1941** Beginn des Kunststudiums an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin mit einem Probese­mester;

**1946–51** Fortsetzung des Studiums; Bereits in der Studienzeit Illustrationsaufträge und u.a. freie Mitarbeiterin beim Deutschen Bauernverlag.

**Ende der 1940er-Mitte der 1950er Jahre**

Illustration: Bücher für Erwachsene

**Ab 1956** Zusammenarbeit mit dem Kinderbuchverlag Berlin

**1969** Einzelausstellung: Ladengalerie, Berlin

**1986** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek, (Katalog), München

**1992** Einzelausstellung: Museum für Volkskunde (Katalog), Berlin

**1993** Einzelausstellung: Bilderbuchmuseum Burg Wissem, Troisdorf

**1999** Einzelausstellung: Die Deutsche Bibliothek (Katalog), Leipzig

**2001** In Berlin gestorben

**2001, 2002, 2004**

Einzelausstellung: Kunstmuseum, Bad Wildungen

<sup>842</sup> Pohlmann, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; S. B/1.

Auszeichnungen<sup>843</sup>

- 1956** Zweiter Preis im ‚Wettbewerb für 1001 Nacht‘, Kinderbuchverlag, Berlin (erster Preis wurde nicht vergeben)
- 1962** Schönste Bücher der DDR für ‚Kleine Gratulanten‘
- 1963** Schönste Bücher der DDR für ‚Großmütterchen Immergrün‘  
Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Sammlungen und Neubearbeitungen für ‚Der Goldfaden‘;  
Silbermedaille der Internationalen Buchkunstausstellung, Leipzig, für das Bilderbuch ‚3 × 3 an einem Tag‘;  
Schönste Bücher der Bundesrepublik Deutschland für Bilderbuch ‚3 × 3 an einem Tag‘
- 1964** Schönste Bücher der DDR für ‚Das Feuerzeug‘  
Prämie Deutscher Jugendliteraturpreis für ‚3 × 3 an einem Tag‘
- 1965** Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Bilderbuch, ‚Der böse Bär oder die Macht der Musik‘  
Silbermedaille der Internationalen Buchkunstausstellung, Leipzig, für das Bilderbuch ‚Das Feuerzeug‘
- 1966** Schönste Bücher der DDR für ‚Das Tierschiff‘
- 1968** Schönste Bücher der Bundesrepublik Deutschland für das Bilderbuch ‚Das Liederkarussell‘
- 1971** Bronzemedaille der Internationalen Buchkunstausstellung, Leipzig, für ‚Das Tierschiff‘
- 1974** Schönste Bücher der DDR und Auswahlliste zum Deutschen Jugendliteraturpreis, Sparte Kinderbuch, ‚Die Gärten von Dorr‘ (ehrende Anerkennung)
- 1976** Schönste Bücher der DDR für ‚Nussknacker und Mausekönig‘
- 1977** Bronzemedaille der Internationalen Buchkunstausstellung, Leipzig, für ‚Nussknacker und Mausekönig‘
- 1986** Verleihung des Hans-Baltzer-Preises des Kinderbuchverlages Berlin

<sup>843</sup> Pohlmann, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1; Peetz/Liesenhoff 1996, S. 127; S. 131, S. 133, S. 186; Pohlmann 1996, S. 39.

Bücher von Eva Johanna Rubin (Auswahl)<sup>844</sup>

- 1946** ,Der bunte Garten. Ein Buch für unsere Kinder', Thieme, Berlin
- 1947** ,Der Lauf der Welt und andere Geschichten', Lessing, Berlin
- 1948** Wilhelm Hauff: ,Der kleine Muck und andere Erzählungen', Lessing, Berlin
- 1956** Alessandro Manzoni: ,Die Nonne von Monza', Aufbau, Berlin
- 1957** Angel Karalijčev: ,Der goldene Apfel. Märchen aus Bulgarien', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1961** Edith George: Sausewind, Brausewind', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1962** ,Der Goldfaden', Obpacher, München
- 1963** ,Der goldene Vogel. Märchen aus Jugoslawien', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1963** ,Großmütterchen Immergrün. Ein Märchenbuch für die vier-, fünf- und sechsjährigen kleinen Zuhörer', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1963** ,Kleine Gratulanten', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1963** James Krüss: ,3 × 3 an einem Tag. Ein Bilderbuch für alle, die bis 3 zählen können', Betz, München
- 1964** Hans Christian Andersen: ,Das Feuerzeug. Ein Märchen', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1965** ,Das Tierschiff. Die schönsten Tiermärchen aus aller Welt', Kinderbuchverlag, Berlin
- 1966** James Krüss: ,Der Trommler und die Puppe oder wozu ein Trommler nütze ist', Betz, München
- 1967** ,Das Liederkarussell. Einhundertfünfzig alte und neue Kinderlieder', Betz, München
- 1970** Josef Guggenmos: ,Ich hab's mit eigenen Ohren gesehen. Geschichten und Gedichte für Kinder', Maier, Ravensburg

<sup>844</sup> Pohlmann, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1-A/5.



- 1973** Paul Biegel: ‚Die Gärten von Dorr‘, Kinderbuchverlag, Berlin
- 1976** E.T.A. Hoffmann: ‚Nussknacker und Mausekönig‘, Kinderbuchverlag, Berlin
- 1979** ‚Die Freundin des kleinen Herrn Florico‘, Beck, Homburg-Schwarzenacker
- 1985** ‚Sag mal, wo ist Tinke Tunk?‘, Kinderbuchverlag, Berlin.
- 1989** ‚Böse Blätter‘. Zeichnungen 1987-1989, Selbstverlag, Berlin.
- 1990** ‚Der gestiefelte Kater und andere Märchen der Brüder Grimm‘, Neuer Finken-Verlag, Oberursel
- 1993** Inge Jooß: ‚Der Tod ist in der Welt. Gedichte zu Sterben und Tod, Eichter, Würzburg
- 1996** ‚Klipp-Klapp-Theater‘, Neugebauer, Gossau/Zürich
- 2006** Fjodor Dostojewski: ‚Die Sanfte‘, Freundeskreis Eva Johanna Rubin, Berlin

## 19. Hänsel und Gretel (1979)

Illustration	<b>Lisbeth Zwerger</b>
Text	<b>Brüder Grimm</b>
Verlag	<b>Michael Neugebauer Verlag, Gossau, Zürich, Hamburg, Salzburg</b>
Erscheinungsjahr	<b>1979</b>

Farbiges Titelblatt

11Farbillustrationen (1 doppelseitig, 10 einseitig)

21,5 × 24 cm (H × B)

Maltechnik: Aquarell, Bleistiftzeichnungen und Feder<sup>845</sup>

Biografie von Lisbeth Zwerger<sup>846</sup>

- 1954** In Wien geboren
- 1971-1974** Studium an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien
- Ab 1977** Freiberufliche Tätigkeit als Bilderbuchillustratorin. Weitere Arbeiten: u.a. Plakatentwürfe, CD-Cover, Entwürfe für Trickfilme, Werbespots und Gebrauchsgegenstände. Objekte für May Fair Studio, Wandgestaltungen. Zeitweise Aufenthalte in Surrey (Großbritannien)
- 1983** Einzelausstellung: Klingspor-Museum, Offenbach
- 1987** Einzelausstellung: Sano Gallery, Mishima
- 1991** BIB, Bratislava
- 1992** International Book Fair, Taipei
- 1995** Einzelausstellung: Internationale Jugendbibliothek, München
- 1999** Einzelausstellung: Bilderbuchmuseum, Azumino; Every Picture Tells a Story, Los Angeles
- 2001** Ausstellungsbeteiligung: Tell me a picture (Katalog: Quentin Blake), National Gallery, London

<sup>845</sup> Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung 1994, S. 112.

<sup>846</sup> Rabus, in: Stiftung Illustration 2009 1; S. B/1 – B/2.

- 2001-2005** Ausstellungsbeteiligung: Hans Christian Andersen  
Bicentennial Project in Asia, Tokyo
- 2005** Ausstellungsbeteiligung: Däumelinchen, Nachtigall  
und Zinnsoldat (Wanderausstellung; Katalog), Interna-  
tionale Jugendbibliothek, München
- 2006** Ausstellungsbeteiligung: The Eric Carle Museum of  
Picture Book Art: The Wonderful Art of Oz (Katalog),  
Amherst/Massachusetts

Auszeichnungen<sup>847</sup>

- 1981, 1983** Goldplakette der Biennale für Illustration Bratislava  
(BIB)
- 1985, 1993** Goldener Apfel der Biennale für Illustration Bratislava  
(BIB)
- 1981, 1982, 1983, 1984, 1988, 1992**  
Verlagspreis – Die schönsten Bücher Österreichs
- 1987, 1997** Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis für ‚Das  
Gespenst von Canterville‘ und für ‚Der Zauberer von  
Oz‘
- 1990** Hans-Christian-Andersen-Preis
- 1994** Rattenfänger-Literatur-Preis für ‚Der Zwerg Nase‘ und  
‚Kindergedichte und Galgenlieder‘
- 1996, 1997** New York Times Award: Best Illustrated Children’s  
Book of the Year
- 1998** Österreichischer Würdigungspreis für Kinder- und  
Jugendliteratur
- 2003** Goldenes Verdienstzeichen der Republik Österreich

Bücher von Lisbeth Zwerger (Auswahl)<sup>848</sup>

- 1977** E.T.A. Hoffmann: ‚Das fremde Kind‘, Hermann  
Schroedel Verlag, Basel

<sup>847</sup> Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. 1.

<sup>848</sup> Rabus, in: Stiftung Illustration 2009, S. A/1 - A/2.

- 1979** Brüder Grimm: ‚Hänsel und Gretel‘ Michael Neugebauer Verlag, Gossau, Zürich, Hamburg, Salzburg
- 1979** E.T.A. Hoffmann: ‚Nussknacker und Mausekönig‘, Hermann Schroedel Verlag, Basel
- 1981** Brüder Grimm: ‚Die 7 Raben‘, Neugebauer Press, Salzburg
- 1982** Hans Christian Andersen: ‚Der Schweinehirt‘, Neugebauer Press, Salzburg
- 1984** Brüder Grimm: ‚Rotkäppchen‘, Neugebauer Press, Salzburg/München
- 1984** Hans Christian Andersen: ‚Die Nachtigall‘, Neugebauer Press, Salzburg/München
- 1986** Oscar Wilde: ‚Das Gespenst von Canterville‘, Neugebauer Press, Salzburg/München
- 1988** Charles Dickens: ‚Ein Weihnachtsmärchen‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 1992** Hans Christian Andersen: ‚Der Sandmann. 7 Gute-Nacht-Geschichten‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 1993** Wilhelm Hauff: ‚Der Zwerg Nase‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 1993** Christian Morgenstern: ‚Kindergedichte und Galgenlieder‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 1996** L. Frank Baum: ‚Der Zauberer von Oz‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 1999** Lewis Carroll: ‚Alice in Wonderland‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich
- 2004** Hans Christian Andersen: ‚Die kleine Meerjungfrau‘, minedition, Kiel
- 2006** Brüder Grimm: ‚Die Bremer Stadtmusikanten‘, minedition, Kiel
- 2010** Oscar Wilde: ‚Der selbstsüchtige Riese‘, Michael Neugebauer, Gossau/Zürich

## 20. Die sieben Raben (1962)

Illustration	<b>Felix Hoffmann</b>
Text	<b>Brüder Grimm</b>
Verlag	<b>Verlag H.R Sauerländer &amp; Co. Aarau und Frankfurt am Main</b>
Erscheinungsjahr	<b>1962</b>

Farbiges Titelblatt

16 Farbillustrationen (8 doppelseitig, 8 einseitig)

21,4 × 30cm (H × B)

Maltechnik: Farblithographie

Biografie von Felix Hoffmann<sup>849</sup>

- 1911** In Aarau geboren
- 1931** Gewerbeschule Basel
- 1931-1933** Kunstschule Karlsruhe (Holzschnitt und Illustration)
- 1933-1934** Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst Berlin
- Ab 1935** Grafiker und freischaffender Maler in Aarau. Meist figürliche Ölbilder, Glasfenster, Wandbilder, Mosaik sowie Illustrationen (Holzschnitt, Lithografie, Zeichnung) in zahlreichen Büchern und Zeitschriften  
Für 26 Jahre Hilfszeichenlehrer an der Bezirksschule Aarau
- 1938** Erster Auftrag für Glasmalerei, Chorfenster für die Kirche Ruppertswil. Intensive Studien der glasmalerischen Möglichkeiten
- 1949** Arbeiten für den Amerbach-Verlag in Basel.  
Das erste Bilderbuch ‚Rapunzel‘ wird in vier Farben handlithographiert.

<sup>849</sup> <http://www.felix-hoffmann.ch/lebensdaten/> Eingesehen am 26.03.2014; <http://www.felix-hoffmann.ch/ueber-felix-hoffmann/der-kuenstler/>. Eingesehen am 26.03.2014; [http://www.kunstbreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge\\_aargau\\_hoffmann\\_felix.htm](http://www.kunstbreite.ch/Kuenstlerwerdegaenge_aargau_hoffmann_felix.htm). Eingesehen am 27.03.2014; Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich 1983, S. 36.

- 1951** Beginn der Arbeit am bibliophilen Buch: Farbholzschnitte für den Verlag Birkhäuser, Basel.  
Radierungen Felix Hoffmann, Gewerbehäus (Holzmarkt), Aarau
- 1955** Bau eines größeren Ateliers ,am Hasenberg' in Aarau
- 1960** Fenster für die Stephanuskirche Spiegel/Bern
- 1963** Die ersten Bilderbücher erscheinen in Tokio
- Ab 1967** Neben auftragsgebundenen Arbeiten entstehen in freier Arbeit große Illustrationszyklen der Weltliteratur und der Bibel.
- 1975** In Aarau gestorben.
- 1981** Aargauer Schulbuch-Illustration, Galerie im Kornhaus, Baden
- 1983** Aargauische Kupferstecher: Samuel Amsler, Johannes Burger, Fritz Burger, Emil Anner, Felix Hoffmann, Aargauer Kunsthaus Aarau
- 2011** Natur und Landschaft, Ausstellung zum 100. Geburtstag, Galerie 6, Aarau

Auszeichnungen (Auswahl)<sup>850</sup>

- 1957** Schweizer Jugendbuchpreis
- 1960, 1962, 1964** Hans-Christian-Andersen-Preis, Ehrenliste
- 1962** New York Herald Tribune Children's Book Award
- 1966** The New York Times Choice of Best Illustrated Children's Book of the Year
- 1972** Hans-Christian-Andersen-Preis, Ehrenliste

---

<sup>850</sup> Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich 1983, S. 36.

Bücher von Felix Hoffmann (Auswahl)<sup>851</sup>

- 1932** Ernst Balzli: ‚Heiligabe‘, Sauerländer, Aarau
- 1947-1949** Johann Wolfgang von Goethe: ‚Kampagne in Frankreich 1792‘, Amerbach Verlag, Basel
- 1949** Brüder Grimm: ‚Rapunzel‘ Amerbach, Basel
- 1953** Gottfried Keller: ‚Der schlimm-heilige Vitalis‘, Birkhäuser, Basel
- 1956** René Guillot: ‚The Elephants of Sargabal‘, Oxford University Press London
- 1957** Brüder Grimm: ‚Der Wolf und die sieben Geisslein‘, Sauerländer, Aarau
- 1958** Lisa Tetzner: ‚Das Füchslin und der zornige Löwe‘, Sauerländer, Aarau
- 1958** Giovanni di Boccaccio: ‚Die Nymphe von Fiesole‘, Trajanuspresse, Frankfurt am Main
- 1959** Brüder Grimm: ‚Dornröschen‘, Sauerländer, Aarau
- 1960** Hans Christian Andersen: ‚Der standhafte Zinnsoldat‘, Aargauer Tagblatt, Aarau
- 1961** P. Erismann: ‚Bilderbibel‘, Zwingli-Verlag, Zürich
- 1962** Brüder Grimm: ‚Die sieben Raben‘, Sauerländer, Aarau
- 1963** Apuleius: ‚Amor und Psyche‘, Ars librorum, Frankfurt am Main
- 1963** ‚Joggeli wott go Birli schüttle‘, Sauerländer, Aarau
- 1968** Anton Tschechow: ‚Der wartende Kutscher‘, Paulus-Verlag, Recklinghausen
- 1969** Brüder Grimm: ‚Jorinde und Joringel‘, Birkhäuser-Verlag, Basel
- 1972** Brüder Grimm: ‚Der Däumling‘, Sauerländer, Aarau
- 1972** Thomas Mann: ‚Death in Venice‘, Limited Editions Club, New York
- 1975** Brüder Grimm: ‚Hans im Glück‘, Sauerländer, Aarau
- 1975** ‚Weihnachten‘, Funkuinkan Shoten, Tokyo
- 1978** Brüder Grimm: ‚Der Bärenhäuter‘, Sauerländer, Aarau

<sup>851</sup> <http://www.felix-hoffmann.ch/werkverzeichnis/illustrationen/> Eingesehen am 26.03.2014; Schweizerisches Jugendbuch-Institut Zürich 1983, S. 36.