

Erläuternde ‚Erhellungen‘ und komplexe Wechselverhältnisse von Bild und Text

Bilderbuch und illustriertes Buch

1. Einführung

Der Akt des Lesens verwandelt Texte in Bilder, nicht äußerlich auf dem Papier, sondern innerlich im Kopf eines jeden Lesers und auch Zuhörers. Das, was nach einem Leseakt im Gedächtnis bleibt, sind nicht Buchstaben, Wörter und Sätze, sondern die von uns anschaulich-bildhaft erzeugten Bilder und visuellen Erzählungen unserer Fantasie. Daher ist auch jeder Leseakt subjektiv, veränderbar, immer kreativ – „Jeder Leser ist zunächst sein eigener Illustrator“ (Ries, 1991, S. 10).

Wenden wir uns jedoch der Welt der Bücher zu, so finden sich nicht nur im Bilderbuch leseunkundiger Kinder Bebilderungen, die von Illustrator/innen oder den Autor/innen selbst neben, hinter oder gar an Stelle des verbalen Textes gestellt sind. Diesen und den daraus entstehenden Wechselverhältnissen von Bild und Text widmet sich dieser Beitrag. Unter Berücksichtigung des medialen Charakters der behandelten Bücher möchte er einen Überblick über die „Buchgattungen“ (Weinkauff u. Glasenapp, 2014, S. 163) illustriertes Buch und Bilderbuch, das darin enthaltene intermediale Zusammenspiel von Bild und Text sowie den daraus erwachsenden literarästhetischen und narrativen Wert geben. Auf der Grundlage von medientheoretischen und (kinder-)literaturhistorischen Bestimmungen soll gezeigt werden, dass es sich bei den Illustrationen und Bebilderungen in Texten nicht notwendig um ein überflüssiges Beiwerk zu den gerade erlebten Bildern im Kopf oder sogar um eine störende Entmündigung der Leser-Fantasie (vgl. Ries, 1991, S. 10) handelt. Vielmehr können Bilder und Illustrationen in einer Art zweiten Erzähldimension Erhellungen bieten, Bereicherungen, Denkanstöße, ja herausfordernde „Denk-Provokationen“ (Grünwald, 1991, S. 49). Der wahre Charakter illustrierter Bücher und Bilderbücher zeigt sich erst im Zusammenwirken von Bild und Text.

Die Untersuchung dieses bimedialen Spannungs- und Wechselverhältnisses soll hier insbesondere am Beispiel des illustrierten Buches erfolgen, dessen Adressaten seit Mitte des 19. Jahrhunderts vorzugsweise Kinder waren, die noch nicht lesen konnten oder deren Lesekompetenz erst im Aufbau begriffen war (vgl. Weinkauff u. Glasenapp, 2014, S. 170).¹ Zum Teil, wie beispielsweise an der Illustrierung der Grimmschen

1 Illustrationen und Bilder aber nur in kinder- oder jugendliterarischen Zusammenhängen zu verorten, wird dem Gegenstand bereits aufgrund der historischen Entwicklung im Mittelalter und der Frühen Neuzeit nicht gerecht. In illustrierten Prachtausgaben,

Kinder- und Hausmärchen ersichtlich, wurden und werden Illustrationen auch dazu genutzt, den Adressatenbezug eines nicht originären Kinderbuches im Nachhinein herzustellen. Kindern, gerade jüngeren Kindern im Vorschul- und frühen Schulalter, wird ausgehend von entwicklungspsychologischen und pädagogischen Annahmen ein „genuines Bildinteresse zugebilligt“ (Thiele, 2003, S. 11). Darum gelten bebilderte Bücher als besonders kindgemäß, sie vereinen intermedial Textverständlichkeit mit Textattraktivität in besonderem Maße (vgl. Ewers, 2012, S. 169). Im Sinne von Maria Lypps Kategorie der Einfachheit weisen illustrierte Texte oder Bilderbücher eben jenen „zugespitzten Ausdruck“ und eine „Intensität ihres Verweisungscharakters“ auf, welche für die kinderliterarische Kommunikation nötig und wertvoll sind (Lypp, 1984, S. 153).

2. Text-Bild Konzeptualisierungen

Bevor näher auf die Unterschiede zwischen Bild und Illustration, dem Bilderbuch und dem illustrierten Buch, eingegangen wird, erscheint es wichtig, zunächst historische Text-Bild-Konzeptualisierungen, welche die Basis für moderne theoretische Bestimmungen der Wort-Bild-Interaktion bilden, näher zu beleuchten. Im Mittelpunkt stehen dabei zeichen- und medientheoretische Überlegungen zu den möglichen visuell-narrativen Konfigurationen und Relationen im illustrierten Buch und Kinderbuch. Das, was den Mehrwert von Bilderbüchern und illustrierten Büchern ausmacht, liegt nicht in der bloßen Zusammen- und Nebeneinanderstellung von Bild und Text, nicht im bloßen Schmuck und der Wiederholung. Vielmehr sind es das Spannungsfeld und das bimediale Wechselverhältnis, die zu den ganz eigentümlichen Wirkweisen von Illustration und Bild im Text führen.

Ut pictura poësis – Verkürzt und aus dem Kontext geholt (vgl. Fick, 2016, S. 240) wird dieses berühmt gewordene Diktum aus Horaz' *Ars poetica* mit ‚Wie ein Bild sei das Gedicht‘ übersetzt. Es begründete die in Altertum und Neuzeit geltende Auffassung von Dichtung und Malerei, von Literatur und Kunst, als sog. „Schwesternkünste“, als vergleichbare und ähnlich bildhafte Ausdrucksformen. Zusammen mit Simonides' „blendender Antithese“ (Lessing, 1990, S. 14), „die Malerei sei stumme Poesie, die Poesie eine redende Malerei“, eröffnete Horaz' Zitat schon im Altertum eine Reihe von sehr unterschiedlichen Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Wort und Bild (Rippl, 2004, S. 43). Je nach Epoche und Gattung setzte man Dichtung und bildende Kunst in ein Parallel- oder Konkurrenzverhältnis – einmal befand sich die Malerei in einer oftmals als „dienend“ bezeichneten Stellung zur Dichtung, ein anderes Mal die Dichtung in unterlegener Stellung zur Malerei, indem sie sich vor allen Dingen bemühen sollte, besonders malerisch und visuell zu wirken (vgl. Fick, 2016, S. 240).

Comics und der Graphic Novel hat das Bild zudem auch heute noch einen Platz in der erwachsenenliterarischen Welt.

Mit dem Aufleben der Altertumskunde im 18. Jahrhundert und der Neu-Entdeckung der griechischen Plastik rückte die stille Ausdruckskraft antiker bildnerischer Darstellungen, die in ihrer Komprimiertheit und Größe das Ideal für die Dichtung darstellen sollte, in den Mittelpunkt des kunsthistorischen Interesses. Bekannt geworden sind dabei vor allem die *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* Johann Joachim Winckelmanns, der in der Anschauung der Laokoon Gruppe feststellte, dass das „allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke [...] endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl [sic!] in der Stellung als im Ausdruck“ (Winckelmann, 1968, S. 24) sei. Winckelmanns Analyse ist die Prämisse zu eigen, „dass der Dichter sich am Maler orientieren solle“, und nicht umgekehrt (Fick, 2016, S. 241). Das Auge wurde zum „vornehmsten Sinn“, da es das unbestechlichste und umfassendste“ Abbild der Realität liefere (ebd.).

Eine für das Verhältnis von Wort und Bild bis heute wegweisende Anschlussposition zu derartigen Konzeptualisierungen formulierte 1766 Gotthold Ephraim Lessing. In seinem Werk *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* versucht er – wie Winckelmann in Betrachtung der Laokoon-Gruppe und Vergils Laokoon-Mythos –, die Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und bildender Kunst neu zu beantworten. Er wendet sich dabei bereits in der Vorrede sowohl gegen eine „Allegoristerei“ in der Malerei als auch eine „Schilderungssucht“ in der Poesie, also gegen eine *ut-pictura-poesis*-Auffassung und damit gegen eine zu starke Vermischung von Dichtung und Malerei (Lessing, 1990, S. 15). Gemeint ist bei Lessing damit auch, dass Dichtung, die „schöne“ Sprache, nicht mehr allzu sehr danach streben sollte, besonders bildhaft zu sein. Er spricht sich gegen eine zu starke Vermischung von Wort und Bild und – wie auch in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* – für eine „Simplicität“ der Sprache als Ideal aus (Lessing, 1985, S. 409 f.).

Gegründet ist Lessings Argumentation vor allen Dingen in der Vorstellung, dass beide Künste, Dichtung und Malerei bzw. bildende Kunst, zwei unterschiedliche Sinne und damit auch zwei unterschiedliche Zeichensysteme bedienen. Zeichen, also Worte oder Abbilder, sind Repräsentanten, Vorstellungen eines Gegenstandes. Die Malerei verwendet nach Lessing ‚natürliche‘, dem abgebildeten Gegenstand an sich ähnlichere Zeichen, die Dichtung ‚willkürlich‘ gesetzte Zeichen (Lessing, 1990, S. 123), also je nach Sprache und Schrift vertauschbare Repräsentationen:

Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebrauchet, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; [...] So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. (Lessing, 1990, S. 116)

Lessing weist hier der bildenden Kunst und der Poesie basierend auf deren Zeichensystemen je zwei abgegrenzte Darstellungsmöglichkeiten zu, die Malerei wird von ihm als

Kunst des Raumes, des (schönen) Nebeneinanders, die Poesie dagegen als Kunst der Zeit, des (handlungsreichen) Nacheinanders beschrieben.

Nun sind die soeben nur sehr verkürzt dargestellten Konzeptualisierungen des Verhältnisses von Wort und Bild meist allgemeiner Natur. Das heißt, sie beziehen sich nicht dezidiert auf das Zusammenwirken von Wort und Bild innerhalb ein und desselben Werkes, wie wir es in illustrierten Büchern und Bilderbüchern vorfinden, sondern auf einzeln wirkende Texte und Bilder. Dennoch sind Auffassungen wie die von Lessing die Basis für zeichentheoretische Überlegungen, wie sie ab den 1990er Jahren für bebilderte Kinder- und Jugendbücher formuliert werden, so beispielsweise in Maria Nikolajeva und Carole Scotts einschlägigem Werk *How picturebooks work*, den Studien von Bettina Kümmerling-Meibauer oder Jens Thiele *Bilderbuch-Monographie*.² In solch neueren theoretischen Bestimmungen der Wort-Bild- oder Bild-Wort-Korrelationen wird für eine Emanzipation des Bildes und eine Gleichwertigkeit von Bild und Text plädiert. Mit Lessing wird die visuelle Ebene, das Bild, auch als narrative Ebene aufgefasst, jedoch als eine ‚einfache‘. Einfach ist hierbei im Sinne der Lyppschen Kategorie der Einfachheit und damit als literarische Verdichtung, als „Zuspitzung“ durch „Intensität“ (Lypp, 1984, S. 152 f.), als „ästhetische Komprimierung literarischer Komplexität“ (Thiele, 2003, S. 41) zu verstehen. Im Bild wird die Aussage des Textes elementarisiert, mit Lessings scheinbar ‚natürlichen‘ Zeichen abgebildet. Resultierend daraus stehen in der Analyse von illustrierten Büchern und Bilderbüchern nicht mehr die einzelnen textlichen oder bildlichen Elemente getrennt voneinander im Fokus, sondern die Kategorie des Narrativen in den als Einheit betrachteten Bild-Text-Strukturen (ebd., S. 40).

Das Bilderbuch und auch das illustrierte Buch weisen in der Nebeneinanderstellung von Text und Bild eine Art „Zweisprachigkeit“ (Schmitt, 2005, S. 69) auf, sie erzählen in zwei unterschiedlichen Zeichensystemen und können dadurch den narrativen Gehalt nahezu verdoppeln. Daraus erwächst allerdings auch ein Wechsel- und Zusammenspiel von Wort und Bild, es entsteht ein Spannungsfeld aus sprachlich-narrativer und bildlich-narrativer Ebene. Dieses Spannungsfeld wird von Jens Thiele als eine sich zwischen diesen beiden Ebenen eröffnende „fantasiestiftende dritte Ebene“ bezeichnet (Thiele, 2003, S. 65). Diese ist der Ort, an dem die Fantasie des Lesers bzw. Zuhörers und Betrachters aktiv wird. Erst in der Auseinandersetzung mit der Interaktion von Bild und Text kann eine adäquate Annäherung an die Bedeutung des jeweiligen Werkes geleistet werden.

2 All diese Studien widmen sich allerdings vornehmlich dem Bilderbuch, das illustrierte Buch wurde in Untersuchungen zu Bild-Text-Konfigurationen bisher meist – m. E. unge-rechtfertigter Weise – kaum beachtet.

3. Bild-Text-Interaktionen im illustrierten Buch und Bilderbuch

Das Feld möglicher Bild-Text-Interaktionen ist weit und hängt nicht zuletzt auch vom Grad der Bebilderung, also der jeweiligen Buchgattung ab. Die Interaktion zwischen verbaler und visueller Ebene kann jedoch sowohl im illustrierten Buch als auch im Bilderbuch – wie ein Vergleich von zwei Illustrationen und einer Bilderbuch-Umsetzung des Perraultschen Märchens *Der Gestiefelte Kater* im Folgenden zeigen soll – als Ergänzung, Komprimierung, Verdopplung oder auch im Widerspruch stattfinden.

Während die Illustration von Moritz von Schwind aus der Mitte des 19. Jahrhunderts das gesamte Märchen pluriszenisch auf einem Bild darzustellen versucht (ganze neun Einzelszenen sind hier abgebildet), konzentrieren sich der französische Illustrator Gustave Doré, ein zeitgenössischer Illustrator, und das Bilderbuch aus dem Jahr 2013 auf die Darstellung eines kurzen Augenblicks, also eine monoszenische Darstellungsweise.

Doré legt mit der stark anthropomorphisierten Version des selbstbewusst-schlaun Katers und der detailreich gestalteten Hintergrundlandschaft in hell-dunkel-Ma-nier Wert auf Dramatik und Anschaulichkeit einer der Schlüsselszenen des Märchens (Uther, 2012, S. 4). Das Bild von Chiara Arsego dagegen zeigt eine Szene, der so eigentlich keine Textstelle entspricht. Der Kater, anthropomorphisiert aufrecht, aber mit flauschig schwingendem Katzenschwanz, geht einsam, jedoch mit hochgerektem Kopf und – für den Leser nur zu erahnen – mutig in die Welt blickend in einen düster-dunklen Wald.

Die Betrachtung des Bildes eröffnet eine ganz eigene Dimension der Geschichte, die so nicht im Verbaltext mitgeteilt wird. Im Mittelpunkt stehen hier eher die psychische Verfasstheit und die Gedankengänge des Katers. Darüber hinaus handelt es sich bei Hélène K  rillis' und Chiara Arsegos *Gestiefelten Kater* um ein Bilderbuch, was bedeutet, dass sich auf jeder Seite eine großformatige Zeichnung befindet, in die der Text eingebettet ist. Beim Lesen oder Vorlesen blickt man zuerst in ein Bild und liest auch im Bild. Auf jeder Seite ergibt sich ein immer wieder neues Spannungsfeld aus Text und Bild, wobei hier nicht mehr der Text, sondern das Bild dominant ist.

Im Kontrast dazu stehen Illustrationen wie die von Doré, die im Text eher eine Ausnahme bilden. Auf eine größere Anzahl sprachlicher Informationen trifft nur eine visuelle. Die Illustration dient in einem solchen Fall als Folie für wesentlich mehr sprachlich-narrative Vorgänge als im Bilderbuch. In der Darstellung des Katers am Fluss wird auf den ersten Blick eine einzelne Handlungssequenz des Textes dargestellt. Der Kater verschafft dem M  llersohn anhand der List, er sei ausgeraubt worden, kostbare neue Kleider und damit Zugang zur Prinzessin. Dorés Illustration schildert bei genauerem Hinsehen jedoch mehr. Der dominante, mimisch schlau und mutig dargestellte Kater, der den Bildmittelpunkt einnimmt, kümmert sich um den im Hintergrund klein und passiv gezeichneten M  llersohn. Das Bild erzählt parallel zum Text und darüber hinaus: Der Kater ist derjenige, der die Erzählung handlungsaktiv dominiert, seine Arme und Beine gestikulieren, sein Mantel flattert im Wind und

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 1:
Moritz von Schwind (1850).
Der gestiefelte Kater. Münchener Bilderbogen Nr. 48. Aus:
Klaus Günzel (1995). *Die deutschen Romantiker. 125 Lebensläufe. Ein Personenlexikon*. Zürich, S. 315.

verleiht ihm ein ritterlich-heldenhaftes Auftreten. Er ist der magische Märchenheld, der dem scheinbar benachteiligten dritten Sohn ein glückliches Happy End bereitet. In der monoszenischen Darstellung sind so mehrere Aspekte der pluriszenischen Handlung des Textes enthalten.

Diese drei Beispiele zeigen nur einen kleinen Ausschnitt möglicher Variationen, Konstellationen und Interaktionen von Bild und Text. In Anlehnung an Maria Nikolajeva und Carole Scott können im Allgemeinen folgende intermediale Konfigurationen in illustrierten Büchern und Bilderbüchern vorgefunden werden: Wiederholen sich Bildebene und Textebene und weisen eine redundante Bild-Text-Interaktion auf, so handelt es sich um eine symmetrische, ergänzen sich Wort und Bild um eine Komplementär-Beziehung. Geht die Bildebene über das im Text Erzählte hinaus, erweitert und ergänzt das Bild die Aussage des Textes. Selten, aber in postmoderner Bilderbuch- und Illustrationskunst immer häufiger, weisen Bild und Text auch einander entgegengesetzte, sich eigentlich widersprechende, sog. kontrapunktische Aussagen auf (Nikolajeva u. Scott, 2006, S. 12). Dabei laufen der visuelle und der sprachliche Text wie in einer musikalischen Fuge gegeneinander an, sie widersprechen sich, sagen anderes aus, oder ihre Inhalte sind auf ganz unterschiedliche Weisen dargestellt. Das Attribut „kontrapunktisch“ kann sich dabei auf unterschiedliche Aspekte beziehen,

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 2:
Gustave Doré (1862).
Le Maître Chat. Aus: Ders. (1867).
*Les Contes de Perrault. Dessins
par Gustave Dore.* Paris, S. 30.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 3: Chiara Arsego (2013). Der Gestiefelte Kater. Aus: Hélène Kérillis (Text) u. Chiara Arsego (Illustration) (2013). *Der gestiefelte Kater.* Berlin, o. S.

Stilistik, Genre oder Perspektive. Kontrapunktische Bild-Text-Interaktionen finden sich beispielsweise in den Bilderbüchern David Wiesners, Janoschs und Wolf Erlbruchs, zum Teil aber auch in modernen Märchenillustrationen. Die extremste Form bebilderter Bücher ist das völlig wortlose Buch, in dem die Bilder einziger Narrations-träger sind und den Text vollständig ersetzt haben.

4. Charakteristika der Buchgattungen illustriertes Buch und Bilderbuch

4.1 Das illustrierte Buch

Auch wenn im heutigen (Kinder- und Jugend-)Buchmarkt die Anzahl illustrierter Werke im Vergleich zum Bilderbuch relativ gering ist, sich auch Forschungsbeiträge bisher verstärkt dem Bilderbuch und weniger dem illustrierten Buch zuwandten und der Illustration oftmals weniger narrativer Eigenwert zugesprochen wird, deuten ausgewählte Illustrationen doch darauf hin, dass sich hinter ihnen mehr als nur schmückendes Beiwerk versteckt und eine umfassendere Untersuchung gerade im kinder- und jugendliterarischen Bereich zwingend nötig wäre. Zwar ist die Illustration eines Textes – im Gegensatz zum freien, vom Text emanzipierten und diesem oftmals übergeordneten Bild im Bilderbuch – bereits in ihrer etymologischen Bedeutung abhängig vom Text; Illustration, von lateinisch ‚illustrare‘, bedeutet Erleuchtung, Erläuterung, auch Verschönerung, die Illustration ist die „Veranschaulichung eines gedruckten Textes“ (Jahn u. Lieb, 2008, S. 389) in Form eines gedruckten Bildes. Allerdings ist sie auch die älteste Form visueller Adaption literarischer Texte, sie weist in ihrer Bildersprache neben einem visuell-künstlerischen nicht selten auch einen schwerer zu entdeckenden narrativen Eigengehalt auf und kann nicht zuletzt Auskunft über heute viel populärere Formen der Visualisierung, den Film, die Serie oder die Graphic Novel geben (Cambray u. Giudicelli, 2016, S. 2).

Das illustrierte Buch zeichnet sich im Allgemeinen durch zu bestimmten erzählerischen Höhe- bzw. Schlüsselpunkten passende oder das Erzählte komprimierende Illustrationen aus. Die ‚Veranschaulichung‘ kann hierbei wie auch das Bild im Bilderbuch alle Grade des Verhältnisses zum Text miteinschließen, von bloßer visueller Spiegelung, also der symmetrischen Bebilderung des sprachlich Gesagten, bis hin zu einer „schöpferischen Auseinandersetzung“ (Jahn u. Lieb, 2008, S. 389), kontrapunktisch illustrierte Bücher sind allerdings eher selten anzutreffen.

Im Gegensatz zum Bilderbuch konzentriert sich das Bild im illustrierten Buch meist auf eine Abbildung des textlichen Gehalts und kann nicht losgelöst von diesem existieren. Die Illustration bleibt daher meist fakultativ (Grünewald, 1991, S. 49 u. 58), ist aber deswegen nicht entbehrlich. Vereinfacht gesagt, bleibt der Autor des literarischen Textes in illustrierten Büchern die Hauptperson, der Text kann auch eigenständig ohne das Bild existieren (Nikolajeva u. Scott, 2006, S. 6). Illustratorinnen

und Illustratoren können als Vermittler aber nichtsdestotrotz das sprachlich Gesagte weiterspinnen und in ihrer Aussagekraft sogar übertreffen. In allen Fällen erweitern Illustrationen den sprachlichen Text um eine visuell-ästhetische Ebene und eröffnen damit eine weitere künstlerische Expressionsform, die entweder als symmetrische Wiederholung des im Text Erzählten, als Erläuterung, Interpretation oder auch im Widerspruch dem sprachlichen Text zur Seite gestellt ist.

Illustrationen können „in die Satzordnung eingeschaltet“ oder auf einer eigenen Seite oder Tafel dem Text beigegeben sein (Jahn u. Lieb, 2008, S. 389). Sie sind jedoch quantitativ nicht dominant. Im Gegensatz zum Bilderbuch wird der Großteil des Textes von dem Leser und der Leserin selbst imaginiert und visualisiert. Die Leser-Fantasie trifft nur an bestimmten Stellen auf ‚fremde‘ Bilder, die Illustrationen, die dann zur Auseinandersetzung besonders einladen. Die Illustrationen unterbrechen die Lektüre kurz, sie lassen den Leser und die Leserin innehalten und fördern eine differenzierte Reflexion des Gelesenen. Bestimmend ist für die Illustration immer der Bezug zum Schrifttext und das Eingebunden-Sein in das Medium Buch.

Davon abweichende rein dekorative Elemente, die weder einen eigenen narrativen Wert noch einen Bezug zum Schrifttext aufweisen, nennt man in der Buchwissenschaft *Vignetten*. Diese befanden sich früher auf Titelblättern und an Seitenrändern, sie sind heute jedoch nur mehr selten anzutreffen.

Die Geschichte der Illustration nahm ihren Anfang im ausgehenden Mittelalter mit Beginn des Buchdrucks. Im Mittelalter wurden Texte noch handwerklich geschrieben und verziert. Die Bebilderung aus dieser Zeit nennt man daher auch noch nicht Illustration, sondern Illumination oder auch Miniaturmalerei. Vor allem in Klöstern gab es eigens dafür ausgebildete, kunstfertige Illuminatoren, welche die zum Teil heute noch erhaltenen Prachtausgaben von meist sakralen, aber auch säkularen Texten, wie den Codex Manesse, fertigten.

Auf die Buchillumination folgte nach der Etablierung des Buchdrucks ab Ende des 15. Jahrhunderts die Buchillustration mit grafischen Künsten, in Holzschnitten, Kupferstichen und ab Ende des 18. Jahrhunderts auch mithilfe der Lithographie. Im Gegensatz zur Buchillumination erfolgte die Buchillustration also in gedruckter Form, in neuerer Zeit mithilfe moderner digitaler Bildbearbeitungs-, fototechnischer Reproduktions- und elektronischer Druckverfahren. Wegweisend im deutschsprachigen Raum war die sog. Maximilianische Buchkunst. Unter Kaiser Maximilian I. (1508–1519) gewann das Buch und die Buchillustration an Bedeutung, „Achtung und Anerkennung“ (Kunze, 1988, S. 100), das Buch und mit ihm die Buchkunst ist in der Übergangszeit vom Mittelalter zur Neuzeit gesellschaftsfähig geworden.

Mit Johann Amos Comenius' *Orbis sensualium pictus* fand dann im Jahr 1658 nicht nur das Bild im Buch eine dezidiert didaktische Aufladung, sondern auch das Kinderbuch im Allgemeinen seinen Anfang. Der *Orbis Pictus* gilt in der Forschung als „Urahn“ der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur schlechthin und bildet eine Vorstufe zum modernen Bilderbuch. In Comenius' Werk ist das Bild in Anlehnung an den Aufbau eines Emblems sowohl Anschauungsbild eines Dinges oder

Begriffes als auch Abstraktion einer komplexen Weltordnung. Das bebilderte Buch wird hier erstmals zur „Abbildung der Welt aus Sicht der Erwachsenen für Kinder“ genutzt (Oetken, 2007, S. 20). In den *picturae* des *Orbis Pictus* wird anhand anthropomorphisierter Naturphänomene, wie beispielsweise der Abbildung einer Wolke, die den Wind umherbläst, die Adressierung an eine jüngere Leserschaft ersichtlich. Das Bild, die *pictura*, diene als Veranschaulichung und Hilfe beim Erlernen deutscher Buchstaben und dem Verstehen des Lateinischen. Wie bereits im Emblembuch des 16. Jahrhunderts sollte das Bild im *Orbis Pictus* auch die Mnemonik, also die bessere Einprägsamkeit, unterstützen (vgl. Bannasch, 2007, S. 215). In Johann Amos Comenius' illustriertem Bilderbuch zeigt sich damit eine neue Bildungsauffassung, „die auf die stufenweise Aneignung eines sinnvoll geordneten Wissens im Rahmen einer organischen Entfaltung des Individuums setzt.“ (Ebd., S. 221)

Ab dem 17. Jahrhundert fand sich die Buchillustration allerdings bereits einiger Kritik ausgesetzt. Gegenüber der bildenden Kunst, der vorgeblich freien und reinen Kunst, galt sie als dienende Kunst und wurde verstärkt im 19. Jahrhundert als Auftragskunst abgewertet (Kunze, 1988, S. 31). Ganz anders im zu dieser Zeit insgesamt florierenden Kinder- und Jugendbuch. Darin erfuhr die Illustration im Laufe des 19. Jahrhunderts ihren ersten Höhepunkt. Steigende Bevölkerungszahlen, die zunehmende Alphabetisierung, die Industrialisierung und ihre neuen billigeren Drucktechniken sowie das anwachsende Bürgertum eröffneten neue Käuferschichten und künstlerische Darstellungsmöglichkeiten für das bisher für viele unerschwingliche bebilderte Buch. Dies war auch die Zeit, in der das Bilderbuch als neue dezidiert kinderliterarische Buchgattung endgültig populär wurde. Richtete sich dieses vor allem an leseunkundige und kleinere Kinder, so wurden für das etwas reifere Kindes- und Jugendalter illustrierte Werke geschaffen.

Einen Höhepunkt der Illustrationskunst bezeichnet die in dieser Zeit entstandene und bis heute gepflegte Märchenillustration. Die Visualisierung der ‚einfachen‘ Volksmärchen eröffnete aufgrund ihrer Flächenhaftigkeit, der Raum- und Zeitlosigkeit und ihrer Abstraktheit (Lüthi, 2005, S. 8–36) viel Raum für die künstlerische Gestaltung (Schmitt, 2005, S. 75). Stilbildend für die europäische Märchenillustration waren zunächst die Bilder von Ludwig Emil Grimm, einem Bruder von Jakob und Wilhelm Grimm, und die Illustrationen des englischen Illustrators George Cruikshank, der in der 1823 erschienenen Ausgabe der *German Popular Stories* traditionelle Volksmärchen als aktionsreiche Bilderzählungen darstellte (ebd., S. 87 f.; Uther, 2012, S. 2 f.). Mit Cruikshank wurde der Märchenillustrator zu einem Co-Autor, der in seinen Bildern das Märchen auf gänzlich neue Art erzählen und interpretieren konnte (Schmitt, 2005, S. 70). Mit den virtuosen Illustrationen des französischen Künstlers Gustave Doré erlebte die Märchenillustration einen Höhepunkt im 19. Jahrhundert.

Gustave Doré perfektionierte in seinen Illustrationen der Märchen Charles Perraults die Technik des Schwarz-Weiß-Holzschnitts (Uther, 2012, S. 4) und auch die des doppeldeutigen Bildes. In der abgebildeten Illustration aus dem Märchen *Le Chaperon rouge* beispielsweise weist die Mimik des Wolfes ein nicht nur kulinarisches,

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 4: Gustave Doré (1862). Le Chaperon rouge. Aus: Ders. (1867). *Les Contes de Perrault. Dessins par Gustave Dore*. Paris, S. XIII.

sondern auch erotisches Begehren auf. Gestik und Mimik des Rotkäppchens spiegeln daneben weniger die vom Märchen zu erwartende Angst, sondern vielmehr sowohl dessen Zurückhaltung als auch sexuelle Neugier wider. Doré kommt mit einer solchen Darstellung des Perraultschen Märchens der Zweideutigkeit der literarischen Vorlage nach. Es gelingt ihm, diese Doppeldeutigkeit in zugespitzter Form spannungsreich und ästhetisch ausgeformt abzubilden und Perraults moralischen Zeigefinger visuell zu durchbrechen.

Die Märchenillustration insgesamt konzentrierte sich fast immer auf die Darstellung von szenischen Höhepunkten, bekannten und eingängigen Szenen. Meist handelte es sich dabei um symmetrische oder komprimierende Illustrationen, also Bilder, die die Aussage des Textes nochmals wiederholen und zusammenfassen. Anhand von Cruikshanks und Dorés Illustrationen wird jedoch ersichtlich, dass die künstlerische Freiheit der Illustrierenden durchaus weiterzugehen vermochte.

Im frühen zwanzigsten Jahrhundert griff die Buchillustrationskunst vielfältige Strömungen der bildenden Kunst auf. Insbesondere der Jugendstil mit seinen stark dekorativ-floralen Elementen hinterließ seine Spuren im bebilderten Kinder- und Jugendbuch, wie beispielsweise in Ernst Kreidolfs fantastisch-naturhaften Bilderwelten oder Heinrich Vogelers Märchenillustrationen. In den 1910er und 20er Jahren nah-

men expressionistische Illustrationen und Strömungen der Neuen Sachlichkeit zu. Bis heute beliebt sind daraus die ab 1929 entstandenen Illustrationen Walter Triers zu Erich Kästners Werken, die deren Erfolg mitbegründeten. Triers Zeichnungen merkt man seine Freude an der Kindheit an, ohne dabei an Kindertümelei erinnert zu werden. So sagte auch Erich Kästner über ihn: „Alles was er zeichnete und malte, lächelte und lachte, sogar der Schrank und der Apfel, die Wanduhr und der Damenhut. Alles war und machte heiter“ (zit. nach Martin, 2016, S. 229). Erich Kästners (kinderliterarisches) Werk ist geprägt von Doppelsinnigkeit, versteckter Kritik und nur einer scheinbaren Einfachheit. Ähnlich – wenn auch nicht in gleichem Ausmaß – verhalten sich Triers Illustrationen. Kritik, grotesk-humoristischer Witz und Hinweise der immer bedrückender werdenden Zeitumstände verstecken sich hinter den bunten Spielzeugwelten, den rundlichen, reduziert-einfachen Figuren und anthropomorphisierten Tieren.

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich ästhetisch und narrativ anspruchsvoll illustrierte Bücher, insbesondere im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, abgesehen von Märchen- oder Sagenillustrationen nicht mehr allzu häufig. Eine Ausnahme bildet das Genre der Fantasy und der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Bereits in deren Entstehungszeit sind mit John Tenniels Illustrationen zu Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts bis heute unvergessene Bilder entstanden (vgl. Lampariello, 2017).

Typisch für Tenniels Stil sind die nicht ganz passenden, unnatürlich wirkenden Proportionen der Figuren. Die etwas zu großen Köpfe und Gliedmaßen, exzentrischen Kleidungsstücke und anthropomorphisierten Tiere aus der Natur- und Fantasiewelt entsprechen, erweitern und erläutern Carrolls verbal-textuelles fantastisches Universum. Alices Abdriften in das realitätsverzerrende wunderliche Geschehen im Wunderland wird in den Illustrationen Tenniels auf visueller Ebene gespiegelt, erhellt und potenziert. Die naturalistische Darstellung eines Hasen oder Hummers bekommt durch kleine Details, den Kamm, die anthropomorphe Haltung, die Kleidung, die Uhr, eine fantastische Dimension, ebenso wie das scheinbar der Leser-Realität entsprechende Geschehen zu Beginn der Erzählung mit Alices Fall in den Kaninchenbau eine fantastische Wendung und Dimension bekommt.

Fantastische Kinder- und Jugendbücher des 20. und 21. Jahrhunderts sind oftmals Werke von Auto-Illustrierenden, also Autorinnen und Autoren, die ihre Werke selbst illustrieren, bzw. zu ihren Illustrationen selbst einen Text verfassen. Eine Besonderheit stellt dies deswegen dar, da in illustrierten Büchern eigentlich zunächst der Text eines Autors besteht, der dann von einer anderen Person, der Illustratorin oder dem Illustrator, visualisiert wird. Die bekanntesten Beispiele sind Walter Moers und seine Zamonien-Romane, Michael Ende und seine Illustrationen zu *Momo* und natürlich Cornelia Funke, die zuerst Illustratorin war, bevor sie auch schriftstellerisch tätig wurde. Ebenfalls schufen Paul Maar, der Autor des Sams, eigene Illustrationen sowie auch Philip Pullmann in seiner *His Dark Materials*-Serie.

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 5: John Tenniel (1865). Eine verrückte Teegesellschaft. Aus: Lewis Carroll (Text) u. John Tenniel (Illustration) (2010). *Alices Abenteuer im Wunderland*. In Günther Flemming (Hrsg.). *Die Alice-Romane*. Stuttgart, S. 78.

Nicholas Gannon, ein New Yorker Illustrator und Autor, kreierte in den letzten Jahren mit seinem autoillustrierten Kinder- und Jugendbuch *Die höchst wundersame Reise zum Ende der Welt* ein einfallsreiches neues illustriertes Werk. Das Buch über Arthur B. Helmsley, einen verhinderten Abenteurer, und seine Freunde Adélaïde und Oliver, verweigert sich auf der Handlungs-, aber auch der Illustrationsebene eindeutigen genrespezifischen Zuweisungen. Es weist Elemente der Abenteuererzählung, des Schul- und Adoleszenzromans sowie auch der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur auf. Die darin enthaltenen Illustrationen sind durchgängig ästhetisch anspruchsvoll und oftmals mit einem surrealen Twist gestaltet. Sie wechseln jedoch im Grad der Bebilderung stark ab. Dominieren sie bilderbuchhaft in einer Art filmischem Vorspann den Beginn der Narration, so sind sie im weiteren Verlauf des im Text mitgeteilten Geschehens meist nur zu bestimmten Schlüsselszenen in ein symmetrisches bis ergänzendes Text-Bild-Verhältnis gesetzt. Eine Ausnahme bildet die Retrospektive auf Adélaïdes Vergangenheit, in der sich die Erzählstränge der verbalen und der visuellen Narration teilen und zwei unterschiedliche Perspektiven, die Adélaïdes und die ihres Vaters, einnehmen (Gannon, 2016, S. 144–152). Die Illustrationen emanzipieren sich hier also während der Erzählung vom Text und gehen über eine bloße Veranschaulichung hinaus. Ermöglicht wird diese neue Art illustrierter Werke gerade durch die

Auto-Illustration (Martinelli, 2016, S. 2). Zwischen Illustrator/in und Autor/in muss sich kein Dominanzverhältnis ausbilden, beide Zeichensysteme haben denselben Urheber und sind stärker als dies in nachträglichen Illustrationsarbeiten der Fall sein kann gleichberechtigt. Es sind in Nicholas Gannons Werk somit nicht zuletzt die zum Leben erwachten Illustrationen, die dem Buch einen fantastischen, zauberhaften, Beigeschmack verleihen.

Das fantastische Kinder- und Jugendbuch scheint insgesamt – ähnlich wie das Märchen – in seiner die Wirklichkeit um eine fantastische Dimension erweitern- den Erzählweise ideale Ausgangsbedingungen für eine visuelle Ebene zu schaffen. Die Fantasie der Leser und Leserinnen wird in illustrierten Büchern nicht mehr nur sprachlich angeregt, sondern auch bildhaft, auf visueller Ebene. Einige Illustrationen entsprechen keiner Textstelle, sie sind selbst Teil der fantastischen Welt und erscheinen – auf wundersame Weise – wie ‚aus dem Text gehüpft‘. Die kunstfertig gemalten Bilder können für die jungen Leser und Leserinnen dabei einen Einstieg in die vielleicht nur schwer vorstellbare fantastische Welt bieten oder die Vorstellung der Leser und Leserinnen bereichern, in neue visuell-imaginative Welten führen. Illustrationen lenken mit ihrer Konzentration auf einzelne Szenen, Figuren oder Settings wie ein Zoom im Film die Aufmerksamkeiten auf Kleinigkeiten, auf Details, die man leicht überliest und tragen so zu einem erweiterten Zauber und magischem Empfinden während der Lektüre bei. Sie ändern den Modus, die Distanz, des Erzählens und bieten in all diesen Fällen einen literarästhetisch-wertvollen Zugewinn.

4.2 Das Bilderbuch

Im Gegensatz zu den soeben skizzierten illustrierten Büchern versteht sich das Bilderbuch als eine durch die „qualitative und quantitative Äquivalenz oder Dominanz der Bilder“ in Relation zum Verbaltext bestimmte Buchgattung (Weinkauff u. Glasenapp, 2014, S. 187), die sich „durch ein Erzählen mit bzw. in Bildern“ auszeichnet (Kümmerling-Meibauer, 2012, Sp. 146). Das Bilderbuch als Ikonotext definiert sich durch eine simultane und symmetrische Symbiose aus Bild und Text. Bilder sind hier nicht nur vereinzelt dem Text beigegeben, sondern bestimmen jede Seite und den Handlungsverlauf, wobei der Anteil und die Bedeutung der Bebilderung wie auch im illustrierten Buch stark variieren können. Untersuchungen der letzten Jahre betonen allerdings, dass weniger die Bilddominanz als vielmehr die frei zu besetzende dritte Ebene zwischen Bild und Text, also eine nicht im Vorhinein festgelegte Text-Bild-Konfiguration, als zentrales Charakteristikum des Bilderbuches angesehen werden kann (Schmitt, 2005, S. 69).

In den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hat sich der Bilderbuchmarkt stark gewandelt (vgl. Scherer in diesem Band). Neue visuelle Erzählformen, stark kontrastreich, postmodern-intertextuell oder collagenhaft wurden entwickelt. Problemorientierte Bilderbücher setzen sich nun mit den zunehmend komplexer werdenden

Lebenswirklichkeiten von Kindern und Familien auseinander. So werden beispielsweise in Bilderbüchern wie Wolf Erlbruchs *Nachts* in Innerer-Monolog-Technik und collagenhaft zusammengesetzten Bildern verbal wie auch visuell neue Wege beschritten. Die Wort-Bild Korrelationen in Bilderbüchern decken nun das gesamte Spektrum ab, von symmetrischen, also redundanten bildlichen und sprachlichen Erzählungen à la *Häschen-Schule*, bis hin zum absolut wortlosen, sylleptischen Bilderbuch (Nikolajeva u. Scott, 2006, S. 12), das in der völligen Absenz der sprachlichen Ebene zwar kein Spannungsfeld zwischen Bild und Text eröffnet, jedoch in dieser Eigenart eine offene Rezeption ermöglicht und die Imagination eines Textes anregt.

Zu den Charakteristika des Bilderbuchs gehört, dass die Bilder „selbständige Bedeutungsträger“ sind (Weinkauff u. Glasenapp, 2014, S. 164), sie also nicht nur eine Veranschaulichung des Textes, sondern eine eigenständige visuelle Narration bieten. Die Bilder des Bilderbuches können für sich selbst stehen. Im Bilderbuch als Ikontext wird das Text-Bild-Verhältnis zu einem hochkomplexen ästhetischen und symbolischen Gebilde (Thiele, 2003, S. 13 u. S. 36), das sich auch zur wiederholten Lektüre eignet und dem kindlichen Bedürfnis nach Wiederholung und einem schrittweisen Kennenlernen entspricht.

Dies bildet die Voraussetzung dafür, *visual literacy*, also sowohl das Interpretieren visueller Botschaften als auch deren Konstruktion, zu erlernen (hierzu: Kümmerling-Meibauer u. Meibauer, 2015; Dehn, 2007). In einer visuell dominierten Gesellschaft ist es erstrebenswert, dass Kinder die Kompetenz, Bilder *richtig* zu sehen und zu interpretieren, erwerben. Das Bilderbuch bietet dafür mit seinem geringen Umfang und der Möglichkeit zur unbegrenzten Wiederholung ideale Ausgangs- und Erweiterungsmöglichkeiten und kann gerade in neuen Erzählformen zu weiteren visuellen Medien wie Comic oder Film hinführen.

Bilderbüchern gelingt es, die von Lessing einstmals gesetzte Eingrenzung des Bildes auf den Raum, auf das Nebeneinander, in seiner Gesamtheit aufzubrechen. Die aufeinander aufbauende Bilderfolge im Bilderbuch setzt nämlich eine Zeitlichkeit geradezu voraus. Verstärkt wird dies noch durch moderne filmische Erzähltechniken im Bilderbuch, wie sie zum Beispiel in Aaron Beckers *Die Reise* angewendet werden. Dieses Bilderbuch weist eine völlige Absenz des Verbaltextes auf, die Bilder sind der einzige Narrationsträger. Es handelt von einem Mädchen, das, um dem tristen grauen Alltag zu entgehen, mit einem roten Stift eine Tür an die Wand malt und dadurch in eine fantastische farbenfrohe Welt gelangt. Dort kann es sich mit Hilfe des roten Stiftes immer wieder neue Transportmöglichkeiten zeichnen, es erreicht Burgen voller Wasserkanäle, sieht fliegende Schiffe und fliegt auf einem fliegenden Teppich über fremde Landschaften und orientalische Oasen. Die Bilder des Buches entwickeln einen eigenen Handlungsstrang, die genaue Ausformulierung bleibt jedoch – immer wieder neu – dem Betrachter oder der Betrachterin überlassen.

Die Illustrationen sind dabei keine unabhängig voneinander gesetzten Bilder, sondern stehen, darin dem Comic ähnlich, in einer zeitlich-kausalen Abfolge. Großformatige Bilder wechseln sich mit die Handlungen stärker erläuternden, aus einer

Abbildung aus urheberrechtlichen Gründen nicht enthalten

Abb. 6: Aaron Becker (2013) [Eintritt in die Farbenwelt]. Aus: Ders. (2016). *Die Reise* (6. Aufl.). Hildesheim, o. S.

Nah-Perspektive gezeichneten Bildern ab. Während in den großformatigen Bildern die Zeit still zu stehen scheint, erzeugen die kleineren Bildfolgen ein Zeitgefühl, der Betrachter oder die Betrachterin sieht in einer Bilderfolge förmlich, wie der mit rotem Stift gezeichnete rettende fliegende Teppich Form annimmt. Entsprechend wird auch in anderen Bilderbüchern die zeitliche Handlung gestoppt, beschleunigt oder gerafft, es finden sich Zeitsprünge und Rückschauen.

Der Kommunikationssituation von Bilderbüchern ist eigen, dass sie Kindern meist vorgelesen werden. Doch auch ohne die verbal-akustische Vermittlung können Kinder in vielen Fällen – und dies stellt einen wichtigen Aspekt der Unterscheidung von Bilderbuch und illustriertem Buch dar – über die visuelle Bildebene das Geschehen erschließen und somit bereits vor dem Erwerb der Lesekompetenz einen Zugang zur Buchwelt erhalten.

5. Resümee

Die Frage, warum, wie und wozu sich Bilder und Illustrationen nicht nur in kinder- und jugendliterarischen Texten bzw. Texte in Bildern befinden und welche Auswirkungen dies auf deren narratives und literarästhetisches Potential hat, bildete den Ausgangspunkt der Überlegungen. Zusammenfassend kann im Hinblick auf den narrativen und literarästhetischen Mehrwert festgehalten werden, dass Illustrationen und Bilder in Büchern eine neue ästhetische Darstellungs- und Rezeptionsebene sowie auch eine dritte Ebene des bimedialen Spannungsfeldes eröffnen und dies nicht nur im breit untersuchten Bilderbuch, sondern auch im oftmals vergessenen illustrierten Buch. Illustrierte Bücher und Bilderbücher sind „zweisprachige“, medienübergreifende Buchgattungen (Kümmerling-Meibauer, 2014, S. 4). Illustrationen und Bilder fördern die mnemonische Leistung, sie erklären, interpretieren, leiten die Lektüre, schaffen Irritationen und wecken Erwartungen. Sie sind eine Art „Ruhepause“ im Akt des Lesens sowie auch dessen potentieller „Katalysator“ (François, 2016, S. 15). Sie rütteln den Leser und die Leserin wach, zeigen ihnen Widersprüche auf, gelegentlich konkurrieren sie mit dem Text um die narrative Vorherrschaft. Sie bieten ein erweitertes synästhetisches Erfahrungsangebot, sie verlocken zur Lektüre (Ries, 1991, S. 16), helfen bei der didaktischen Vermittlung und geben einen ersten Eindruck von der im Text wiedergegebenen Handlung. Sie können den Text bereichern, die Worte paraphrasieren, interpretieren, verdrehen, erweitern und komprimieren. Illustrationen bieten eine Vielzahl und Vielfalt an künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten für Autoren/innen und Illustrator/innen – und wenn die Sprache versagt, kann ein Bild sprichwörtlich mehr als tausend Worte sagen.

Illustrationen fördern die *visual literacy*, sie ebnen den Weg zu erweiterten visuellen Kompetenzen, die nicht zuletzt in einer Welt der oft zitierten „Bilderflut“ notwendig sind. Illustrierte Bücher und Bilderbücher eröffnen zusammengenommen in ihrem komplexen Wechselverhältnis aus Bild und Text einen Raum, der ‚Erhellungen‘ bietet und zu immer weiterer Lektüre und Textinterpretation sowie einem nachhaltigen Lese- und Seherlebnis einlädt.

Literatur

- Bannasch, Bettina (2007). *Zwischen Jakobsleiter und Eselsbrücke. Das ‚bildende‘ Bild im Emblem- und Kinderbilderbuch des 17. und 18. Jahrhunderts*. Göttingen.
- Cambray, Carole u. Giudicelli, Xavier (2016). Illustration et construction narrative – Avant-propos. *Image [u.] Narrative*, 17 (1), S. 1–4.
- Dehn, Mechthild (2007). Visual literacy und Sprachbildung. *kjle-m* 59 (3), S. 11–20.
- Ewers, Hans-Heino (2012). *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2., überarbeitete u. aktualisierte Aufl.). Paderborn.

- Fick, Monika (2016). *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (4., aktualisierte u. erweiterte Aufl.). Stuttgart.
- François, Anne Isabelle (2016). *Un juste retour des choses? Or the process in reverse: „Illustrating“ texts, „textualising“ illustrations* (Moers and Doré). *Image [e] Narrative*, 17 (2), S. 14–23.
- Gannon, Nicholas (2016). *Die höchst wundersame Reise zum Ende der Welt*. Münster.
- Grünewald, Dietrich (1991). Denk-Provokation. Zu Funktion und Wirkung von Illustration im Kinder- und Jugendbuch. In Alfred Clemens Baumgärtner u. Max Schmidt (Hrsg.), *Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch*. Würzburg, S. 49–59.
- Jahn, Johannes u. Lieb, Stefanie (2008). *Wörterbuch der Kunst* (13., vollst. überarbeitete u. ergänzte Aufl.). Stuttgart.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2014). Introduction. Picturebooks between Representation and Narration. In Dies. (Hrsg.), *Picturebooks. Representation and Narration*. London u. New York, S. 1–14.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (2012). Bilderbuch. In Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen, Sp. 146–161.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina u. Meibauer, Jörg (2015). Picturebooks and early literacy. How do picturebooks support early conceptual and narrative development? In Diess., Kerstin Nachtigäller u. Katharina J. Rohlfing (Hrsg.), *Learning from Picturebooks. Perspectives from child development and literacy studies*. London u. New York, S. 13–32.
- Kunze, Horst (1988). *Vom Bild im Buch*. München u. a.
- Lampariello, Sandro (2017). *Literarisches Übersetzen in der Kinder- und Jugendliteratur im 20. Jahrhundert am Beispiel von Lewis Carrolls ‚Alice’s Adventures in Wonderland‘*. Würzburg.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990). Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In Ders. *Werke 1766–1769*. Hrsg. v. Wilfried Barner. Frankfurt a. M., S. 11–206.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1985). Hamburgische Dramaturgie, 46. Stück. In Ders. *Werke 1767–1769*. Hrsg. v. Klaus Bohnen. Frankfurt a. M., S. 181–694.
- Lüthi, Max (2005). *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* (11. Aufl.). Tübingen u. Basel.
- Lypp, Maria (1984). *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a. M.
- Martin, Ariane (2016). Romantik und Moderne im Zeitgeist der Weimarer Republik. Zwei Zeichnungen von Walter Trier im „Uhu“. In Christina Niem, Thomas Schneider u. Mirko Uhlig (Hrsg.), *Erfahren – Benennen – Verstehen. Den Alltag unter die Lupe nehmen: Festschrift für Michael Simon zum 60. Geburtstag*. Münster u. New York, S. 229–238.
- Martinelli, Hélène (2016). L’illustration comme narration concurrente dans le livre auto-illustré (Bruno Schulz). *Image [e] Narrative*, 17 (2), S. 1–13.
- Nikolajeva, Maria u. Scott, Carole (2006). *How picturebooks work*. New York u. London.
- Oetken, Mareile (2007). Neuere Ansätze in der Bilderbuchillustration. *kjle-m*, 59 (1), S. 19–27.
- Ries, Hans (1991). Grundsätzliche Überlegungen zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur. In Alfred Clemens Baumgärtner (Hrsg.), *Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch*. Würzburg, S. 9–20.
- Rippl, Gabriele (2004). Text-Bild-Beziehungen zwischen Semiotik und Medientheorie: Ein Verortungsvorschlag. In Renate Brosch (Hrsg.), *Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern*. Berlin, S. 43–60.

- Schmitt, Christoph (2005). Die Märchenillustration. Bildnerische Reflexionen auf Märchen der Brüder Grimm. In Kurt Franz u. Günter Lange (Hrsg.), *Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler, S. 68–92.
- Thiele, Jens (2003). *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption* (2. erweiterte Aufl.). Oldenburg.
- Uther, Hans-Jörg (2012). Europäische Märchenillustrationen in Geschichte und Gegenwart. Zur Entwicklung einer gemeinsamen Bildersprache. *literaturkritik.de*, 12, S. 1–7. Verfügbar unter: http://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17411 [11.01.2017].
- Weinkauff, Gina u. Glasenapp, Gabriele von (2014). *Kinder- und Jugendliteratur* (2. aktualisierte Aufl.). Paderborn.
- Winckelmann, Johann Joachim (1968). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Nachdruck der Ausgabe von 1885. Nendeln/Liechtenstein.