

Literarische Qualitäten der Materialität von Bilderbüchern

Kathrin Heintz

Abstract

Bilderbücher sind dreidimensionale Objekte, die spezifische physische Eigenschaften aufweisen. Viele zeitgenössische Bilderbücher inszenieren ihre Materialität offensiv, indem sie Papiersorten kombinieren, Halbsseiten oder Ausstanzungen einsetzen oder den Seitenfalz und das gewählte Format als narrative Elemente einsetzen. Dies führt dazu, dass der Lektüreprozess zu einem sinnlichen Erlebnis wird, der von der Aktivität des Rezipienten abhängig ist und die Polyvalenz des Kunstwerks begreifbar und erfahrbar macht. Die verlangsamte und womöglich wiederholte Rezeption sowie die spannenden Details der Gestaltung ermöglichen literarisches Lernen am Medium Bilderbuch. Spuren, die den künstlerischen Produktionsprozess erkennen oder zumindest erahnen lassen, eröffnen zudem metaperspektivische Perspektiven auf das Bilderbuch.

Der vorliegende Beitrag widmet sich dem facettenreichen Einsatz von Materialität bei Bilderbüchern und dessen Potenzial, die Lektüreerfahrung um sinnliche Erfahrungen zu erweitern und literarisches Lernen zu befördern. Er nutzt für die Analyse der Bilderbücher die materialästhetischen Kategorien nach Messerli und liefert zahlreiche Beispiele für Interpretationen, die sich an materialästhetischen Aspekten entzünden. Er schliesst mit didaktischen Hinweisen zu Vorlesegesprächen im Unterricht.

Schlüsselwörter

Bilderbuch, Materialästhetik, Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz, literarisches Lernen

⇒ Titre, chapeau et mots-clés se trouvent en français à la fin de l'article

⇒ Titolo, riassunto e parole chiave in italiano e in francese alla fine dell'articolo

Autorin

Kathrin Heintz, Universität Landau, Fortstrasse 7, D-76829 Landau
heintz@uni-landau.de

Literarische Qualitäten der Materialität von Bilderbüchern

Kathrin Heintz

Der Beitrag widmet sich literar-ästhetisch anspruchsvollen, narrativen Bilderbüchern und veranschaulicht, inwiefern die literarische und bildästhetische Erschliessung der erzählten Geschichte von der Materialität des Werks abhängen kann. Ausserdem fragt er danach, welche Potenziale die materielle Gestaltung von Bilderbüchern für das literarische Lernen bietet.

Unter literar-ästhetisch anspruchsvollen, narrativen Bilderbüchern werden Bilderbücher verstanden, die eine Geschichte in Bild, Text und Typographie transportieren. Alle drei Modalitäten sind dabei künstlerisch gestaltet bzw. literarisch geformt und tragen zur Erzählung bei und/oder eröffnen und erweitern die Zugänge zu ihr. Die Materialität der Bilderbücher steht in einem engen Wechselspiel mit den drei genannten Modalitäten und hat ein eigenes Deutungspotenzial.

Unter Materialität im engeren Sinne werden in diesem Beitrag die physischen Eigenschaften der Werke gefasst, denen ein semantischer Gehalt zugeschrieben wird. Bücher werden als aus verschiedenen Materialien zusammengesetzte Gegenstände verstanden, die ein bestimmtes Gewicht sowie spezifische haptische und optische Eigenschaften aufweisen.

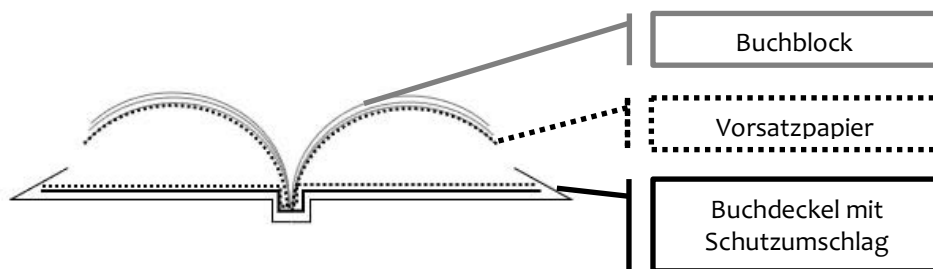


Abb. 1: eigene Graphik

Die Rezeption von Büchern erfordert körperliche Aktivitäten, insbesondere das sukzessive, blätternde Erschliessen des Werks. Im Mittelpunkt der vorgestellten bildästhetischen Betrachtungen steht die Frage, inwiefern die genannten physischen Voraussetzungen sich auf die Wahrnehmung des Bilderbuches auswirken. Dabei wird der Tatsache Rechnung getragen, dass sich Materialität nicht nur auf den zweidimensionalen Buchseiten manifestiert.¹ Bücher sind „konkrete dreidimensionale Objekte“ (Spoerhase, 2016, 53). „Sie haben ein bestimmtes Format und Gewicht, bestehen aus Papier, einem Rücken, Vorsatzblättern und Knickanten“ (Messlerli, 2018, S. 123).

In den Blick genommen werden die Bestandteile des Buches, die im Herstellungsprozess miteinander verbunden werden, sowie die Materialien aus denen diese bestehen. Abbildung 1 veranschaulicht den Aufbau eines Buches: Einzelne Buchseiten sind zu einem Buchblock gebunden, der Bucheinband besteht aus dem (vorderen und hinteren) Buchdeckel und dem Buchrücken sowie eventuell einem zusätzlichen Schutzumschlag, das Vorsatzpapier verbindet Buchdeckel und Buchblock.

Differente Papiere und andere Materialien können ihre eigenen Semantiken einbringen, auch und gerade, wenn sie [...] als recycelte Papiere erscheinen und dabei womöglich sogar auf frühere Werke [...] zurückverweisen. Bedeutsam sind auch die Verfahren der Materialbehandlung. [...] Und auch die Grösse der Objekte ist signifikant (Schmitz-Emans, 2016, 157f.).

¹ Carlos Spoerhase stellt 2016 überzeugend fest: „Für weite Teile der theoretischen Reflexion über textuelle Materialität ist das Buch als bloss zweidimensionale Seitenfläche von einem Bildschirm überhaupt nicht zu unterscheiden“ (Spoerhase, 2016, 49).

Dies gilt grundsätzlich für alle Bücher, trifft auf das Bilderbuch jedoch, wie noch zu zeigen sein wird, in verstärkter Masse zu, weil dieses seine eigene Materialität häufig inszeniert und das blätternde Erschließen des Buches dort einer besonderen Dramaturgie unterliegt.

Materialität in einem weiteren Sinne meint in diesem Beitrag die Auseinandersetzung mit den Materialien, aus denen die in den Büchern enthaltenen Bilder gefertigt wurden. Die physischen Eigenschaften der Werkstoffe sind im Buch, das Vervielfältigungen der originalen Kunstwerke enthält, getilgt. Ihre Spuren können aber auch in der Reproduktion lesbar sein und Metaperspektiven eröffnen.

Die Ausführungen stützen sich auf eine relativ breite Auswahl an literar- und materialästhetisch anspruchsvollen, narrativen Bilderbüchern, die zumeist mit einschlägigen Preisen ausgezeichnet wurden. Werke mit papiermechanischen Elementen, die eine Räumlichkeit innerhalb der Doppelseite erzeugen, also Pop-up-Bilderbücher sowie die meisten anderen Spielarten der sogenannten *movable books* bleiben aussen vor. Auf ihre Betrachtung wurde bewusst verzichtet, weil aufgezeigt werden soll, dass Auswahl und Einsatz des Materials grundsätzlich und nicht nur bei diesen Sonderformen gestalterischen Entscheidungen unterliegen und semantisches Potenzial haben.

Die zum Teil in der Forschung schon breit diskutierten Bilderbücher werden in diesem Beitrag nicht umfassend analysiert. Vielmehr tasten sich die vorgestellten Beobachtungen an der materiellen Oberfläche der ausgewählten Bücher entlang. Dies soll als Anregung dazu verstanden werden, den materialästhetischen Ansatz als Inspiration für eine eigene, vertiefte Auseinandersetzung mit Bilderbüchern zu nutzen. Abschliessend liefert der Beitrag einige didaktische Hinweise, insbesondere zur Durchführung von Vorlesegesprächen.

1. Materialästhetische «Reflexionspunkte» nach Messerli

Simon Messerlis Begriffe Sinnlichkeit, Stofflichkeit und Präsenz bieten ein Gerüst für die strukturierte Auseinandersetzung mit materialästhetischen Aspekten. „Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz stellen Reflexionspunkte dar, um konkrete Phänomene der Bilderbucharchitektur eines Werks [...] und des sinnlichen Zugangs zu erforschen. [...] Dabei verhalten sich die Zugangsweisen Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz zueinander aufbauend und ergänzend“ (Messerli, 2015, S. 133, Herv. i. O.).

Der Begriff Stofflichkeit befasst sich mit dem Buch als Objekt und nimmt seine materiellen Eigenschaften in den Blick. Das gewählte Format und Papier sowie Falzkanten, die beim Betrachten als störendes oder künstlerisch inszeniertes und damit interpretierbares Element auftauchen, gehören zu diesem Bereich.

Sinnlichkeit und Präsenz beziehen sich hingegen auf die Interaktion der Rezipierenden mit dem Werk. Sinnlichkeit meint, dass der Rezipient oder die Rezipientin während der Lektüre in eine physische Interaktion mit dem Werk tritt, in der unterschiedliche Sinne angesprochen werden und die Vorstellungsbildung befördert wird. Das Erschließen der Geschichte durch Blättern oder beispielsweise durch das spielerische Er-tasten der Löcher, die die Raupe Nimmersatt im gleichnamigen Buch in die Seiten bzw. die abgebildete Nahrung gefressen zu haben scheint, sind Aspekte der Sinnlichkeit.

Bei Präsenz geht es darum, eine Metaperspektive auf das Werk und den Rezeptionsprozess einzunehmen, indem beispielsweise Spuren der künstlerischen Produktion entdeckt und hinterfragt werden. Es handelt sich demnach um eine Auseinandersetzung mit Materialität im weiteren Sinne. Messerli rechnet auch Gebrauchsspuren wie Knicke und Risse im Papier zu den Phänomenen der Präsenz.

2. Vorüberlegungen: «Spielbücher» und die Materialität von Bilderbüchern für Kleinkinder

Jens Thiele fokussiert sich in seinem 2000 erstmals erschienenen Handbuch *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption* auf fiktionale Erzählbilderbücher und grenzt diese kursorisch gegen Sachbilderbücher und Spielbücher ab (Thiele, 2000, 36). In einem späteren Beitrag spricht Thiele statt von „Spielbüchern“ in Rückgriff auf Hans Ries von „gestalterische[n] Sondertypen“ (Thiele, 2016, 222), die „sinnlich-haptische Erfahrungen“ (ebd.) vermitteln. Tobias Kurwinkel ergänzt, dass diese sowohl im fiktionalen als auch im faktualen Bereich anzutreffen seien (Kurwinkel, 2017, 31), und deutet damit zumindest an, dass man sie nicht auf ihren spielerischen Charakter reduzieren sollte.

Als Einstieg in die Auseinandersetzung mit materialästhetischen Aspekten der Bilderbuchanalyse und den didaktischen Möglichkeiten, die diese eröffnen, dient ein Seitenblick den Kleinkinderbereich. Da die primäre literarische Sozialisation hauptsächlich im Kleinkindalter erfolgt.

Typische Vertreter der Kategorie Kleinkinderbuch sind Papp(e)bilderbücher, die besonders dicke und robuste Seiten (Kümmerling Meibauer & Meibauer, 2019, 262), die sich weder knicken noch aufrollen lassen, aufweisen.² Verlage wie Ravensburger und Oetinger bewerben Pappbilderbücher damit, dass Kinder sie mit allen Sinnen entdecken können, weil sie kaum zu zerstören seien und (laut Ravensburger) obendrein verzehrt werden könnten, ohne dass dies gesundheitlich bedenklich wäre. Das Essen der Bücher ist freilich weder angedacht noch empfohlen,³ aber die entdeckende Auseinandersetzung mit ihnen gewollt. Pappbilderbücher weisen die Besonderheit auf, dass bei ihnen Bucheinband und -block in der Regel aus dem gleichen Material bestehen. Dies führt dazu, dass auch die formelle und funktionale Unterscheidung dieser Buchbestandteile aufgehoben sein kann und die Erzählung sich häufig bis auf den hinteren Buchdeckel erstreckt. Die Erfahrung, dass alle Bestandteile des Buchs gleichermassen relevant sein können, lässt sich gezielt nutzen, indem man Kindern ermutigt, das *gesamte* Buch in Augenschein zu nehmen. Dazu gehören neben dem Cover die häufig gestalteten Vorsatzpapiere und die Titelei. All diese Bestandteile können untersucht und zum Gesprächsanlass gemacht werden. Auf diese Weise werden materialästhetische Aspekte bereits Teil der primären literarischen Sozialisation.

Ein besonderes Spiel mit Materialität lässt sich bei den sogenannten *Wimmelbüchern* beobachten. Wimmelbücher zeichnen sich dadurch aus, dass sie nur wenig oder gar keinen Text enthalten und den Fokus auf die detailreichen formatfüllenden Bilder legen. Sie zeigen Szenerien, die nur so „wimmeln“ vor zu entdeckenden Dingen und Ereignissen. Die Leserinnen und Leser setzen bei ihrer Rezeption einen eigenen Fokus, indem sie sich in der Überfülle des Dargestellten mehr oder weniger gezielt etwas herausgucken, womit sie sich befassen wollen. Die Bücher bleiben auch bei wiederholter Lektüre spannend, weil es unmöglich ist, alles, was abgebildet ist, gleichzeitig wahrzunehmen (Rémi, 2010, 120-122).⁴

Wimmelbücher sind typischerweise grossformatige (erkennbar grösser als DIN A 4) Pappbilderbücher, die aufgrund ihrer Materialität verhältnismässig schwer und dick sind. Gelegentlich finden sich sogar auffällig überdimensionierte Werke. Das wohl populärste Beispiel hierfür dürfte *Das Riesenbilderbuch* von Ali Mitgutsch sein, das seit 1980 erhältlich ist. Es misst mehr als 40 mal 60 cm. Ein Kleinkind befindet sich bei der Betrachtung des *Riesenbilderbuchs* physisch inmitten der zu sehenden Bildwelten. Zudem rückt die schiere Grösse des Werks dessen Stofflichkeit, seine Stabilität und Sperrigkeit in den Vordergrund. Konsequenterweise wird das Buch vom Verlag als „Spielkulisse“ beworben. Das körperliche in die Welt Eintauchen befördert, dass sich die Kinder mental auf das Wimmelbuch einlassen und „genaue Wahrnehmung und subjektive Involviertheit miteinander ins Spiel bringen“ können (Spinner, 2006, 8f.), indem sie das Buch in ihre Spielwelt integrieren und aus dem Buch heraus imaginativ eine Spielwelt entstehen lassen.

Die Raupe Nimmersatt (OA 1969), das berühmte Bilderbuch des kürzlich verstorbenen Eric Carle, weist Ausstanzungen (die die „Frasslöcher“ der Raupe symbolisieren) sowie verkürzte Seiten, die zeigen, was die Raupe im Laufe einer Woche verzehrt, auf. Die unterschiedliche Breite der verkürzten Seiten macht nicht nur anschaulich, dass das Futter von Tag zu Tag mehr Raum einnimmt, sondern erleichtert auch das Umblättern.⁵ Carles Gestaltung ist nicht nur ansprechend, sondern auch künstlerisch anspruchsvoll. Er stellte die Bilder aus bunt bemaltem Seidenpapier her, das er ausschneidete und zu Collagen zusammensetzte.⁶ Diese Technik ist in seinen Bilderbüchern u.a. anhand der nicht ganz akkuraten Schnittkanten, die die

² Dieses Kriterium, das man als Verwindungssteifigkeit bezeichnet, sowie eine Dicke der Seiten von mindestens 1,5 mm nennt SachsenDruck. Die Druckerei wirbt damit, der einzige Hersteller von Pappbilderbüchern in Deutschland zu sein.

³ Bettina Kümmerling-Meibauer und Jörg Meibauer stellen in ihrem Beitrag, der einen Überblick über die Materialität von Kleinkinderbilderbüchern bietet, ein Buch vor, das dazu animiert, auf ihm herum zu kauen (Kümmerling-Meibauer & Meibauer, 2019, 270f.).

⁴ Cornelia Rémi befasst sich ausführlich mit den Merkmalen von Wimmelbüchern und ihrem Potenzial Literary Literacy zu erwerben.

⁵ Kurwinkel verortet u.a. Wimmelbücher sowie *Die kleine Raupe Nimmersatt* und Bilderbücher mit medialen Erweiterungen in dieser Kategorie.

⁶ Carle gewährte gerne Einblick in seine künstlerische Produktion und führte auf seiner eigenen Website <https://eric-carle.com>, aber auch auf der Seite seines Hausverlags Gerstenberg vor, wie seine Bilder entstehen.

Gemachtheit der Bilder offenbaren, erkennbar. *Die Raupe Nimmersatt* ermöglicht es daher sogar kleinen Kindern, zu verstehen, dass die Bilder künstlerisch gestaltet wurden, und damit eine Metaperspektive einzunehmen und Präsenz zu erfahren. Zugleich lädt das Buch dazu ein, mit dieser Technik eigene Bilder zu produzieren.

3. Das Buch als physisches Objekt

Im Folgenden werden vier materialästhetische Aspekte der Bilderbuchgestaltung in den Blick genommen, die das gesamte Bilderbuch als dreidimensionalen Gegenstand prägen: Das Buchformat, also Grösse und Gewicht, die *page breaks*, d.h. die Brüche zwischen den Doppelseiten, die Abhängigkeit der Typographie vom gewählten Material sowie die Materialität des Bucheinbandes.

3.1 Das Buchformat

„Die Grösse und das Format eines Bilderbuches nehmen Einfluss auf die erzählte Geschichte“ (Staiger, 2016, 20) und unterliegen gezielten gestalterischen Entscheidungen, die erhebliche Auswirkungen auf die Wirkung des Dargestellten haben. Ein rechteckiges Querformat, wie es David Wiesners berühmtes Bilderbuch *Die drei Schweine* aufweist, bietet die Möglichkeit, sehr breiter Illustrationen. In den Szenen, in denen Wiesners Schweine die ursprüngliche Erzählung destruieren, weist das Buch eine doppelseitige Gestaltung auf. Diese bietet viel Raum (etwa 56 cm Breite) für das Spiel der Schweine mit den demontierten Panels und den Flug der drei Protagonisten auf dem daraus gefalteten Papierflieger.

Einar Torkowski wählte für sein *Der Rauhe Berg* ein auffälliges Hochformat. Das Buch ist ca. 20 cm breit und mehr als 35 cm hoch. (Um wie die DIN-Formate dem sogenannten „goldenen Schnitt“ zu entsprechen, dürfte es nur etwa 20 × 28 cm messen.) Die Höhe des Berges spiegelt sich damit im Format. Die Seitenaufteilung im Buch verstärkt den Eindruck grosser Höhe zusätzlich. Auf der Mehrzahl der Seiten sind im oberen Bereich ein gerahmtes schwarz-weisses Bild und darunter einige Zeilen Text in einer filigranen Schrift platziert. Der grössere untere Teil der Seite verbleibt leer. Der auffällig grosse und präsente Weissraum befindet sich bei der Rezeption zwischen der Darstellung in Bild und Wort und dem Leser bzw. der Leserin, während der ausschnitthaft dargestellte Berg verhältnismässig weit weg zu sehen ist. Fünf Einzelseiten im Buch sind ganzseitig illustriert und zeigen Teilansichten des Berges, der jedes Format zu sprengen scheint. All dies passt nicht nur stimmig zum Erzähl Anlass, dem Besteigen eines beängstigend grossen Berges, sondern gleichermassen zum Thema des Werks, dem Hinterfragen und Aufbrechen von Sehgewohnheiten. *Der Rauhe Berg* ist ein anschauliches Beispiel dafür, dass auch die Gestaltung der zweidimensionalen Buchseite als Spiel mit Materialität zu verstehen ist, das den Eindruck von Räumlichkeit erzeugen kann. Das Buch hat zudem einen grauen Einband, dessen Farbigkeit an einen Stein erinnert.

Michael Roher wählte für sein Bilderbuch *Der Fluss* ebenfalls ein auffällig hohes Format (14 cm × 27cm). In diesem Fall entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen den Eigenschaften des langen, zumeist waagrecht über die Seiten verlaufenden Flusses, der im Fokus steht, und den relativ schmalen Buchseiten. Der Effekt ist ähnlich wie bei *Der Rauhe Berg*: Es wird deutlich, dass der Fluss aufgrund seiner Weite nicht in Gänze abbildbar ist. Wiederum korrespondiert dies mit dem Anliegen, Denkräume zu eröffnen bzw. auszuweiten.

Ein weiteres Beispiel für ein Querformat liefert Claude K. Dubois mit *Akim rennt*, welches die Fluchtgeschichte des kleinen Akim darstellt, der bereits zu Beginn von seiner Mutter getrennt wird und allein um sein Überleben kämpfen muss. Die Seiten sind ca. 15 cm hoch und 20,5 cm breit. Dies bietet viel Platz, um die grosse Distanz, die der Junge überwinden muss, zu veranschaulichen. Manche Seiten zeigen kaum mehr als das meist mittig platzierte, kleine Kind, das allein steht oder rennend versucht, die Hand irgendeines Erwachsenen zu fassen, dessen Arm gerade noch ins Bild ragt. Die Verlorenheit des Kindes und die erschreckende Dynamik des Geschehens werden durch das gewählte Format betont. Durch das Blättern werden der ständige Zwang, fliehen zu müssen und die Dynamik des Geschehens sichtbar. Die Darstellung hat passagenweise beim Blättern beinahe filmische Qualitäten bzw. ist einem Daumenkino nicht unähnlich.



Abb. 2: Dubois, 2013, o. S.

3.2 Die *page breaks* als konstruktive Brüche

Der Fortgang einer Geschichte in einem Buch ist abhängig davon, dass beim Lesen die Seiten umgeschlagen werden. Dies ist bei allen (analogen) Büchern die offenkundigste Verbindung zwischen den physischen Eigenschaften eines Buches und der Aktivität der Leserinnen und Leser.

Es ist das Blättern, das zwischen Text und Buch moderiert und dieses Verhältnis sowohl augenfällig macht, wie dem Leser haptisch erfahrbar. Wer in einem Buch blättert, tut dies auch in dem darin enthaltenen Text. Diese Spannung zwischen den Seiten, ihre inhaltliche Beziehung zueinander, die durch das Blättern erst hergestellt wird, macht das Buch als eigenständige Form interessant (Schulz, 2015, 31, Herv. i. O.).

Der bedeutsame Zusammenhang zwischen dem Blättern und der Materialität bzw. der Wahrnehmung dieser Materialität durch die Leserinnen und Leser gilt auch unter Buchgestaltern als höchst relevant, wie der nachfolgende Auszug aus dem Handbuch Lesetypografie zeigt:

Bei jedem Umblättern wird (dem Leser natürlich unbewusst) der Körper des Buches gespürt. Während die rechte Hand nach der Kante der Seite tastet, um umzublättern, lastet das Gewicht stärker auf der Linken. Die spürt das Material des Einbandes [...], die rauhe oder glatte, kühle oder warme Oberfläche. Die Finger der rechten spüren die Oberfläche und die Dicke des Papiers, [...] das Licht auf dem vorübergehend gewölbten Papier betont die Färbung und Stoffes [...] (Willberg & Forrsmann, 2010, 69).

Bei rein schriftbasierten Werken ergibt sich der Seitenumbruch und damit auch der Moment, an dem der Leser oder die Leserin die Seite umschlagen muss, aus dem gewählten Seitenformat und den vorgenommenen Formatierungen heraus mehr oder minder automatisch. Wann immer eine Seite gefüllt ist oder ein grösserer formaler oder inhaltlicher Einschnitt erfolgt, wird ein Seitenumbruch gesetzt. Diese Verteilung von Text (und Bild) auf hintereinander angeordneten Buchseiten hat zur Folge, dass die Geschichte nicht simultan, sondern sukzessiv erschlossen wird.⁷

Beim Bilderbuch basiert die Verteilung des Textes und der Bilder auf die Buchseiten auf komplexen dramaturgischen Entscheidungen, an denen mehrere Personen beteiligt sind.⁸ Die „Umbruchstellen zwischen den Doppelseiten“ (Schröder, 2020, 91) stellen beim Bilderbuch daher eine Besonderheit dar. Sie gehen mit Leerstellen, die zwischen den Seiten liegen, einher, die in Anlehnung an die englischsprachige Forschung als *page breaks* bezeichnet werden. Klarissa Schröder beschreibt deren ambivalenten Charakter wie folgt: „Durch das Umblättern der Seiten wird die Narration fortgesetzt, gleichzeitig verkörpert der *page break* durch das Fehlen von Information jedoch auch einen Bruch in der Text- und Bildkohärenz“ (ebd.). In

⁷ Hiermit beschäftigt sich Spoerhase (2016) ausführlich.

⁸ Die Produzentinnen und Produzenten von Bild und Text nehmen darauf Einfluss, eventuell auch die Person, die den Schriftsatz vornimmt. Sie sind in ihren Entscheidungen jedoch nicht völlig frei, weil die Gesamtzahl der Seiten aus kosten- und produktionstechnischen Gründen nicht beliebig ist.

Anlehnung an Katrina Jacobs versteht sie *page breaks* „als Einladung an den Leser, die Narration in Bild und Text verstehend zu konstruieren“ (ebd., 90).

Anschauliche Beispiele für eine dramaturgische Inszenierung von Text und Bild durch die Setzung von *page breaks* bietet Susanne Janssens *Hänsel und Gretel* aus dem Jahr 2007. Janssen schuf nicht nur eine innovative und teilweise durchaus irritierende Bebilderung des Märchens, sie lenkt zusätzlich die Wahrnehmung ihrer Leserinnen und Leser, indem sie ganz unterschiedliche Textmengen auf den Seiten platziert. Ohne den Originaltext der Brüder Grimm zu verändern, kann die von Janssen vorgenommene Segmentierung neue Zugänge zu dem Märchen eröffnen. Den ersten Satz verteilt Janssen in überdimensional grossen Lettern über fünf Doppelseiten und versieht ihn mit drei Illustrationen. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf die wenigen Worte gelenkt, die Janssen so zu einer Exposition ausgestaltet, in der der Schauplatz sowie zwei der zentralen Figuren (eben die beiden, die nicht titelgebend sind und in der Regel wenig Beachtung finden) eingeführt werden.

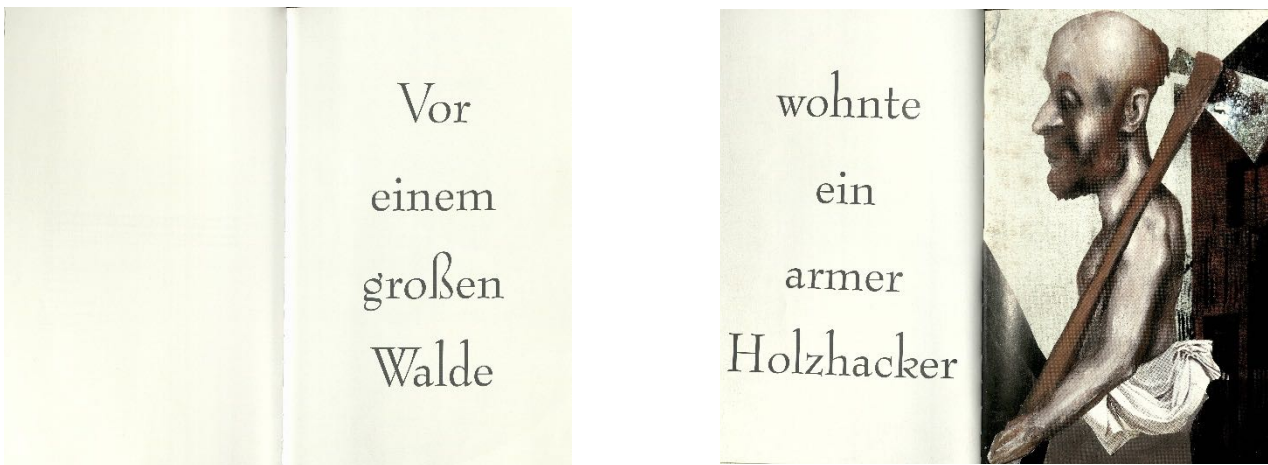


Abb. 2 & 3: Grimm/Janssen, 2007, o. S.

Oliver Jeffers setzt in *Die Fabel des Fausto* Seitenumbrüche ebenfalls offensiv als dramaturgische Elemente ein. Beim ersten Lesen sorgt dies für einen Überraschungseffekt: Das relativ dicke Bilderbuch enthält eine rasch zu lesende Geschichte. Der Protagonist Fausto nimmt darin immer weitere Teile der Welt in Besitz, indem er schlicht mit zunehmendem Nachdruck verkündet: „Du gehörst mir“ (Jeffers, 2020, o.S.). Als er schliesslich versucht, sich das Meer zu unterwerfen, beschert ihm sein eigenes Verhalten sprichwörtlich den Untergang. Durch die offensiv eingesetzten Seitenumbrüche, auf einer Doppelseite steht beispielsweise lediglich „Schliesslich –“ (ebd.), rücken beim Lesen der Weissraum sowie die Dynamik des Blätterns in den Vordergrund. Die Bildfolge ist eng und durch die Verteilung der Bilder über die Doppelseiten hinweg, kann man passagenweise durch rasches Blättern Fausto in Bewegung setzen. Das Bilderbuch erinnert daher wie *Akim rennt* an ein Daumenkino.

3.3 Der Zusammenhang zwischen Typographie und Material

Die Typographie und die verwendeten Materialien stehen in einem engen Wechselspiel. So hängt die Lesbarkeit einer Schrift stark davon ab, auf welches Papier sie gedruckt wird. „Hochweisse Papiere und Papiere mit glänzender Oberfläche“ wirken sich negativ auf die Lesbarkeit aus (Willberg & Forssman, 2010, 71). Strukturierte Papiere lenken den Fokus auf das bedruckte Material und verringern zugleich ebenfalls die Lesbarkeit der Schrift, weil Details auf einem unruhigen Hintergrund schwer zu identifizieren sind. Zudem sind die meisten Papiere in gewissem Masse durchscheinend, so dass beim Umblättern Schrift und Bild auf der Folgeseite spiegelverkehrt durchscheinen. Wenn der Text auf einer farbigen Seite oder im Bild steht, ist die Lesbarkeit davon abhängig, wie stark der Farb- und Helligkeitskontrast zwischen dem Hintergrund und dem Text ist. Visuell problematische Kombinationen benötigen gut lesbare Schriftarten, die man als „stabile Schrift“ (ebd.) bezeichnet. Eine ganze Reihe weiterer Merkmale wie die Schriftgrösse, Zeilenabstände und dergleichen werden ebenfalls in Abhängigkeit vom gewählten Material angepasst. Da Bilderbücher künstlerisch gestaltet sind, kann jedoch keineswegs vorausgesetzt werden, dass sie grundsätzlich auf

eine möglichst gute Lesbarkeit hin ausgelegt sind.⁹ Viele Künstler und Künstlerinnen spielen damit, dass zumindest gewisse Teile des Schrifttextes schwer zu entziffern sind. Dies kann ein äusserst effektvolles Mittel sein, um Leserinnen und Leser zu aktivieren, sie auf Spurensuche zu schicken oder sie an die Grenzen des Erforschbaren zu bringen. Die Rezipierenden müssen sich bei der Lektüre intensiv mit dem Werk auseinandersetzen und es sehr konzentriert betrachten und/oder die Seite drehen, um den Text lesen zu können.

Peter Sís platziert auf seinen Bilderbuchseiten häufig nicht nur einen Textblock, sondern verteilt unterschiedlich gestaltete Schrifttexte neben und auf dem Bildtext. Die einzelnen Bild- und Textelemente treten dadurch in Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Rezipierenden. Daraus erwachsen die Freiheit und die Notwendigkeit, sich eigene Lektürepfade zu suchen. Teilweise steht die Anordnung der Schrift in engem Zusammenhang mit dem transportierten Inhalt. *Der Sternenbote* aus dem Jahr 1996 befasst sich mit dem Leben von Galileo Galilei. Auf einer Doppelseite wird in einem kurzen, spiralförmigen Text geschildert, dass Italien zu Galileos Lebzeiten (im 16. Jahrhundert) politisch gespalten, aber im Katholizismus geeint war. Der Satz dreht sich visuell um ein Zentrum, so wie Italien, das wird zumindest impliziert, um Rom kreist. Derartige typographische Gestaltungen regen zu einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Text an und sie fordern Engagement, weil physischer Einsatz und zeitlicher Aufwand notwendig sind, um sie zu entschlüsseln. Vergleichbare Elemente setzt Sís in *Der Baum des Lebens* ein, das sich mit Charles Darwin befasst. Dort sind Zitate von Darwin und seinen Zeitgenossen, die sich auf die Tiere und Pflanzen beziehen, die der Forscher auf seiner Weltreise zu Forschungszwecken sammelte, wellenförmig um eine Weltkarte herum angeordnet. Dies kann als Verweis auf die Schiffsreise verstanden werden (und birgt bei empfindlichen Personen vielleicht sogar die Gefahr bei der Lektüre gleichsam „seekrank“ zu werden). Um den Text entziffern zu können ist es erforderlich, das Buch mehrfach zu drehen.¹⁰

Bei Jeffers *Die Fabel des Fausto* werden durch den sparsam eingesetzten Text und die freistehenden Bilder die Seite selbst sowie die Typographie zum Gegenstand der Betrachtung. In diesem Buch gibt es diesbezüglich einiges zu entdecken: Der Text wurde auf einer traditionellen Lithografiepresse gedruckt, wie das Impressum verrät. Der Druck im Bleisatz ist an der nicht gleichmässigen Farbabgabe der Lettern an das Papier erkennbar und verweist auf die Gemachtheit, also die Präsenz des Werks.

Die Abenteuer des Alexander von Humboldt ist ein Hybrid aus Bilderbuch und Graphic Novel und wird von der Autorin Andrea Wulf in ihrer *Nachbemerkung* als „illustrierte Entdeckungsreise“ (Wulf/Melcher, 2019, 264) bezeichnet. In dem Werk tritt Humboldt als erlebendes und erzählendes Ich auf. Das erzählende Ich liefert einen Reisebericht, der in Blocktexten und ausschliesslich in Grossbuchstaben wiedergegeben ist. Das erlebende Ich spricht in Sprechblasen, die erkennbar ausgeschnitten und nachträglich auf die Seiten aufgebracht wurden. Hierfür wurde eine Schreibschrift gewählt. Zusätzlich sind handschriftlich, historische Aufzeichnungen Alexander von Humboldts in die Bild-Text-Collagen integriert. Die unterschiedlichen Typographien und die verschiedenen Materialien, auf die die Texte gedruckt bzw. geschrieben wurden, korrespondieren mit den verschiedenen Erzählebenen bzw. rekurren einerseits auf den Erzähltext und andererseits auf die empirische Person Humboldt und deren Erlebnisse.

⁹ Auch bei anderen Büchern steht die Lesbarkeit nicht zwingend im Vordergrund. Willberg und Forssman unterscheiden acht Formen von Typographie, die sich an unterschiedlichen Lesarten, also an den Anforderungen der intendierten Leserschaft orientieren (Willberg & Forssman, 2010, 14ff.).

¹⁰ Für eine detailliertere Analyse dieser Aspekte des Werks siehe Heintz, 2020.



Abb. 4: Wulf/Melcher, 2019, 96f.

Die kombinierten Materialien (unterschiedliche Papiersorten sowie getrocknete Pflanzen und andere Veratzstücke) sowie die verschiedenen gestalterischen Elemente (comicartige Zeichnungen mit Sprechblasen, Blocktexte und Gemälde) stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander und schlagen die Brücke zwischen Historischem und Gegenwart. Zugleich macht das kunstvoll arrangierte Sammelsurium deutlich, dass das umfangreiche Werk das Leben des berühmten Forschers nur schlaglichtartig beleuchten und Humboldts Leben und Forschung nicht vollständig abbilden kann. Statt ein geschlossenes, kohärentes Bild zu liefern, sollen Denkanstöße gegeben werden (Wulf/Melcher, 2019, 264). Dass (zumindest Reproduktionen von originalen) Handschriften eingebracht wurden, zeigt auch, dass der Anspruch besteht, authentisch zu erzählen. Auch hier wirft die Auseinandersetzung mit dem Material, das für die Herstellung der Kunstwerke verwendet wurde, metaperspektivische Fragen auf und rückt die Präsenz des Werks in den Mittelpunkt. Dies regt wiederum dazu an, über das komplexe Verhältnis zwischen faktuellem Anspruch der Erzählung und fiktionalen Elementen nachzudenken.¹¹ Mit dem Buch kann also an einem bewussten Umgang mit Fiktionalität gearbeitet werden. Auch die Unabschliessbarkeit des Sinnbildungsprozesses macht es greifbar. Obwohl es sich um ein Sachbuch handelt, ermöglicht das Werk also literarisches Lernen.

In *Hier kommt keiner durch* von Isabel Minhós Martins (Text) und Bernardo P. Carvalho (Bild & Typographie) bilden die äusserst farbenfrohen, handschriftlichen Texte einen Kontrast zum ernsten Thema des Buches, nämlich (militärisch durchgesetzter) Herrschaft. Die Buntheit des Textes und der zahlreichen Figuren lässt das Buch lebendig werden. Zugleich verweisen die erkennbar mit Filzstiften gestalteten Seiten auf den künstlerischen Produktionsprozess.

3.4 Die Materialität von Buchdeckeln und -rücken

Der Bucheinband ist das erste, was potenzielle Leserinnen und Leser von einem Werk sehen und spüren. Die Auswahl des Materials, das bestimmte haptische Eigenschaften aufweist, aber auch die Optik mitbestimmt, entscheidet daher mit darüber, ob sich jemand mit einem Buch länger beschäftigt oder eben nicht. Nimmt man das Buch in die Hand, so spürt man, ob es leicht oder schwer, glatt oder strukturiert ist. Das

¹¹ Michael Bahn spricht bei einer „Form, die zwischen Sach- und Erzählbilderbuch steht“ (Bahn 2020, 301), vom *Bilderbuchmischtyp*.

Material des Einbandes oder ein Schutzumschlag, Prägungen, Folierungen oder Gummierungen können ein Buch wertig und spannend erscheinen lassen. Aus Kostengründen scheuen die meisten Verlage ausgefallene Bucheinbände, dennoch finden sich beeindruckende Beispiele: *Frida* von Sébastien Perez (Text) und Benjamin Lacombe (Bild), das den Zusammenhang zwischen Leben und Werk Frida Kahlos auslotet, hat einen seidig schimmernden, textilen Einband. Der auch aufgrund des grossen Formates (28,5 mal 31,5cm) relativ schwere Band fühlt sich glatt, beinahe seidig an. Der graue Bucheinband von *Der Rauhe Berg* verweist durch seine Farbwahl auf Stein.

Lacombes Bilderbücher *Undine* und *Schneewittchen* weisen ein sogenanntes Gesamtcover auf. Bei dem aufgeschlagenen Buch zeigen die Buchdeckel und der -rücken ein grosses Bild, das Undine zwischen Seerosen im Wasser badend zeigt. Ihr langes, rotes Haar fliesst den Rücken hinab und schwimmt auf der Wasseroberfläche, die dank einer Folierung einfallendes Licht spiegelt. Undine hingegen sowie die im Vordergrund zu sehenden Pflanzen und Tiere sind nicht foliert und erscheinen matt. Die Spannung zwischen glänzenden und matten Bereichen verleiht dem Dargestellten eine gewisse Plastizität und lädt dazu ein, das Buch im Licht zu bewegen und genauer zu betrachten. Bei *Schneewittchen* sind im Bereich des Buchtitels (vorderer Buchdeckel) und des Strichcodes (hinterer Buchdeckel) kleine Folierungen in Form von pflanzlichen Ornamenten aufgebracht, die nur als Lichtreflexion wahrnehmbar sind. Hat man sie entdeckt, so machen sie Lust, das Buch aufmerksam zu betrachten und nach weiteren gestalterischen Details zu suchen. Allein durch die besondere Stofflichkeit werden eine verlangsamte Rezeption und eine vertiefte sinnliche Auseinandersetzung mit der Illustration angestossen.

Blumkas Tagebuch von Iwona Chmielewska ist ein weiteres grossformatiges Werk und hat eine matte Oberfläche, die sich gummiert anfühlt. Die taktile Empfindung steht im Kontrast zu der Optik, die an Büttenpapier erinnert. Auf diese Weise wird auf der Ebene des Materials ein Kontrast zwischen der Historizität der Erzählung und der Aktualität des Buches erzeugt. Die Stofflichkeit des Buches kann nicht nur eine sinnliche Auseinandersetzung initiieren, sondern über diese vermittelt auch Fragen nach der Präsenz eröffnen. Blumka, die im Waisenhaus von Janusz Korczak im Warschauer Ghetto lebt, hält, wenn sie ihr Tagebuch schreibt, sichtlich und fühlbar ein anderes Papier in der Hand als die Rezipienten und Rezipientinnen des Bilderbuches.

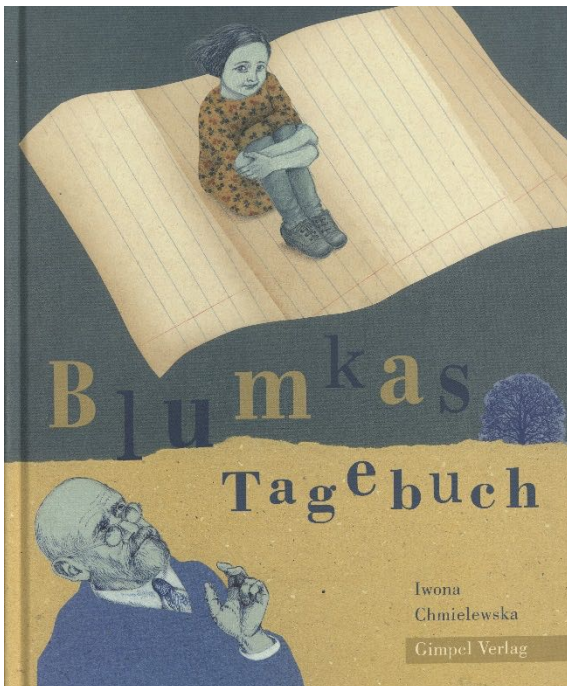


Abb. 5: Chmielewska, 2011, Cover.

Der Baum des Lebens von Sís hat einen Schutzumschlag. Bei der deutschen Version hat man sich für eine identische Gestaltung von Einband und Schutzumschlag entschieden. Bei der amerikanischen, bewertigt produzierten Originalausgabe ist der Einband mit Leinen bezogen und weist eine Prägung auf, die eine

Zeichnung Darwins darstellt. Es handelt sich um den titelgebenden Lebensbaum, dem Symbol für Darwins Evolutionsverständnis. Der Schutzumschlag aber ist wie in der deutschen Variante illustriert. Das Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen Materialien und Gestaltungen versinnbildlicht den Anspruch des Werkes zugleich Bilderbuch und Sachbuch zu sein und damit verschiedene Adressatengruppen anzusprechen.

4. Die materialästhetische Gestaltung des Buchblocks

Nachfolgend werden vier verschiedene materialästhetische Aspekte und Besonderheiten betrachtet, die die Gestaltung des Buchblocks bei Bilderbüchern aufweisen (kann). Dies sind der Seitenfalz, verkürzte Seiten, transparente Seiten und Ausstanzungen.

4.1 Der Seitenfalz und sein narratives Potenzial

Bei den meisten Arten von Buchbindungen wölben sich die Buchseiten nach rechts und links und verschlucken so geradezu visuelle Elemente, die sich in der Nähe der Falzkante befinden. Der Seitenfalz wird daher meist als störendes Element wahrgenommen. Messerli zeigt jedoch auf, dass eine gezielte Einbeziehung der Knickkante, die durch den Seitenfalz entsteht, beim Entwurf des Bildes sogar „narrativ unterstützend“ (Messerli, 2015, 126) sein kann. Hierfür finden sich mehrere anschauliche Beispiele bei Sís. Sowohl in *Der Sternbote* als auch in *Der Baum des Lebens* erstrecken sich mehrfach quadratische Illustrationen über den Seitenfalz hinweg. Dies vermittelt den Eindruck, dass eine Einzelseite nicht ausreichend Raum bietet, um das Leben von Galilei bzw. Darwin abzubilden. Häufig sind Doppelseiten bei Sís auch so gestaltet, dass der Seitenfalz wie eine Spiegelachse wirkt. Dies erzeugt einen harmonischen Gesamteindruck der Doppelseiten und rückt den Seitenfalz in den Fokus. Um so auffälliger stechen Variationen des Prinzips ins Auge, die disharmonisch wirken. Die Zuspitzung des Konflikts zwischen Galilei und der katholischen Kirche bzw. dem Vatikan stellt Sís symbolisch als grossen schwarzen Vogel mit einem noch grösseren dunklen Schatten dar, der am rechten Rand in das Bild ragt. Das Tier scheint die geschlossenen runden Strukturen, die Galileo umrahmen, nicht nur zu durchbrechen, sondern geradezu auszulöschen. Nicht Galileo, sondern seine Gegner sind hier damit als störende Elemente erkennbar.

Auf der Folgesseite ist ein quadratisches Einzelbild zu sehen, das zu einem Drittel von der linken in die rechte Bildhälfte ragt. Mittig im Bild und damit nahe am Seitenfalz steht Galileo, der von einer langen, sich spiralförmig auf dem Boden um ihn ausbreitenden Schlange umgeben ist. Der Kopf der Schlange erhebt sich knapp neben der Falzkante. Um Galileo herum ist in zarten Schraffuren Schreckliches dargestellt. Der Schrifttext auf der rechten Seite verrät, dass Galileo um furchtbare Foltern weiss, die andere erlitten haben. Anhand des Bildes können Rezipierende sich die Foltermethoden ausmalen. Dafür, dass die Schemen beim Lesen und Weiterblättern nicht übersehen werden, sorgt nicht zuletzt die Positionierung. Der Bildteil links neben der Knickkante wird durch sein Eingespannt-Sein zwischen Bildrahmen und Falz in den Fokus gerückt. Dort sind u.a. ein Erhängter mit verbundenen Augen sowie ein Drache erkennbar. Hat man sie entdeckt, so lädt es dazu ein, nach weiteren Bilddetails zu suchen.



Abb. 6: Sís, 1996, o. S.

Das Wimmelbuch *Hier kommt keiner durch* geht noch einen Schritt weiter und macht den Seitenfalz zum Strukturprinzip und Thema von Narration und Bebilderung. Das Buch handelt davon, dass die grosse Schar an Protagonisten, die in der Geschichte auftaucht, die linke Buchseite nicht betreten darf, um den Weissraum für ein spontanes Auftauchen des Generals freizuhalten. Der Seitenfalz wird zu diesem Zweck von einem Soldaten bewacht, der gleich zu Beginn der Geschichte ausruft: „Halt! Tut mir leid, aber es ist nicht gestattet, die rechte Buchhälfte zu betreten“ (Minhós Martins & Carvalho, 2016, o. S.). Auch nachdem die Schar die rechte Buchhälfte zunächst erobert und schliesslich wieder geräumt hat, beklagt der General: „Wie haben die denn hier die Seiten hinterlassen!? Unmöglich (ebd., o. S.) und räumt auf. „Die extravagante Darstellung der Grenze mittels Buchfalz und der Titel *Hier kommt keiner durch* provoziert die Betrachtenden zur Anteilnahme bis hin zum Ich-Bezug“ (Freudenau, 2019, 59).

Die Figurenrede und die bildliche Gestaltung eröffnen in *Hier kommt keiner durch* einen metaperspektivischen Blick auf das Medium Buch und rücken dessen materielle Gestaltungselemente in den Mittelpunkt. Gut informierte Rezipierende können in den Bildern nicht nur einen Verweis auf die Gemachtheit des Werks erkennen, sondern sogar karikative Abbilder von Autorin und Illustrator im Gewimmel entdecken.

4.2 Verkürzte Seiten als aktivierendes Element

Verkürzte Seiten oder Halbseiten gehören zu den Elementen, die Leserinnen und Leser zunächst physisch aktivieren und damit potenziell in die dargestellte Welt involvieren, das zeigt sich an *Die kleine Raupe Nimmersatt*. Verkürzte Seiten weisen eine besondere literarische Qualität auf. Ein populäres Beispiel hierfür liefert Kathrin Schärers *Johanna im Zug*, das eine Reihe von postmodernen Merkmalen, insbesondere Metafiktionalität, aufweist. Gegen Ende der Erzählung sitzt das Schweinchen Johanna allein in einem Zugabteil und bittet: „Du könntest mal jemanden bei mir eintreten lassen“ (Schärer, 2009, o. S.). Durch Umblättern, der an dieser Stelle eingefügten Halbseiten, kann man zunächst einen Wolf, dann ein Monster und schliesslich das Schweinchen Jonathan eintreten oder, indem man zurückblättert, wieder verschwinden lassen. Neben Jonathan ist in Schwarz-Weiss eine Hand zu sehen, die „Gut so, Johanna?“ (ebd.) auf ein kariertes Blatt schreibt. Die Interaktion des Schweinchens mit der fiktiven Zeichnerin steht hier in einem interessanten

Verhältnis zu der Interaktion des Lesers oder der Leserin mit dem Buch. Die Aspekte Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz kommen bei diesem Buch gleichermaßen zum Tragen.

4.3 Transparente Seiten als narrative Inszenierung

Gelegentlich werden bei Bilderbüchern mehrere Papiersorten im Buchblock kombiniert. Spannend ist ein Wechsle zwischen kaum durchscheinenden und stark transparenten Seiten wie es sich in Benjamin Lacombe's *Undine* findet. Während der Schrifttext auf S. 12 erzählt, dass der Ritter Hans sich durch ein schlimmes Unwetter kämpft, um Undine zu suchen, ist diese in seinen Armen zu erkennen. Das Paar wird von hohen Wellen umringt und verbirgt sich hinter einer transparenten Seite, auf die besonders hochschlagende Wellen gedruckt sind. Blättert man um, so wird nicht nur der direkte Blick auf das Paar freigegeben, sondern auch die Bedrohlichkeit der Szene deutlich verringert. Man birgt Undine gleichsam gemeinsam mit Hans aus dem Wasser. An späterer Stelle¹² (Lacombe, 2013, S. 24f.) verschwindet Undine „in den Fluten“. Wieder ist sie auf der rechten Seite durch ein transparentes Papier mit blauen Wellen, die sie einrahmen, zu sehen.



Abb. 7 & 8: Lacombe, 2013, S. 24f.

Blättert man erneut weiter, so legt man eine weitere Schicht Transparentpapier frei, die jedoch so dunkel bedruckt ist, dass sie ihren durchscheinenden Charakter beinahe einbüsst. Darauf ist Undine opheliengleich im Wasser treibend dargestellt. Nur ihr Gesicht mit den geschlossenen Augenlidern und ihre Hände scheinen noch aus dem Wasser hervor. Auf der darauffolgenden Seite findet sich ein beinahe identisches Bild. Allerdings ist Undine dort dunkler gemalt und wirkt daher, als sei sie tiefer hinabgesunken. Hans kann sie also, das macht das Bild deutlich, kein zweites Mal retten. (Im Gegensatz zu ihm sind die Leserinnen und Leser in der Lage, seinen Vertrauensbruch zurückzunehmen, indem sie rückwärts blättern.) Eine weitere Abfolge transparenter Seiten zeigt später Undines geisterhafte Wiederkehr.

Agnès de Lestrade und Valeria Docampo nutzen in *Die Schneiderin des Nebels* transparentes Papier, um den Nebel darzustellen, der (nicht nur) die Schneiderin Rosa umgibt. Der Nebel lässt sich in der Geschichte symbolisch ausdeuten, weil er mit einer gewissen Düsternis einhergeht. Durch das Umblättern der nebeligen Seiten bringt man die in leuchtendem Gelb dargestellte Rosa zum Strahlen.

4.4 Ausstanzungen als Kontextverschiebungen

Eine weitere Möglichkeit, Materialität kreativ zu inszenieren, stellen Ausstanzungen dar. 2016 verstand Michael Staiger diese noch als typische Elemente von Kleinkinderbilderbüchern (Staiger, 2016, 21). Inzwischen werden sie manchmal äusserst innovativ eingesetzt. Christina Laube und Mehrdad Zaeri nutzen kunstvolle, ornamentale Ausstanzungen in *Marthas Reise*, um die Assoziationsketten, die in Marthas Tagträumen entstehen, zu veranschaulichen. Ein Baum mit ausgestanzten, zunächst weiss erscheinenden Blättern erhält graue Blätter und wandert von der rechten zur linken Seite, während Martha über seine Verwurzelung nachdenkt. Ein Haus wird seines Gerüsts entledigt, das dann eine applaudierende Menge hinter Gitterstäbe bahnt. Und ein Schal bringt Martha zum Philosophieren. Sie nutzt ihn und das Stricken als Sinnbild für das Schicksal und stellt in diesem Zusammenhang die Frage, was Löcher im Schicksalsgewebe symbolisieren könnten. Dies kann als Aufforderung an die Leserinnen und Leser verstanden werden, die ausgestanzten

¹² Die Seiten dieses Bilderbuches sind nummeriert, die transparenten Seiten wurden jedoch nicht in die Zählung einbezogen.

Muster des Schals auszudeuten und durch das Füllen dieser auch materiellen Leerstellen, den metaphorischen Schal weiterzuspinnen. Dabei können auch sie sich wie Martha auf eine Traumreise begeben. Mit bildkünstlerischen Mitteln können Schüler und Schülerinnen ein eigenes Traumbild gestalten. So können sie auf das Buch reagieren, ohne unmittelbar etwas verbalisieren oder verschriftlichen zu müssen.

In *Frida* orientiert sich Benjamin Lacombe in seiner bildlichen Darstellung stark an den Werken der Malerin, deren Darstellungsweise er mit typischen Merkmalen seines Stils vermengt. Durch ein komplexes Spiel mit Ausstanzungen verleiht Lacombe den Bildern im wörtlichen und übertragenen Sinne eine gewisse Vielschichtigkeit. Häufig liegen mehrere Seiten mit Ausstanzungen übereinander, so dass man durch sie hindurch Teile eines anderen Bildes erspähen kann. Die entsprechenden Elemente der am tiefsten liegenden Bildschicht sind daher in mehrere Bildkompositionen und damit in unterschiedliche Kontexte eingebettet. Mit anderen Worten: Die Deutung dieser Bildausschnitte muss von Seite zu Seite erneut erfolgen. Drei hintereinanderliegende Seiten befassen sich mit der Liebe zwischen Frida Kahlo und Diego Rivera (Perez/Lacombe, 2013, 31-35). Das erste Bild (ebd., 31) zeigt Frida als Braut in der Mitte eines Herzens. Ein Rosenkranz verdeckt die obere Hälfte ihres Gesichts und eine Ausstanzung in dessen Mitte gibt den Blick auf das auf Seite 35 abgebildete Antlitz von Diego frei. Auf der Folgeseite (ebd., 33) ist Frida als Siamesischer Zwilling mit zwei nach rechts und links geneigten Köpfen zu sehen. Zwischen und über den beiden Köpfen legt eine Ausstanzung einen etwas grösseren Ausschnitt der Abbildung von Diego frei. Seine rote Krawatte ragt wie eine Pfeilspitze zwischen beide Köpfe und scheint sie auseinander zu drängen. Eine Ausstanzung auf der Brust der Doppelfigur legt den Blick auf das darunter liegende Herz frei. Auf der letzten Seite des Ensembles (ebd., 35) ist schliesslich der streng dreinblickende und förmlich gekleidete Diego zu sehen, der das vorher zu sehende Herz in den Händen hält. Das Buch enthält mehrere solcher deutungsbedürftiger Bildensembles mit Ausstanzungen. In zumindest einem Fall hat auch die Form der Ausstanzungen selbst bereits Aussagekraft: Auf S. 27 ist die schlafende Frida unter Bäumen liegend zu sehen. Die Seite enthält fünf Ausstanzungen, die zusammengenommen an einen Totenkopf, der in der mexikanischen Kultur, der Kahlo entstammt, in besonderer Weise mit Bedeutung aufgeladen ist, erinnern. Das Bild, das sich beim Umblättern offenbart, rekurriert stark auf eines von Kahlos berühmtesten Gemälden: *La Venadita*, zu Deutsch *Der kleine Hirsch* aus dem Jahr 1946.¹³

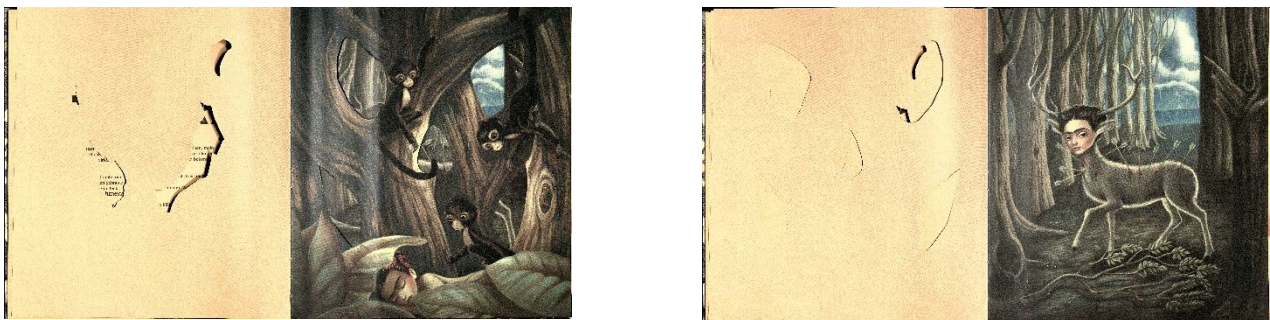


Abb. 9 -11: Perez/Lacombe, 2018, 26f., 27f. sowie 27 (Ausschnitt, die Ausstanzungen wurden zwecks besserer Sichtbarkeit mit weissem Papier hinterlegt)



¹³ Der Totenkopf symbolisiert in der mexikanischen Kultur kurzgefasst die Seele der Toten, der ein Platz in der Welt der Lebenden eingeräumt wird. Es steht dabei mehr das lebendig Halten der Verstorbenen als die Vergänglichkeit im Vordergrund. Bei Lacombe legt der Totenkopf partiell einen Teil des künstlerischen Vermächtnisses der Künstlerin frei, das als Selbstbildnis zugleich biographische Deutungen forciert. Rezipierende, die sich mit der mexikanischen Kultur und der Künstlerin beschäftigen haben, kommen daher an dieser Stelle womöglich zu anderen Deutungen als andere, die sich erstmals auf Frida Kahlo und ihr Werk einlassen.

Zusammenfassend kann man sagen, dass im Vergleich zu den Halbseiten in *Johanna im Zug*, wo der Kontext (Zugfahrt von Johanna) bestehen bleibt, die Ausstanzungen hier ein Element in unterschiedlichen Kontexten präsentieren und so den Deutungsbedarf und unter Umständen auch die Mehrdeutigkeit des Dargestellten offenbaren. Mit der Polyvalenz rückt ein wesentlicher Aspekt von Literarität in den Fokus.

5. Das Potenzial materialästhetischer Aspekte der Bilderbuchanalyse für das literarische Lernen

Das Medium Bilderbuch eignet sich, insbesondere wenn es in Vorlesegesprächen eingesetzt wird, hervorragend dazu, literarisches Lernen zu befördern.¹⁴ Vorlesegespräche eignen sich zur Erschließung von Bilderbüchern, weil sich literarisches Lernen „im offenen Gespräch“ (Spinner, 2006, 12) besonders gut entfalten kann. Auf diese Weise arbeiten Kinder früh am Aspekt „Mit dem literarischen Gespräch vertraut werden“ (ebd.). Spinner betont: „Solche Vorlesesituationen gelten als Schlüsselerfahrung für die literarische Sozialisation von Kindern“ (Spinner, 2014, 294).

Komplexere Verstehens- und Interpretationsprozesse können jedoch nur durch anspruchsvolle Werke ausgelöst werden können, die entsprechendes Deutungspotenzial bereithalten (Schröder, 2020, insbesondere 112). Gabriela Scherer betont mit Blick auf gelingende Unterrichtsprozesse, die literarisches Lernen am Medium Bilderbuch ermöglichen:

Dafür müssen [...] Bilderbücher im Mittelpunkt stehen, die Anregungspotenzial haben, eine Bereicherung im Überschreiten des Gewohnten und Gewöhnlichen bieten, zum Fragen herausfordern und im Kontext einer professionell moderierten Lehr-Lern-Situation auch provozieren und irritieren dürfen (Scherer, 2020, 5).

Eine weitere wesentliche Voraussetzung für gelingende Lernprozesse ist eine „langsame und wiederholte Auseinandersetzung mit dem Gegenstand“ (Scherer, 2014, 87). Diese kann durch die entdeckende Auseinandersetzung mit der bisher in der Forschung weitgehend vernachlässigten Materialität von Bilderbüchern initiiert und befördert werden. Sie bedarf einer sinnlichen Auseinandersetzung mit den physischen Eigenschaften der Bücher. Die Werke zu betastet und zu erspüren, sie ins rechte Licht zu rücken, in den Händen zu wiegen, sie nah vor Augen zu führen, zu drehen, zu wenden, verlangsamt den Lektüreprozess erheblich und lenkt die Wahrnehmung auf Details.

In ihren Studien zur Rezeption anspruchsvoller Bilderbücher fragte Schröder Kinder (der vierten Klasse) danach, was zwischen den Seiten passiert. Die Kleingruppen deuteten die *page breaks* in den Werken konstruktiv aus und lieferten im Gespräch „Einblick in Sinnbildungsprozesse“ (Schröder, 2020, 112). Schröders Frage bietet sich nicht nur für die Arbeit in Kleingruppen an, sondern kann auch als „lohnender Gesprächsimpuls für das Vorlesegespräch“ (ebd., 226f.) im Unterricht genutzt werden. An Oliver Jeffers' *Die Fabel des Fausto* kann man beispielsweise damit arbeiten. Die Frage, was zwischen den Seiten passiert, hilft dort, das Strukturprinzip zu durchschauen und damit die Vorstellungsbildung voranzutreiben. „Beim Lesen und Hören Vorstellungen entwickeln“ (Spinner, 2006, 8) lässt sich ausweiten auf *Beim sinnlichen Entdecken Vorstellungen entwickeln*. Die Frage, nach dem Schicksal der Blume (sie dient kurzzeitig als Schmuck, muss dafür aber verwelken), kann auch dazu dienen, zu verstehen, dass Fausto allen, die er unterwirft, Gewalt antut.

Ein weiterer sinnvoller Impuls kann eine Aufforderung zur Antizipation sein. Wenn man Schüler und Schülerinnen das Buch zunächst nur in Teilen (maximal bis zu Faustos Ankunft am Meer) vorliest, kann man vor der weiteren Lektüre das Schicksal der Blume und damit den Beginn der Geschichte (die Blume macht er sich zuerst untertan) in den Blick nehmen. Dies ist auf zwei Doppelseiten dargestellt. Was Fausto ihr antut, lässt sich leicht erschliessen (er pflückt sie und steckt sie an sein Revers). Nach dem Untergang Faustos zeigt sich, dass die Blume keineswegs vernichtet wurde, denn im Bilderbuch spriesst unmittelbar neben der abgebrochenen Blüte eine neue Knospe aus der Erde. Hier werden die Kreisläufe des Lebens angedeutet und zugleich kurzfristiges Handeln eines Individuums und längerfristige Entwicklungen miteinander kontrastiert. Solche Erkenntnisse können im Unterricht genutzt werden, um verständlich zu machen, was

¹⁴ Eine Einführung zur didaktischen Nutzung von Bilderbüchern im Unterricht findet sich bei Karin Vach (Vach, 2020, 23-38). Auf das literarische Lernen im Kontext von Vorlesegesprächen gehen Daniela Merklinger und Ulrike Preuss dezidiert ein (Merklinger & Preuss, 2014 sowie Merklinger, 2020).

Spinners Begriffe narrative und dramaturgische Handlungslogik (Spinner, 2006, 10) meinen und wie diese im konkret vorliegenden Buch konzipiert sind.

Wie sich gezeigt hat, eröffnen materialästhetische Aspekte auch Zugänge zu Fragen nach der Fiktionalität und erlauben es daher, zu lernen „Mit Fiktionalität bewusst um[zu]gehen“ (ebd.). Gleichermassen lässt sich am Aspekt „metaphorische und symbolische Ausdrucksweisen verstehen“ (ebd., 11) arbeiten, wenn man diesen auf die Symbolik der Bilder (die Ikonografie) und materiellen Elemente wie beispielsweise die Ausstanzungen ausweitet. Auch Aspekte wie „Sprachliche Gestaltung aufmerksam wahrnehmen“ (ebd., 9) können gut behandelt und zudem auf *sprachliche, bildnerische und materielle Gestaltung bewusst wahrnehmen* ausgeweitet werden.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass die materialästhetische Erschliessung von Bilderbüchern hilft, diese als physische Objekte wahrzunehmen, die mit allen Sinnen entdeckt und erschlossen werden können und literarisches Lernen ermöglichen.

Resümees

Zeitgenössische Bilderbücher inszenieren ihre eigene Materialität und eröffnen damit neue Interpretationsräume. Sie rücken die sinnliche Auseinandersetzung mit dem Buch in den Fokus und stossen Reflexionsprozesse an.

Bei der Rezeption von Bilderbüchern erschliesst man sich das Erzählte in der sinnlichen Auseinandersetzung mit Bild, Text und Typographie. Die Materialästhetik der Werke spielt dabei eine grosse Rolle, weil sie den Rezeptionsprozess stark beeinflusst und ein eigenes semantisches Potenzial aufweist. Dies liegt darin begründet, dass die Rezeption eines Buches eine physische Tätigkeit ist, die voraussetzt, dass man das Buch berührt und blätternd erschliesst. Das Material, aus dem das Buch hergestellt ist, erzeugt taktile Wahrnehmungen und beeinflusst den visuellen Eindruck. Es ist daher bereits bei der Buchauswahl (zumindest sofern diese in einer Buchhandlung oder Bibliothek und nicht online stattfindet) ein wesentlicher Faktor. Auch die Frage, ob Rezipierende einen Zugang zum Buch finden – einer Grundvoraussetzung für literarisches Lernen – hängt in nicht zu unterschätzender Masse von der materiellen Gestaltung der Werke ab. Bei der Bilderbuchlektüre selbst, ist das Blättern an dramaturgisch wichtigen Stellen die physische Schnittstelle zwischen Leser oder Leserin und Narration. Das Blättern hat vielerlei Funktionen: Es offenbart die Brüche, die zwischen den Doppelseiten liegen (*page breaks*), als zugleich sinnstiftend und irritierend. Es rückt die Materialität, aber auch die visuelle Gestaltung in den Fokus der Wahrnehmung und erlaubt es Lesern und Leserinnen unter Umständen, den Fortgang der Geschichte zu beeinflussen.

Details der materiellen Gestaltung wie die gezielte Einbeziehung der im Bindeprozess entstehenden Knickkante der Seiten oder das Spiel mit unterschiedlichen Materialien wie folierten Flächen oder auch die Kombination verschiedener Papiersorten lädt dazu ein, Bilderbücher mit allen Sinnen zu entdecken. Solche Elemente verlangsamen den Rezeptionsprozess, eröffnen individuelle Lesepfade und weisen semantisches und narratives Potenzial auf. All dies befördert das literarische Lernen am Medium Bilderbuch. Materialästhetische Aspekte sind daher als Türöffner zu Literarizität zu verstehen und können in Vorlesegesprächen im Unterricht vielfältig eingesetzt werden. Die Bilderbuchauswahl ist dabei ein wesentlicher Faktor, der zum Gelingen beiträgt.

Literaturverzeichnis

Besprochene Bilderbücher

- Dubois, C./Scheffel, T. (Übersetzung) (Frz. OA 2012, Dt. 2013). Akim rennt. Frankfurt a. M.: Moritz.
- Grimm, J. und W. (Text)/Janssen, S. (Bild) (Frz. OA, Dt. 2007). Hänsel und Gretel. Rostock: Hinstorff.
- Grimm, J. und W. (Text)/Lacombe, B. (Bild) (Frz. OA 2010, Dt. 2011). Schneewittchen. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Chmielewska, I./Jaromir, A. (Übersetzung) (Pol. OA 2011, Dt. 2011). Blumkas Tagebuch. Langenhagen: Gimpel.
- Hensgen, A. (Text)/Tourlonais, J. (2011). Besuch bei Oma. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Jeffers, O./Schaub, A. (Übersetzung) (Engl. OA 2018, Dt. 2020). Die Fabel von Fausto. Zürich: NordSüd.
- Lacombe, B./Jacoby, E. (Übersetzung) (Frz. OA 2012, Dt. 2013). Undine. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Minhós Martins, I. (Text)/Carvalho, B. P. (Bild & Typographie)/Hauffe, F. (Übersetzung) (Port. OA 2016, Dt. 2016). Hier kommt keiner durch. Leipzig: Klett.
- Roher, M. (2016). Der Fluss. Wien: Jungbrunnen.
- Perez, S. (Text)/Lacombe, B. (Bild)/Jacoby, E. (Übersetzung) (Frz. OA 2017, Dt. 2018). Frida. Berlin: Jacoby & Stuart.
- Schärer, K. (2009). Johanna im Zug. Zürich: Orell Füssli.
- Sís, P./ Michaelis, T. (Übersetzung) (Amerik. OA 1996, Dt. 1996). Der Sternbote. München, Wien: Hanser.
- Sís, P. /Schickert, H. (Übersetzung) (Amerik. OA 2003, Dt. 2004). Der Baum des Lebens. München, Wien: Hanser.
- Turkowski, E. (2012). Der Rauhe Berg. Zürich: Atlantis.
- Wiesner, D (Amerik. OA 2001, Dt. 2002). Die drei Schweine. Hamburg: Carlsen.
- Wulf, A. (Text)/Melcher, L. (Bild) (Amerik. OA 2019, Dt. 2019). Die Abenteuer des Alexander von Humboldt. München: Bertelsmann.

Forschungsliteratur

- Bachmann, Christian A., Emans, L. & Schmitz-Emans, M. (2016). Pop-up-Bücher und *movable books*. Vorbemerkungen zu den Gegenständen des vorliegenden Bandes. In Dies. (Hrsg.), *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin: Christian A. Bachmann, 7-18.
- Bahn, M. (2020). Dem Mischtyp auf der Spur – Gedanken zur Fiktionalität von Bilderbüchern. In G. Scherer, K. Heintz & M. Bahn (Hrsg.), *Das narrative Bilderbuch. Türöffner zu literar-ästhetischer Bildung, Erzähl- und Buchkultur*. Trier: WVT, 301-324.
- Freudenau, T. (2019). *Hier kommt keiner durch* in der Grundschule. In *kj & m* 19.2, 59-65.
- Heintz, K. (2020). *Der Baum des Lebens*. Leseptide und Bildungswege im Bilderbuch von Peter Sís über Charles Darwin. In A. Braun (Hrsg.), *Bildung in und mit Texten der Kinder- und Jugendliteratur*. Baltmannsweiler: Schneider, 196-216.
- Kümmerling-Meibauer, B. & Meibauer, J. (2019). Picturebooks as Objects. In *Libri & Liberi*, 8 (2), 257-278.
- Kurwinkel, T. (2017). *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik*. Tübingen: A. Francke.
- Klenz, S. (2013). Fremdheit im Bilderbuch – Text- und Bildeindrücke verhandelbar machen. In C. Jantzen & S. Klenz (Hrsg.), *Text und Bild – Bild und Text. Bilderbücher im Deutschunterricht*. Stuttgart: Filibach bei Klett.
- Merklinger, D. & Preusser, U. (2014). Im Vorlesegespräch Möglichkeiten für literarisches Lernen eröffnen – *Steinsuppe* von Anaïs Vaugelade. In G. Scherer, S. Volz, M. Wiprächtiger-Geppert (Hrsg.), *Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung*. Trier: WVT, 154-173.
- Merklinger, D. (2000), „Oder Wen sieht die Tigerin wie eine Mutter...“ Perspektiven literarischer Figuren im kollektiven Gespräch über Bilderbücher interaktiv entfalten. In G. Scherer, K. Heintz & M. Bahn (Hrsg.), *Das narrative Bilderbuch. Türöffner zu literar-ästhetischer Bildung, Erzähl- und Buchkultur*. Trier: WVT, 57-82.
- Messerli, S. (2018). Materialästhetische Bilderbuchanalyse. Eine Perspektivierung der materiellen Dimension. *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2018, 123-136. www.gkjf.de/jahrbuch-2018-open-access/ (10.10.2020)
- Rémi, C. (2010). Reading as Playing. The Cognitive Challenge of the *Wimmelbook*. In B. Kümmerling-Meibauer (Hrsg.), *Emergent Literacy: Children's Books from 0 to 3*. Amsterdam: Jahn Benjamins, 115-139.
- Scherer, G. (2014). „Wo siehst du das, dass die Fenster aus Zucker sind?“ – „Das steht im Text!“. Zum literar-ästhetischen Bildungspotenzial zeitgenössischer Bilderbücher. In G. Scherer, S. Volz, M. Wiprächtiger-Geppert (Hrsg.), *Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung*. Trier: WVT, 75-88.
- Scherer, G. (2020). Einleitung. In G. Scherer, K. Heintz & M. Bahn (Hrsg.), *Das narrative Bilderbuch. Türöffner zu literar-ästhetischer Bildung, Erzähl- und Buchkultur*. Trier: WVT, 1-22.
- Schmitz-Emans, M. (2016). Das Buch als Spiel-Raum: Über Konvergenzen zwischen Pop-up-Büchern und Literatur. In Ch. A. Bachmann, L. Emans & M. Schmitz-Emans (Hrsg.), *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin: Ch. A. Bachmann, 147-165.

- Schröder, K. (2020). „Weil zwischen den Bildern passiert ja auch was.“ ‚Page breaks‘ im Bilderbuch und ihre Rezeption. Eine qualitativ-empirische Untersuchung zu Inferenzbildungsprozessen bei Grundschulkindern. Trier: WVT.
- Schulz, C. (2015). Über die Bücher und das Blättern. In Ders., Poetiken des Blätterns. Hildesheim: Olms, 11-56.
- Spinner, K. (2006). Literarisches Lernen. Praxis Deutsch, 200, 6-16.
- Spinner, K. (2014). Gesprächseinlagen beim Vorlesen. In G. Härle und M. Steinbrenner (Hrsg.), Die Wiederentdeckung des Gesprächs im Unterricht. 3. korrigierte und ergänzte Auflage. Baltmannsweiler: Schneider, 291-307.
- Spinner, K. (2015). Elf Aspekte auf dem Prüfstand. Verbirgt sich in den elf Aspekten literarischen Lernens eine Systematik? Leseräume 2, S. 191. Online abrufbar unter: <http://leseräume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2015-1-spinner.pdf> (23.02.2021).
- Spoerhase, C. (2016). Linie, Fläche, Raum. Göttingen: Wallstein.
- Staiger, M. (2016): Das Bilderbuch als multimodales Erzählmedium. In G. Lieber, G.& B. Uhlig (Hrsg.), Narration. Interdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik. München: kopaed, S. 135-147.
- Thiele, J. (2000). Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik. Bremen, Oldenburg: Aschenbeck & Isensee.
- Thiele, J. (2016). Das Bilderbuch. In G. Lange (Hrsg.), In Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Ein Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider, 217-230.
- Vach, K. (2000). Bilderbücher im Unterricht. Annäherung an eine literarische Gattung. In G. Scherer, K. Heintz & M. Bahn (Hrsg.), Das narrative Bilderbuch. Türöffner zu literar-ästhetischer Bildung, Erzähl- und Buchkultur. Trier: WVT, 23-38.
- Volz, S & Schröder, K. (2016). Page breaks als Leerstellen bei der Bilderbuchrezeption. In G. Scherer & S. Volz (Hrsg.), Im Bildungsfokus: Bilderbuchrezeptionsforschung. Trier: WVT, 129-146.
- Willberg, H. P. & Forssman, F. (2010). Lesetypografie. 5. Auflage. Mainz: Herrmann Schmidt.

Internetquellen

<https://eric-carle.com> (04.03.2021)

<https://www.oetinger.de/produkte/pappbilderbuecher> (04.03.2021)

<https://www.ravensburger.de/entdecken/ravensburger-marken/pappbilderbuecher/index.html> (03.03.2021)

<https://www.sachsendruck.de/pappbuch-pappebuch-pappenbuch-kinderbuch/> (03.03.2021)

Autorin

Kathrin Heintz, Dr., ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik im Bereich Literaturwissenschaft und -didaktik an der Universität Koblenz-Landau, Standort Landau. Sie forscht v.a. zu Kinder- und Jugendliteratur mit einem besonderen Fokus auf dem Bilderbuch und anderen multimodalen Narrationen.

Dieser Beitrag wurde in der Nummer 2/2021 von leseforum.ch veröffentlicht.

Qualités littéraires de la matérialité dans les livres d'images

Kathrin Heintz

Chapeau

Les livres d'images sont des objets tridimensionnels aux propriétés physiques spécifiques. De nos jours, nombre d'entre eux mettent en scène, en prenant l'offensive, une matérialité en combinant divers types de papier, en utilisant la demi-page, la perforation ou en intégrant comme éléments narratifs la page pliée ou encore un format spécifique. Le processus de lecture se transforme de fait en une expérience sensorielle dépendante de l'action du lecteur et rend la polyvalence de l'œuvre d'art compréhensible et tangible. La réception ralentie et si possible répétée de la lecture, ainsi que les détails passionnants de la conception d'un livre d'images en tant que vecteur d'apprentissage, permettent l'exercice littéraire. Les traces qui révelent, ou du moins permettent d'imaginer le processus de création artistique ouvrent également des méta-perspectives sur ce médium.

Le présent article examine les multiples facettes de l'utilisation de la matérialité du livre d'images et son potentiel pour faire de la lecture une expérience sensorielle et promouvoir l'apprentissage littéraire. Il se sert des catégories matérielles et esthétiques de Messerli pour analyser les livres d'images et fournit de nombreux exemples d'interprétations qui s'inspirent d'aspects matériels et esthétiques. Il se conclut sur des conseils didactiques sur la lecture à voix haute en classe.

Mots-clés

livre d'images, esthétique matérielle, matérialité, sensorialité, présence, apprentissage littéraire

Cet article a été publié dans le numéro 2/2021 de forumlecture.ch

Qualità letterali della materialità dei libri illustrati

Kathrin Heintz

Riassunto

I libri illustrati sono oggetti tridimensionali con caratteristiche fisiche specifiche. Molti libri illustrati di oggi mettono in scena la loro materialità in modo attivo, combinando diversi tipi di carta, utilizzando mezze pagine o perforazioni, oppure ancora usando la piegatura della pagina e il formato scelto come elementi narrativi. Questo porta il processo di lettura a diventare un'esperienza sensuale che dipende dall'attività del destinatario e rende la polivalenza dell'opera comprensibile e tangibile. La ricezione rallentata ed eventualmente ripetuta così come i dettagli emozionanti del layout rendono possibile l'apprendimento letterale sul libro illustrato in quanto mezzo. Le tracce che rivelano o quanto meno fanno intravedere il processo di produzione artistica aprono anche prospettive meta-prospettiche sul libro illustrato.

Questo articolo è dedicato all'uso multiforme della materialità nei libri illustrati e al suo potenziale per espandere l'esperienza di lettura con esperienze sensoriali e trasmettere così l'apprendimento letterale. Utilizza le categorie materiali-estetiche secondo Messerli per l'analisi dei libri illustrati e fornisce numerosi esempi di interpretazioni che sono innescate da aspetti materiali-estetici. Si conclude con suggerimenti di carattere didattico per discussioni con lettura ad alta voce in classe.

Parole chiave

libro illustrato, estetica materiale, materialità, sensualità, presenza, apprendimento letterale

Questo articolo è stato pubblicato nel numero 2/2021 di forumlettura.ch