

# Was sagt der Text - Was zeigt das Bild? Vom Orbis Pictus zum Photobilderbuch : Text und Bild in der historischen Entwicklung des Sachbilderbuchs

Autor(en): **Fassbind-Eigenheer, Bernard / Fassbind-Eigenheer, Ruth**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **33 (1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388529>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## WAS SAGT DER TEXT – WAS ZEIGT DAS BILD?

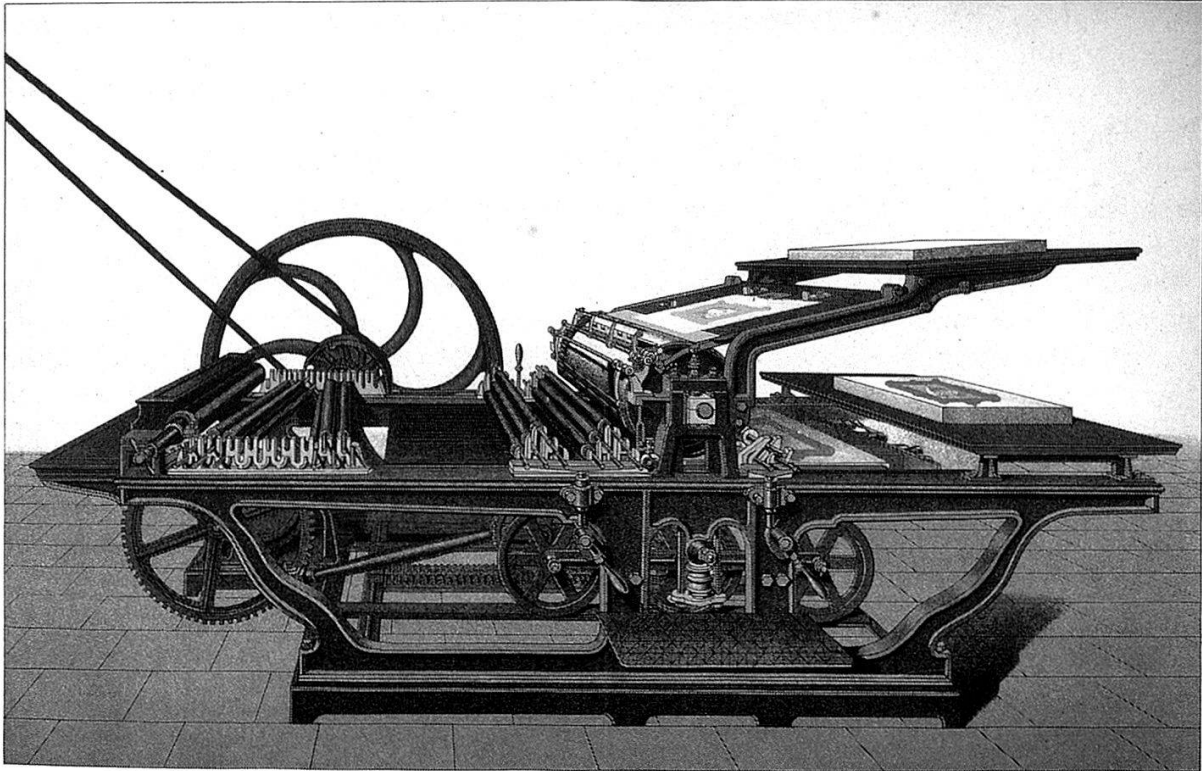
Vom Orbis Pictus zum Photobilderbuch:  
Text und Bild in der historischen Entwicklung des Sachbilderbuchs

Was ist ein Sachbilderbuch? Dieser Frage muß eine andere vorangestellt werden: Was ist ein Bilderbuch? Das Bilderbuch im heutigen Sinne entstand im Laufe des 19. Jahrhunderts, insbesondere von den vierziger Jahren an – in jener Zeit also, da es dank entsprechend entwickelter Drucktechnik möglich wurde, großformatige Abbildungen in großer Auflage herzustellen. Vorher galt jedes illustrierte Buch als «Bilderbuch», wenn auch erst die späteren und heutigen Bilderbücher sich speziell an ein Publikum von kleinen Lesern richten.

Hier schon zeigt sich, wie sehr die Geschichte des Bilderbuchs verknüpft ist mit der Geschichte des Buchdrucks und der druckgraphischen Techniken. Im Spätmittelalter und bis in die Renaissance wurden Illustrationen noch als Holzschnittdrucke angefertigt. Nur wenig später als der Holzschnitt, im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, trat der Kupferstich auf. Die Anfänge dieser Technik finden sich in den Werkstätten der mittelalterlichen Goldschmiede, wo auf Papier hergestellte Abzüge von Metallgravierungen der Überprüfung der Goldschmiedarbeit oder der Herstellung von Vorlageblättern dienten. Das im beginnenden 16. Jahrhundert für den Bilddruck verwendete Ätzverfahren, die Radierung, übernahm im 17. Jahrhundert die Führung innerhalb der druckgraphischen Techniken, bis dann kurz vor Beginn des 19. Jahrhunderts das lithographische Druckverfahren erfunden wurde. Die Lithographie erlaubte ein einfacheres Arbeiten und ermöglichte eine viel höhere Auflagenzahl, da nicht wie beim Holzschnitt die Zeich-

nung in Holz geschnitten werden muß, und da nicht wie bei der Radierung feine Metallrillen und, bei der Kaltnadeltechnik, Gräte entstehen, die durch den Preßvorgang zunehmend zusammengedrückt werden. Bei der Lithographie wird das Bild mit Lithotusche – mittels Feder oder Pinsel – oder mit Lithokreide direkt auf den Stein gezeichnet. Wird der Stein nun eingefärbt, so nimmt er die Druckfarbe nur an jenen Stellen, an denen er bezeichnet ist, an (die Farbe kann dabei ebenfalls frei gewählt werden); im Druck erscheint die Zeichnung dann seitenverkehrt.

Anfänglich wurden Strichlithographien hergestellt, die anschließend von Hand und in verschiedenen Arbeitsabläufen koloriert wurden. Die Bücher waren – durch das unterschiedliche Druckverfahren bedingt – in zwei Teile gegliedert: in einen im Flachdruckverfahren hergestellten Farbtafelteil und einen eigentlichen Textteil, der im Buchdruckverfahren (Hochdruck) reproduziert wurde. Innerhalb der Bilderbuchproduktion kam die Farblichographie erst relativ spät in Gebrauch; bei solchen Mehrfarbendruckten muß der Künstler für jede vorgesehene Farbe die entsprechenden Regionen des Bildes auf separaten Kalksteinplatten ausführen. In Johannes Staubs *Bilderwerk* von 1875/76 wird auf der 50. Tafel<sup>1</sup> (Abb. 1) eine dem eigenen Herstellungsverfahren entsprechende «Farbendruckmaschine» vorgeführt: «Auf einer solchen Maschine ist unser Bilderwerk gedruckt worden, und zwar fast alle Blätter in 8 Farben. Laßt euch von euerm Lehrer oder Vater die Beschaffenheit derselben näher erklären. Sie wird durch Dampf oder Wasserkraft



1 J. Staub's *Bilderwerk*, Heft 4, 1876, Tafel 50: «Farbendruckmaschine.» (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

getrieben und ist sehr pünktlich und fleißig. Sie druckt jeden Tag etwa 2000 Bogen in einer Farbe durch. . . . Nicht wahr, Kinder, es wäre doch schön, wenn euere Schulbüchlein auch mit solchen hübschen Farbendruckbildern ausgeschmückt würden? Habt nur Geduld! Wir glauben, es werden nicht mehr viele Jahre vergehen, und dieser Wunsch wird der lieben Jugend gewiß erfüllt. Dann wird das Lernen leichter, und man hat eine rechte Lust und Freude daran.» Dieser von Staub formulierte Wunsch ist in den modernen Lehrmitteln realisiert und den Schulkindern heute zur Selbstverständlichkeit geworden. Die Abbildungen werden im Vierfarben-Offsetdruck, teilweise nach photographischen Vorlagen, reproduziert, was – dank gleichem Herstellungsverfahren für Text und Bild – größere Freiheiten in der Buchgestaltung ermöglicht.

Wie heutige Bilderbuchherstellung vor sich geht, stellt Irmgard Lucht in ihrem Sachbilderbuch *Wie kommt der Wald ins Buch?* aus dem Jahr 1989 gleich selbst vor:

«Mit seinen elektronischen <Augen> tastet der Scanner [die Repromaschine] das Bild ab und zeichnet dabei auf vier verschiedene Filme auf, was er <sieht>. Als winzige Pünktchen – man nennt sie Rasterpunkte – hält er auf einem Film alle gelben Farbtöne fest, auf dem zweiten alle roten, auf dem dritten die blauen und auf dem vierten die schwarzen. Wenn die Filme fertig sind, werden sie auf Andruckplatten übertragen. Ja – und dann wird's spannend! Nun wird nämlich von jedem Bild ein Probedruck gemacht. Nacheinander wird eine Farbe haarscharf über die andere gedruckt. Und was kommt am Ende heraus? Genau das Bild das ich gemalt habe! Oder doch fast dasselbe. Ein kleiner Unterschied bleibt natürlich immer zwischen dem Original und dem Druck. Das kann ja auch gar nicht anders sein. Denn die gemalten Töne sind aus wer weiß wie vielen Farben gemischt – und die gedruckten nur aus vier! . . . Die Reproanstalt macht Filme von Bildern und die Setzerei Filme vom Text. [In der Druckerei werden] die

Bild- und Textfilme auf eine große, durchsichtige Folie geklebt. Vier solcher Folien [müssen] montiert werden: Auf eine [kommen] alle Gelbfilme drauf, auf die nächste die Rotfilme, auf die dritte die Blaufilme und auf die vierte Folie die Schwarzfilme von den Bildern und die von den Texten<sup>2</sup>.» Danach werden von den Folien über phototechnisches Verfahren Druckplatten hergestellt, von denen die Offsetdruckmaschine in vier Farbdruckgängen die fertigen Druckbögen herstellt, die dann in der Buchbinderei zum Buch weiterverarbeitet werden.

Nun zum Sachbilderbuch: Hier wird Wissen in einer sich ergänzenden Verbindung von Text und Bild zugänglich gemacht. Die frühesten Sachbücher für Kinder weisen einen gegenüber den Abbildungen noch umfangreicheren Textteil auf; dieses Verhältnis verschiebt sich im Lauf der Zeit zugunsten des Bildteils: das Sachbilderbuch entsteht. Bei der Durchsicht einer großen Anzahl von Sachbilderbüchern sind wir auf zwei grundsätzlich unterschiedliche Wege der Stoffdarbietung, auf zwei didaktische Konzepte gestoßen: Wir nennen sie «belehrende» beziehungsweise «erzählende» Wissensvermittlung. Unter diesen beiden Titeln werden im folgenden zwei Gruppen von Sachbilderbüchern vorgeführt. Die belehrende Gruppe umfaßt lehrbuchartig aufgemachte Bücher für kleine Leser-Betrachter. Das Konzept dieser Bücher ist konzentriert auf ein sachlich mitteilendes Darstellen von Wissensstoff. Die Anfänge des «belehrenden» Sachbilderbuches finden sich im 17. Jahrhundert; im Zeitalter der Aufklärung hat diese im Glauben an die ordnende Vernunft stehende Darstellungsweise – sie rechnet mit einem beinahe unendlich lern- und aufnahmefähigen Kind<sup>3</sup> – dann ihren Höhepunkt erreicht. Bis ins 19. Jahrhundert hinein ist zwischen Lehrstoff und Leser zumeist eine Lehrer- oder Mentorfigur als Vermittlerinstanz eingeschoben. Diese Instanz verliert mit

der Zeit an Bedeutung und das im selben Maß, in welchem – im Lauf des 19. Jahrhunderts – neben der weiterhingebräuchlichen «belehrenden», die «erzählende» Form sich entwickelt und diese Literarisierung des Sachbilderbuches – die zurückgreift auf romantisches Gedankengut, wie die Poetisierung des Lebens – an Boden gewinnt. Im erzählenden Sachbilderbuch ist Darstellung und Vermittlung von Wissen eingebettet in eine Erzählhandlung; an die Stelle des offen als Erzieher auftretenden Mentors ist eine auch ihrerseits literarisierte Erzählerinstanz gesetzt. Verstand und Gemüt des Leser-Betrachters sind gleichermaßen angesprochen und gefordert; der Wissensstoff soll näher an die Welt des Kindes herangebracht werden, und Lernen soll auch die Phantasietätigkeit ansprechen.

Die hier vorgeschlagene Zweiteilung der Sachbilderbücher meint selbstverständlich nicht, es gebe zwei in ihrer Art je «reine» Arten solcher Bücher, denn selbstverständlich sind die Grenzen fließend. Wie sich jedoch zeigen wird, entwickelten sich im Lauf der Zeit im Bereich des Sachbilderbuches zwei deutlich unterscheidbare didaktische Konzepte.

#### DAS BELEHRENDE SACHBILDERBUCH

Die ersten Sachbücher für Kinder boten Wissen in didaktisierter Form; ihr Schema entsprach somit dem Unterricht in der Schule, wo der Lehrer den Schüler in die Welt der Wissenschaften einführt. Neben der Vermittlung von Fakten, die dem Kind eine erste Begegnung mit seiner realen Umwelt bieten wollte, beinhalteten «belehrende» Bilderbücher im 17. und 18. Jahrhundert – bis ins 19. Jahrhundert hinein – neben der Vermittlung von Sachwissen immer auch religiöse Inhalte sowie Themen aus der Sittenlehre.

Johannes Amos Comenius' *Orbis sensualium pictus* oder *Die Welt im Bild*, als Bilder-

## Invitatio. Einleitung.



M. Veni puer!  
discite sapere  
P. Quid hoc est:  
sapere?  
M. Omnia,  
quæ necessaria,  
rectè intelligere,  
rectè agere,  
rectè eloqui.  
P. Quis me  
hoc docebit?  
M. Ego,  
cum Deo.  
P. Quomodo?

L. Komm her Knab!  
lerne Flug seyn.  
S. Was ist das:  
flug seyn?  
L. Alles/  
was nöthig ist/  
recht v. stehen/  
recht ihun/  
recht ansreden.  
S. Wer wird mich  
das lehren?  
L. Ich/  
mit G.Dt.  
S. Welcher Gessalt?

Omnis, c. 3. e. n. 3. alles.  
Necessarius, 2, um, nö-  
thig.

Deus, m, 1. G.Dt.

M. D. 3

2 «Ich will dich führen durch alle Dinge: ich will dir zeigen alles: ich will dir benennen alles. ... Hier hast du ein lebendiges und stimmbares Alphabet», verheißt der Lehrer seinem Schüler in Johannes Amos Comenius' «Orbis sensualium pictus» – hier in einer Ausgabe von 1746. (Sammlung Bettina Hürlimann)

fibel für den Sprachunterricht in Lateinisch und Deutsch geschaffen und erstmals 1658 erschienen, gilt als «Urvater» der eigentlichen Kinderliteratur<sup>4</sup>. Comenius' Idee einer Integration der Anschauung in den bis anhin auf rein abstrakte Lernsysteme abgestützten Unterricht trat schon bald einen einzigartigen Siegeszug durch die Welt und die Jahrhunderte an.

Begriffe aus der damals bekannten Welt werden dem Kind zweisprachig in sinnverwandten Zusammenhängen als Lehrstoff dargeboten. So verheißt eine Lehrer- oder Mentorfigur in der «Invitatio» dem zu unterrichtenden Knaben:

«Darnach wollen wir gehen in die Welt und wollen beschauen alle Dinge<sup>5</sup>» (Abb. 2). Anschließend folgt als erstes Kapitel dasjenige über den Begriff «Deus» oder «Gott»; Wissen ist also in Religion eingebettet und dieser untergeordnet. Im Beschluß verabschiedet sich denn der Mentor auch mit den Worten: «Fahre nun fort und lese fleißig andere gute Bücher, daß du werdest gelehrt, weise und fromm<sup>6</sup>.» Die Illustration zu Beginn des jeweiligen Kapitels – je ein Holzschnitt – setzt den dazugehörigen diachron ablaufenden Text synchron ins Bild; sie übernimmt also Vermittlerfunktion innerhalb von verwandten Wortfeldern. So wird zum Beispiel im Kapitel über die «vindemia» oder die Weinlese das Vokabular zu Anbau und Pflege des Weinstocks, zu Traubenlese und Kelterung bis hin zum Verbrauch vorgestellt – im abgegrenzten Bildfeld sind alle diese Tätigkeiten gleichzeitig ins Bild gesetzt (Abb. 3). Wie erwähnt, fand die Idee eines Buches, das die gesamte bekannte Welt im Bild darbietet, zahllose Nachahmer.

Eine interessante Barockvariante ist der *Orbis terrarum in nuce* = *Die Welt in einer Nuß oder kurtzer Begriff der merckwürdigsten Welt-Geschichte in einer Gedächtnis-hülfflichen Bilder-Lust*<sup>7</sup> aus dem Jahre 1722. 6000 Jahre Weltgeschichte seit Adam und Eva werden für Kinder didaktisch gestaltet. So heißt es: «Unter vielen [Lehrarten] hat man Reime und Bilder in der Application für die bewährteste gefunden. ... Diweil Kinder nichts lieber sehen als Bilder, und ihre Gemüthe darmit gar sehr belustigen, so hat man die vornehmste Welt-Geschichte nach zierlichen Zeichnungen aufs säuberste in Kupfer stechen lassen<sup>8</sup>.» Dieses frühe Sachbilderbuch für Kinder stellt sich in die Tradition der Emblematis, die einen wichtigen Bestandteil der Dichtung von der Renaissance bis weit ins 18. Jahrhundert bildete; abstrakter Sinngehalt muß vom Kind über bestimmte, im Bild festgelegte Zeichen entschlüsselt werden.

Vindemia, Die Weinlese.



<i>Vinum</i> n. 2.	Der Wein	
crefcit	wächset	
in <i>vinea</i> , 1	in dem Weinberg/	<i>Vinea</i> , f. 1. der Weinberg
ubi <i>vites</i>	alldie Weinstöcke	<i>Vitis</i> , f. 3. der Weinstock.
propagantur,	fortaepflorhet	
& <i>viminibus</i>	u. mit Weidenruthen	<i>Vimen</i> , n. 3. die Weidenruthen.
ad <i>arbores</i> , 2	an die Bäume/ 2	<i>Arbor</i> , f. 3. der Baum.
vel ad <i>palos</i> , ( <i>ridicas</i> ) 3	oder an Weinfpähle 3	<i>Palus</i> , m. 2. ( <i>Ridica</i> , f. 1.) der Betupfahl.
vel ad <i>juga</i> , 4	oder an die Weintarre 4	<i>Jugum</i> , n. 2. die Weintarre.
alligantur.	[adeft an bunden werden.	
<i>Cum tempus</i> n. 3.	Wenn die Zeit da ift	
<i>vindemiaudi</i> ;	den Wein zu lefen;	
abfcindunt	füeiden ab	
<i>býros</i> ,	die Trauben/	<i>Bótrus</i> , m. 2. die Traube.
		& com.

& <i>comportant</i>	und tragen sie zujahn.	
<i>trimodis</i> 5	mit Queten/ 5	<i>Trimódium</i> , n. 2. die Butte.
<i>conjiuntque</i>	und ichütten sie	<i>Lacus</i> , m. 4. die Weinfufe.
in <i>lacum</i> , 6	in die Weinfufe/ 6	<i>Pes</i> , m. 3. der Fuß.
<i>calcant pedibus</i> , 7	treten sie mit deßüßen	<i>Ligneus</i> , a, um, hölzern.
aut <i>tundunt</i>	oder preffen sie	<i>Pilum</i> , n. 2. d' Stempfel.
<i>ligneo pilo</i> , 8	mit einem hölzernen Stempfel/ 8	<i>Succus</i> , m. 2. der Saft.
& <i>exprimunt</i>	und zwingen heraus	<i>Torcular</i> , n. 3. die Kälter.
<i>succum</i>	den Saft	<i>Orca</i> , f. 1. die Mofkufe.
<i>torculari</i> , 9	auf der Kälter/ 9	<i>Exceptus</i> , a, um, aufgefanen.
qui dicitur	welche geneuet wird	<i>Vas</i> , n. 3. ( <i>Dolium</i> , n. 2.) das Weinfaf.
<i>mustum</i> , 11, n. 2.	der Moß/ 11	<i>Cella</i> , f. 1. der Keller.
& <i>orca</i> 10	u. von der Mofkufe 10	<i>Cantherius</i> , m. 2. das Kenterlein ( <i>Läger</i> .)
<i>exceptum</i> ,	aufgefahen/	
<i>vasis (dolis)</i> 12	in Weinfäffer 12	
<i>infunditur</i> ,	gefasset/	
<i>operculari</i> , 15	verfpündet/ 15	
& in <i>cellis</i>	und in die Keller	
<i>super cantherios</i> 14	auf Kenterlein 14	
<i>abdítum</i> ,	geleget/	
in <i>vinum</i> abit,	zu Wein wird.	
<i>E dolio</i>	Aus dem Faß	
<i>promitur</i>	wird er gelanget	
<i>siphone</i> : 13	mit dem Heber; 13	<i>Siphon</i> , m. 3. der Heber.
aut <i>tubulo</i> 16	oder mit der Saßröhre/	<i>Tubulus</i> , m. 2. die Saßröhre.
(in quo est	(an deren ift	
<i>epifomium</i> ,) n. 2,	das Kenterlein/	
<i>vale relicto</i> ,	wann es angepffft ift.	<i>Relictus</i> , a, um, angepffft;

H 2

& VI. Zitho;

3 Der Holzschnitt zum 40. Kapitel über «Die Weinlese» oder «Vindemia» der gleichen Ausgabe des «Orbis sensualium pictus». (Sammlung Bettina Hürlimann)

Konkret geht dies hier folgendermaßen vor sich: Jedes Jahrtausend ist mit einem besonderen Kennzeichen versehen (zum Beispiel «Bey dem ersten Jahrtausend sind es Herbst-Früchte, dieweil GOTT nach der gemeinsten Meinung die Welt im Herbst erschaffen hat<sup>9</sup>»); weiter ist jedes Jahrhundert durch besondere Einfassung gekennzeichnet (rund = im 1. Jahrhundert, eine Spitze = im 2. Jahrhundert usw.) (Abb. 4). Im Bild sind so historische Inhalte – bis hin zu Jahreszahlen – verschlüsselt (eine Sonne bedeutet zum Beispiel: 1. Jahr, ein Vogel: 2. Jahr usw.). Diese radierten Kupfertafeln waren laut Vorwort auch als kolorierte Ausgabe erhältlich, wobei die Farben in unterstützender Funktion ebenfalls als Bedeutungsträger eingesetzt wurden. So war die Darstel-

lung des vierten Jahrtausends vor Christi Geburt in Rot gehalten und diejenige des dritten in Blau; dem zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt wurde die grüne Farbe beigegeben und das erste Jahrtausend tritt dem Betrachter gelb koloriert entgegen. Mit der «Stunde Null», der Geburt Christi, setzt die Wiederholung der Farbfolge in Rot und Blau ein<sup>10</sup> – leere Bildfelder am Ende des Buches sollen auf den vorläufigen Abschluß der Abhandlung sowie auf den weiteren Verlauf der Geschichte hinweisen.

Das Kind soll also in diesem aufwendig ausgearbeiteten Geschichtslehrwerk in die Lage gebracht werden, sich anhand gestalterischer Elemente Inhalte zu erschließen – in einer für heutige Leser-Betrachter eher verwirlichen Art und Weise, de-

MILL: ANTIQVVS et DELECTATVS. *Das Alte und ergötzte.*



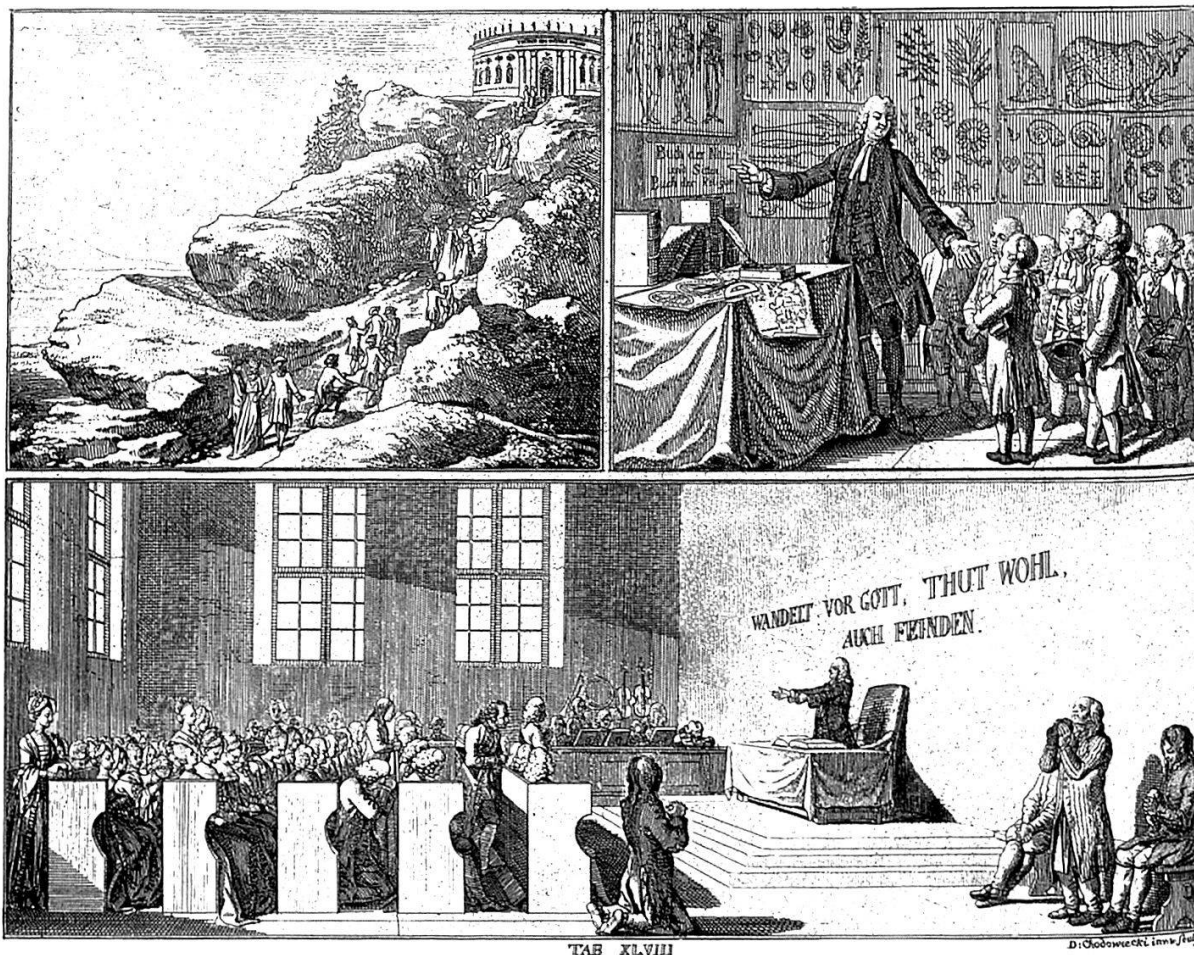
4 Christoph Weigel (1654–1725, Kupferstecher und Verleger): *Orbis terrarum in nuce* = *Die Welt in einer Nuß*. Radierung zur 1. Tafel des Bildwerks, «ausgefertigt durch Christoph Weigel» (1722). (Sammlung Bettina Hürlimann)

ren didaktische Wirkung nach heutigen Erkenntnissen doch stark angezweifelt werden muß.

Auch Johann Bernhard Basedow orientierte sich für sein *Methodenbuch für Väter und Mütter der Familien und Völker* von 1770, das 1774 erweitert als *Elementarwerk*<sup>11</sup> veröffentlicht wurde, an Comenius. Wissen wird in Sinnzusammenhängen in aufklärerischer Lehrmethode dargeboten. Dem Textband sind hundert zum größten Teil von Daniel Nikolaus Chodowiecki gestaltete Schautafeln beigegeben, die ein Begleitband mit Bilderläuterungen von Christian Heinrich Wolke<sup>12</sup> ergänzt. Bei den Kupfertafeln handelt es sich um sorgfältig ausgeführte Radierungen im Format 20 × 25 cm. Mit seinem großzügig ausgestatteten Bildteil ist Basedows Werk für

Kinder in seiner Zeit eine Ausnahme; eine Ausnahme, die aber gleichsam den Anfang einer Entwicklung in Richtung auf das reich illustrierte Bilderbuch hin markiert, wie wir es heute kennen.

Basedows Elementarwerk – das wohl wichtigste Kinderbuch der Aufklärung – will ein sämtliche Lebens- und Wissensgebiete umfassendes Anschauungs- und Lehrmittel sein; die aufwendige Ausstattung weist auf die Bedeutung hin, die dem Kind und seiner Entwicklung von aufklärerisch-philantropischer Seite her beigegeben wird. Die Tafel 48 umkreist in drei Bildern ein Hauptanliegen philanthropischer Lebensauffassung: die Erziehung des Menschen zum «gemeinnützigen» Mitglied der Gesellschaft (Abb. 5). Das erste Bild erzählt von der «Überwindung



5 Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801): Tafel XLVIII aus: Kupfersammlung zu J. B. Basedows *Elementarwerk für die Jugend und ihre Freunde*. Berlin und Leipzig 1774. Radierung. (Sammlung Bettina Hürlimann)



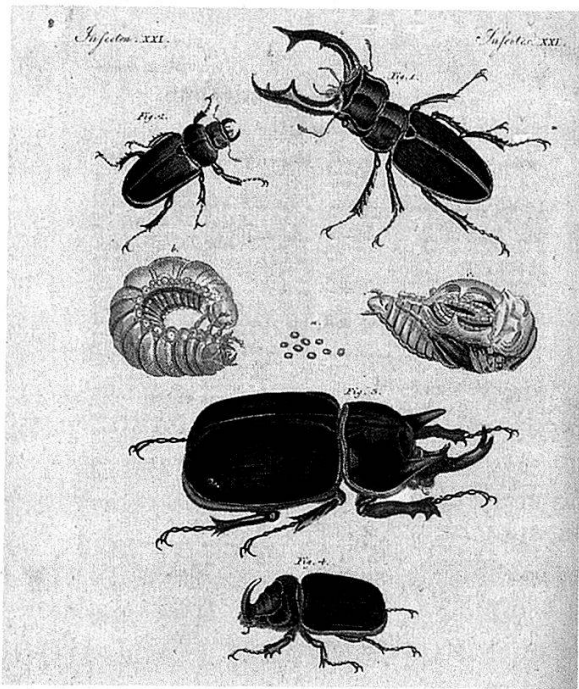
der Schwierigkeit im Aufsteigen zu dem Tempel der Tugend um Gotteswillen». ein zweites Bild führt den durch einen «rechtschaffenen Kinderfreund» erteilten Unterricht vor; einen Unterricht «um Gottes Willen, theils durch das Buch der Natur und Sitten, theils durch das Buch der Religion». Geschildert wird sowohl in der Abbildung als auch im Begleittext eine Verherrlichung der Lehrmittel und eine Preisung der belehrenden wie der lernbegierigen Vernunft. In der unteren Hälfte der Tafel ist das Ideal eines «öffentlichen Gottesdienstes» im Sinne aufklärerischen Denkens ins Bild gebracht. Der klare, nüchtern gehaltene und von Licht durchflutete Raum wird gewissermaßen bildhaftes Gefäß für den zentralen, im ergänzenden Text aufgeführten Grundsatz: «Wandelt vor Gott, das ist, bedenkt in allen euren Handlungen, daß die Regeln der Gemeinnützigkeit Gottes Gesetze sind ... Thut wohl, auch Feinden, d. i. seydt auf eine gemeinnützige Art dienstfertig durch Rath, durch Hülfe und durch Freygebigkeit ...<sup>13</sup>.»

Nur gerade zwanzig Jahre später veröffentlichte Friedrich Justus Bertuch<sup>14</sup> die ersten Lagen oder Lieferungen zu seinem *Bilderbuch für Kinder; enthaltend eine angenehme Sammlung von Thieren, Pflanzen, Blumen, Früchten, Mineralien, Trachten und allerhand andern unterrichtenden Gegenständen aus dem Bereiche der Natur, der Künste und Wissenschaften; alle nach den besten Originalen gewählt, gestochen, und mit einer kurzen wissenschaftlichen, und den Verstandes-Kräften eines Kindes angemessenen Erklärung begleitet*. In 237 Einzellieferungen mit 1185 Kupfertafeln erschien dieses umfangreiche Werk belehrender Sachliteratur für Kinder zwischen 1790 und 1830. Reich ausgestattet, richtete es sich an ein vermögendes Publikum; einen entsprechenden Hinweis liefert bereits das Titelblatt: «Seiner Durchlaucht dem Erbprinzen Carl Friedrich zu Sachsen, Weimar und Eisenach zugeeignet<sup>15</sup>», ist dort nachzulesen.

Die Lieferungen sind thematisch voneinander unabhängig, wobei das Schwergewicht auf naturgeschichtlichen Themen aus dem Bereich der Botanik und der Zoologie liegt. Die Einzelhefte ergeben in ihrer Gesamtheit doch so etwas wie eine Gesamtschau der Welt, das heißt sie imitieren eine Grundidee des *Orbis pictus* – ohne allerdings das vermittelte Sachwissen in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Im Gegensatz zu Basedow, der das *Elementarwerk* als Lehrwerk konzipierte, betont Bertuch das spielerische Element bei der Wissensvermittlung. Ein Bilderbuch sei «für eine Kinderstube ein eben so wesentliches und noch unentbehrlicheres Meuble als die Wiege, die Puppe oder das Steckenpferd.» Ja, er geht sogar noch weiter: «Das Kind muß damit völlig umgehen können, wie mit einem Spielzeuge; es muß darin zu allen Stunden bildern, es muß es illuminieren; ja sogar, mit Erlaubniß des Lehrers, die Bilder ausschneiden und auf Pappdeckel kleben dürfen<sup>16</sup>.»

Die Bilder sind von erstaunlicher Qualität: großformatige und im Druck sehr sorgfältig ausgeführte Radierungen in Kupfer wurden nachträglich von Hand koloriert. Die Vielfalt und Intensität der Farben sowie die feinen Schattierungen lassen dieses Werk zur wahren Augenweide werden (Abb. 6). Der Text bietet kurze, knapp gehaltene Sachinformation mit genauen Beschreibungen und einschlägige lateinische Gattungsbezeichnungen.

Der durch die Forschung erbrachte Wissenszuwachs führte auch im Bereich der Sachliteratur für junge Leser zu einer Begrenzung und Einschränkung auf Einzelgebiete. Ein frühes Beispiel dafür ist Georg Raffs *Naturgeschichte für Kinder*, die erstmals 1783 erschien und bei der es sich um eine reine Naturgeschichte mit ausführlichem Textteil – in der Ausgabe von 1791 umfaßt das Buch 800 Seiten! – handelt. Im Anhang finden sich vierzehn radierte Kupfertafeln mit Abbildungen von



6 Friedrich Justin Bertuch: *Bilderbuch für Kinder*. Die Radierungen wurden unter der Leitung des Schweizer Kupferstechers und Illustrators Johann Heinrich Lips (1758–1817) von Schülern der freien Zeichenschule in Weimar hergestellt. Die Illustration Nr. 89 des 3. Bandes (1798) zeigt «sonderbare Käfer»; Fig. 1 und 2: Der Schröter, Fig. 3: Der fliegende Stier, Fig. 4: Der Nashornkäfer. (Sammlung Bettina Hürlimann)

Tieren und Pflanzen, die in verschiedenen Kapiteln im Textteil besprochen werden. Im hier gezeigten Bild fällt die Dreiteilung auf: im oberen und unteren Balken werden in additiver Auflistung Pflanzen und Tiere nebeneinandergestellt; das Mittelbild dagegen zeigt die Seidenraupe in verschiedenen Entwicklungsstadien – vom Ei bis zum Schmetterling. Ihre Nahrung – das Blatt des Maulbeerbaums – wird vorgestellt, und die ganze linke Bildseite ist der Gewinnung und Verarbeitung der Seide gewidmet (Abb. 7). Ganz im Sinne der Aufklärung macht sich hier das Vernunft- und Nützlichkeitsdenken bemerkbar. Hinsichtlich seiner Methode der Wissensvermittlung vermerkt Raff im Vorwort: «Ich habe den dialogischen Ton gewählt, aber keine Kinder genannt. Bald rede ich mit den Kindern; bald reden sie mit mir<sup>17</sup>.» Hier tritt die Figur des Lehrers

oder Mentors ganz deutlich zu Tage: Er ist eigentlich derjenige, der die naturwissenschaftliche Entdeckungsfahrt inszeniert. «Was Neues für euch, liebe Kinder! Ein Buch mit Bildern von allerhand kleinen und großen Thieren, von Bäumen, Pflanzen und Kräutern, und vielen anderen Dingen aus der Naturgeschichte. – Blättert einmal darin. ... Ihr freylich [kennt sie alle] noch nicht, liebe Kinder, aber die großen Leute, und vorzüglich viele Gelehrten, die man Naturforscher nennt, kennen alle bekannten Geschöpfe Gottes, und geben jedem einen besonderen Namen<sup>18</sup>.» Zu der von ihm verwendeten Systematik bemerkt Raff: «Dem Linneischen System bin ich, soweit ich überhaupt System nöthig hatte, beym ganzen Tier-



7 Georg Christian Raff (1748–1788): *Naturgeschichte für Kinder* (1791), Tafel III. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

reiche, bis an die Säugetiere gefolgt. Bei den Säugetieren folgte ich der neuern Klassifikation des Herrn Professor Blumenbachs<sup>19.</sup>»

Trotz der schon erwähnten Eingrenzung des Wissensgebietes im bebilderten Sachbuch für Kinder gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde die bewährte Tradition des *Orbis pictus* aber bis ins 19. Jahrhundert hinein weitergepflegt. So erschien beispielsweise 1832 Jacob Eberhard Gailer's *Neuer Orbis Pictus für die Jugend oder Schauplatz der Natur, der Kunst und des Menschenlebens*, der sich großer Beliebtheit erfreute und 1838 bereits zum vierten Mal aufgelegt wurde.

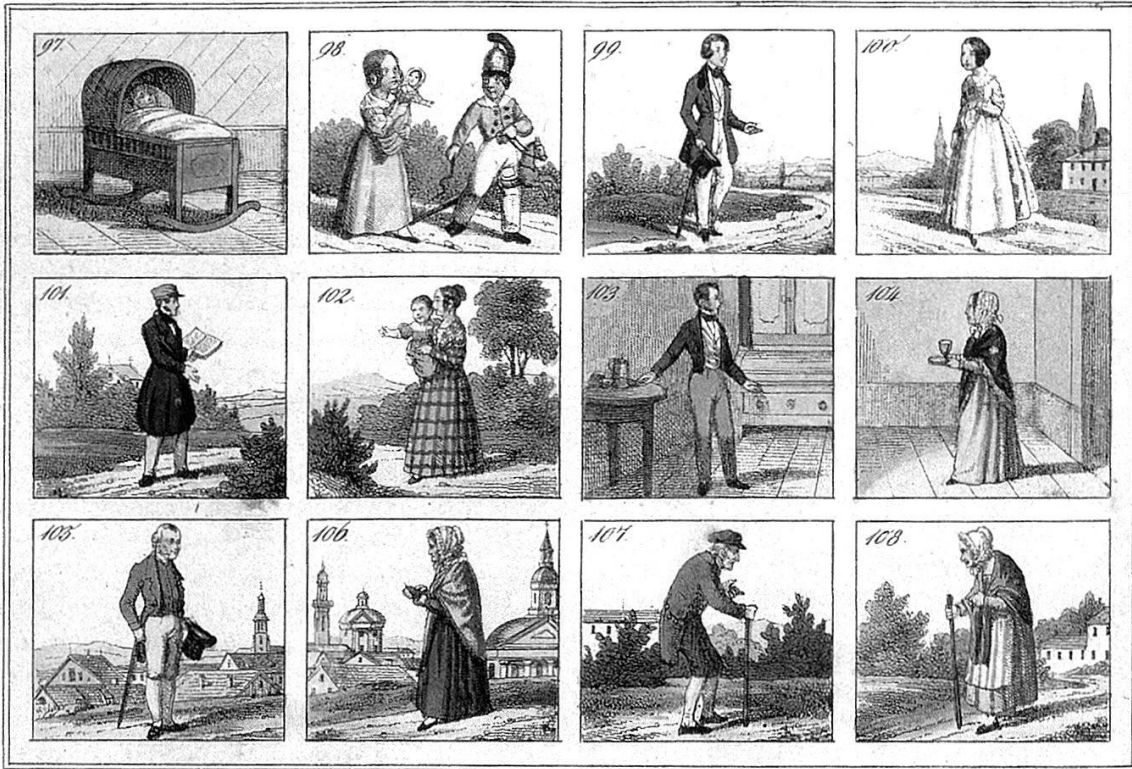
Der Tübinger Lehrer Gailer sieht sich Comenius' Idee einer Wissensvermittlung im Sinne des *Orbis Pictus* verpflichtet: «Mag auch Manches [in Comenius' *Orbis Pictus*], namentlich in Beziehung auf das Technische, als zu flüchtig gearbeitet erscheinen, so stoßen wir dagegen wieder auf Vieles, was den denkenden Jugenderzieher verräth und vortrefflich zu nennen ist. . . . In dankbarer Erinnerung daher an das viele Vergnügen, das mir in meiner Jugend dieses Buch verschaffte, und an den vielseitigen Nutzen, den ich daraus schöpfte, habe ich es unternommen, das ganze Buch nach dem Bedürfnisse der jetzigen Zeit so umzuarbeiten, daß der größte Theil als etwas ganz Neues erscheint . . .<sup>20.</sup>» Wissenswertes aus aller Welt wird thematisch angeordnet behandelt, und in den entsprechenden Kapiteln wird das Vokabular ebenfalls mehrsprachig angeboten – diesmal allerdings nicht mehr nur zwei- sondern viersprachig: Französisch und Englisch als zusätzliche Fremdsprachen deuten auf eine stärkere Verankerung des Unterrichts im praktischen Leben hin. So heißt es im Widmungsgedicht auf dem Frontispiz denn auch: «Lies oft im Buche der Natur! Es zeigt dir der Gottheit Spur; Und was die Welt dir beut zur Schau, betrachte prüfend und genau!» Eigene Anschauung



8 J. E. Gailer (geb. 1792 oder 1802; Sterbedatum unbekannt): *Neuer Orbis Pictus* (1838), Frontispiz. Die Federlithographien wurden zum Teil nach Bildvorlagen von Johann Michael Voltz (1784–1858) gestaltet. (Sammlung Bettina Hürlimann)

wird im Sinne der Aufklärung stärker betont. Auch auf der dazugehörigen Graphik wird wieder eine Vermittlerfigur zwischen Schüler und Lehrstoff eingeschoben; im Vergleich mit dem zur «Invitatio» gehörenden Holzschnitt in Comenius' *Orbis Pictus* beziehen sich hier aber sowohl Lehrer als auch Schüler auf schriftlich fixierte Information (Abb. 8). Im Lauf der Zeit ist also eine indirekte Wissensvermittlung, in deren Zentrum Geschriebenes und Gedrucktes steht, zur Selbstverständlichkeit geworden.

Dazu muß man sich vorstellen, daß in Deutschland im Jahr 1620 nur gerade rund 1000 neue Bücher auf der Messe gezeigt wurden, im Jahr 1780 aber bereits über 2500 Titel<sup>21</sup>. Anteil an dieser Vergrößerung von Buchproduktion und Buchmarkt hatte nicht zuletzt auch die Kinder- und Jugendliteratur.



9 F. Martin: *Kleiner Orbis Pictus, oder: Bilder der Natur, des Sehens u. des Verkehrs für schaulustige und wißbegierige Kinder* (1846), Tafel 9. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

F. Martins *Kleiner Orbis pictus, oder: Bilder der Natur, des Lebens und des Verkehrs für schaulustige und wißbegierige Kinder*<sup>22</sup> aus dem Jahr 1846 folgt ebenfalls noch dem Konzept des Comenius. Jedoch hat der Bildanteil – es handelt sich um handkolorierte Radierungen – im Vergleich zu früheren *Orbis Pictus*-Ausgaben zugenommen: hier wird die Entwicklung in Richtung auf das heute allgemein bekannte, großzügig illustrierte Bilderbuch besonders gut sichtbar.

Während in Comenius' *Orbis Pictus* der Illustrator den Holzschnitt zum Kapitel «Die Lebensstufen» in der seit Ende des 15. Jahrhunderts auf Bilderbogen verwendeten Darstellungsweise dieses Themas als «Lebenspyramide» gestaltet hat, so ist in Martins *Kleinem Orbis Pictus* der schematische Aufbau der Lebenspyramide auf Tafel 9 in einzelne szenische Darstellungen aufgelöst. Die Figuren treten

dem Leser in voneinander abgegrenzten Bildern, die jeweils Umgebung, Interieur und Handlung skizzieren, als Individuen entgegen. Im Ganzen handelt es sich – im Zeichen der Zeit – um die synchrone Darstellung eines möglichen Lebenslaufs im Biedermeier. Wohlgenährt und wohlgekleidet, in häuslich-ländlicher Umgebung sich aufhaltend, verkörpern alle diese Figuren eine gemütvoll-beschauliche Biedermeieridylle (Abb. 9).

An Carl Friedrich Lauckhards *Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung* in drei Bänden, 1860 erschienen, läßt sich ein zeitbedingter Wandel im didaktischen Konzept ablesen<sup>23</sup>. Die Auswirkungen der Romantik mit ihrer veränderten Einstellung dem Kind gegenüber machen sich bemerkbar: es geht nicht mehr nur darum, den kleinen Menschen aus seiner Unvernunft herauszuführen; vielmehr soll nun der kleine Leser auf kindgemäße

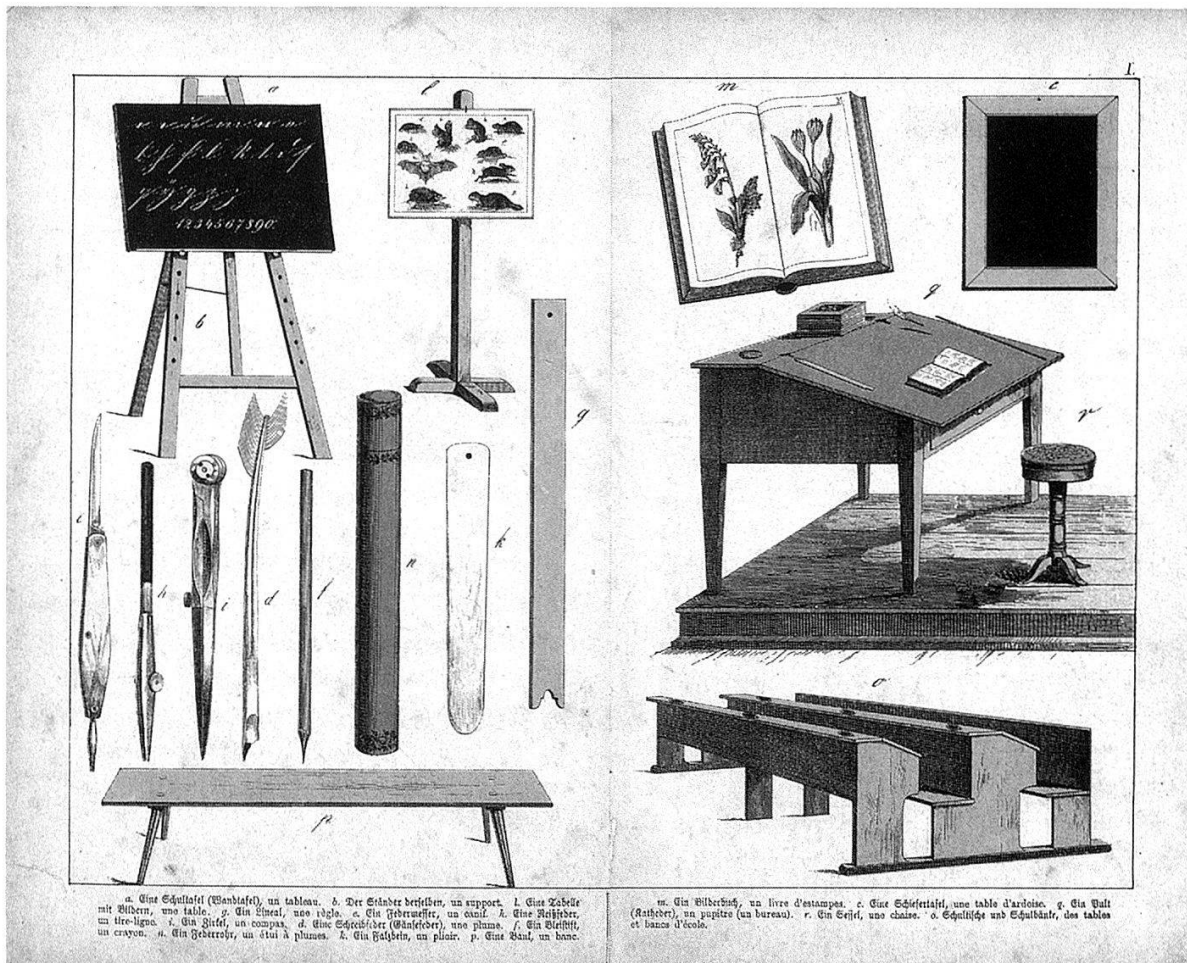
Art und Weise an das Wissen herangeführt werden.

Die ungefähr sechshundert in Stahl gestochenen und nachträglich von Hand kolorierten Tafeln sind nicht wie beim soeben besprochenen *Orbis pictus* in gegeneinander abgegrenzte Felder unterteilt; hier ist eine sinnzusammenhängende Darstellungsform gewählt worden, die das Weitergeben von Information in einen emotionalen Rahmen einbettet. In seiner Vorrede erläutert Lauckhard, daß «gute Abbildungen den Nutzen [gewähren], daß man sie in einer sachgemäßen Gruppierung, wo das Eine das Andere unterstützt, erklärt und befestigt, vorführen kann, während die Zufälligkeit der Wirklichkeit viel größere Schwierigkeiten macht<sup>24</sup>.» Der verkleinerte Maßstab wird als weiteres Plus angeführt, da «das an große und verwickelte Gegenstände noch nicht gewöhnte Auge des Kindes viel klarer und besser an der Abbildung kennen lernen kann als an der Wirklichkeit.» Klarheit und Lebendigkeit der Bilder werden gefordert, damit dem Kind das vermittelte Wissen einen bleibenden Eindruck mache. «Da aber der frühere Unterricht des Kindes allgemeiner Natur ist und erst in späterer Zeit in einzelne Fächer auseinandergeht, man also in den vorliegenden Unterhaltungen den Vortheil hat, sich stets an den ganzen Menschen zu wenden; so ist klar, daß das bloß verständige Reale und das religiös-sittliche und poetische Ideale sich überall, wie im Leben so auch hier, begegnen und durchdringen werden<sup>25</sup>.» Einerseits wird darauf hingewiesen, daß weiterführendes Wissen in einschlägiger Fachliteratur zu suchen sei – Anzeichen einer Spezialisierung, die wir schon in Georg Christian Raffs *Naturgeschichte für Kinder* gefunden haben; andererseits kommt hier, in diesem Sachbuch des Biedermeier, ein neues Moment hinzu: das «poetische Ideale», das der Forderung der Romantik nach einer Poetisierung der Welt entspricht<sup>26</sup>. Dem Kind soll

im Verlauf des mehrbändigen Werkes – mittels einer Sprache, die mündliche Erzählung imitiert – von Nahem zu immer weiter Entferntem führendes Sachwissen nahegebracht werden; der erste Band beginnt mit der unmittelbaren Umgebung des Kindes – der letzte Band schließt mit Wissenswertem über Geschichte und Geographie fremder Länder. So heißt es im Einleitungstext zur ersten Tafel (Abb. 10): «Die Welt ist weit und groß, mein Kind, und es giebt Vieles darin zu sehen und zu betrachten. ... Fragst du mich aber, wo die Welt ist, und wo sie anfängt, so antworte ich: gleich in deiner Nähe, kaum einen Schritt von dir.» Im nun folgenden Text zu den nummerierten und in einem Kreis um die Darstellung in der Tafelmitte angeordneten Einzelbildern werden eine ideale Biedermeierfamilie und ein ideales Biedermeierinterieur vorgestellt; die sowohl im Text als auch im Bild gezeigte Familie entspricht der bürgerlichen Kleinfamilie des 19. Jahrhunderts, die sich «im Zusammenhang mit der Industrialisierung und der Trennung von Wohnplatz und Arbeitsplatz<sup>27</sup>» herausgebildet hat. «Hier sehen wir einen Vater, eine Mutter und drei Kinder. Der Vater will eben ausgehen und hat schon die Thür aufgemacht, den Hut auf dem Kopfe und die Thürklinke in der Hand; da ruft ihm aber das jüngste Kind, das die Mutter auf dem Arme trägt, zu und will ihm noch ein Händchen geben. Die Mutter reicht das Kleine hin und der Papa giebt ihm eine Hand und einen Kuß. Die vielen Schlüssel, welche die Mutter an der Seite hängen hat, braucht sie öfter den Tag über; denn es sind die Schlüssel zu den Kommoden und Schränken zum Boden, zum Keller und zur Speisekammer. ... Auf dem Tische steht die Kaffeekanne von weißem Blech, welches dünn geschlagenes Eisen ist, mit Zinn überzogen. Den Milchnapf kann man nicht sehen, weil er hinter der Kanne steht. Rechts bemerkt man Papas große, blaue Porzellantasse –



10 Carl Friedrich Lauckhard (1813–1876): *Die Welt in Bildern*. 2. Auflage mit Illustrationen nach T. Neumann, radiert von W. Müller, koloriert. Tafel I des 1. Bandes von 1868. (Sammlung Bettina Hürlimann)



11 Erster Anschauungs-Unterricht für die Jugend. 5. Auflage (1880), Tafel I. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

Mama und die Kinder haben früher Kaffee getrunken – und links steht die viereckige Zuckerdose. Diese ist auch von Blech, grün angestrichen und mit Firniß oder Lack überzogen. Lack ist der Saft aus einem Baume, und gibt den Farben Glanz. Die Blechwaren werden vom Klempner oder Spengler gefertigt. Über den Tisch ist eine Decke ausgebreitet, damit derselbe keine Flecken bekommt . . .<sup>28</sup>» Bemerkenswert ist hier die ebenfalls kreisförmige Bewegung, die der Text im Kleinen vollzieht: zum Beispiel Tisch, Kaffeekanne, Blech, Farbe, Lack – und zurück zu Farbe, Blechwaren, Tisch. Entsprechendes läßt sich auch in der Bildstruktur ablesen: um ein größeres Bild im Zentrum der Darstellung sind kreisförmig weitere zum Thema gehörige Illustrationen angeordnet – bei

den meisten dieser Bilder ist wieder ein kreisförmiger Bildaufbau festzustellen.

Generell nimmt der Bildanteil ab Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung und Umfang zu. Unterstützt wird diese Bewegung von den Entwicklungen im Bereich des Druckgewerbes: mit der Erfindung der Farblithographie<sup>29</sup> werden großformatige, farbige Illustrationen in großer Auflage möglich. Im Gegensatz dazu war beim *Orbis Pictus* von Lauckhard noch jeweils eine Metallplatte die Druckvorlage für eine Tafel. Dies verhinderte Ausgaben in Großformaten, hielt die Auflagenhöhe relativ niedrig und als Endprodukt des Druckvorganges lag eine Bildtafel vor, die – wie auch Federlithographien oder Holzstiche – erst noch einer arbeitsintensiven Kolorierung be-

durfte, die von Hand – oft als Kinderarbeit – ausgeführt werden mußte.

Der *Erste Anschauungsunterricht für die Jugend*<sup>30</sup>, ein relativ frühes Beispiel für ein im Chromolithographieverfahren hergestelltes Sachbilderbuch, enthält «30 Bildertafeln in Farbendruck auf cartoniertem Papier mit Abbildungen verschiedenartiger Gegenstände und deren Benennungen in deutscher und französischer Sprache», wie sich das Buch gleich selbst anpreist. Dieses Bilderbuch, für Kinder von eins bis acht Jahren gedacht, erschien erstmals 1846. Aufgebaut ist es im Sinne des *Orbis Pictus*: es übernimmt dessen Funktion als Sprachlehrwerk, das sinnzusammenhängendes Wissen vermittelt; es vernachlässigt allerdings – ganz der Zeit gemäß, die nach einer Instrumentalisierung des Wissens verlangt – dessen Einbettung in einen größeren weltanschaulichen Zusammenhang. Der Text ist am untern Bildrand eingedruckt; Begriffe sind thematisch zusammengefaßt und werden jeweils in Französisch und in deutscher Übersetzung aufgeführt. So werden im schmalen Textstreifen beispielsweise Wörter aus dem Umfeld «Schule» und «Schreiben» zusammengestellt. Das dazugehörige Bild aber geht weiter: Es bietet in der oberen Bildhälfte – einerseits als Bilder-Buch aus dem Bereich der Botanik und andererseits als auf dem Pult liegendes, aufgeschlagenes Lehrwerk – sich selbst als Lektüre an (Abb. 11) und ist damit zugleich auch ein im *Ersten Anschauungs-Unterrichts für die Jugend* eingeschlossenes Eigenzitat!

Lothar Meggendorfers Bilderwerk *Für die ganz Kleinen*<sup>31</sup>, das 1878 erschien, ist als erstes Bilderbuch für künftige Leser gedacht: Auf zwölf Kartontafeln werden dem Kleinkind Gegenstände aus seiner nächsten Umgebung vorgeführt; so soll ein erster Anschauungsunterricht durch spielerisches Erkennen und Benennen erfolgen können. Von besonderem Interesse ist hier das Titelbild: Auf dem in Farbe lithographierten Umschlagbild

zeigt eine Mutter mit dem Kleinkind auf dem Arm auf ein großes Buch, das leicht geöffnet geheimnisvoll auf seinen Inhalt hindeutet. Die Kindergruppe nimmt Einblick in dies überdimensionierte Buch, das größer ist als sie selbst. Mutter, Kinder und Buch bilden einen Kreis. Eine Geborgenheit vermittelnde körperliche Nähe ist betont: unter Aufsicht der Mutter, in mütterlicher Atmosphäre und über mütterliches Sprechen gelangen die Kinder ins Buch – und damit auch in die Welt des Wissens – hinein (Abb. 12).

Im Gegensatz zur aufklärerischen Literaturvermittlung durch «Kinderfreunde» – also durch Männer wie zum Beispiel Basedow – tritt in der Nachfolge der Romantik nun die Erzählerin in den Vordergrund – man denke hier an die Figur der Märchenerzählerin, wie sie beispielsweise



12 Lothar Meggendorfer (1847–1925): *Für die ganz Kleinen* (1880), Umschlag. Feder- und Farblithographie. – Illustrationen im Innern des Buches ebenfalls in Lithographie; die Kolorierung erfolgte dort jedoch größtenteils von Hand und mit Hilfe von Schablonen. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)



die «Viehmännin» der Brüder Grimm verkörpert. Die Gestalt der vorlesenden oder erzählenden Frau gewinnt reale historische Kontur im Rahmen der Herausbildung der bürgerlichen Kleinfamilie im Verlaufe des 18. Jahrhunderts. In diesem abgeschlossenen Familienhaushalt wird der Mutter die erste intensive Vermittlung von Welt, die Förderung kindlichen Sprachvermögens und schließlich der Lesefähigkeit mehr und mehr übertragen.

Auch Johannes Staubs *Bilderbuch. Ein Buch für Haus und Schule*<sup>32</sup> führt uns in der 1899 erschienen Ausgabe eine solche Erzählsituation auf dem Titelbild vor. Hier nun verwaltet der Knabe gleichsam als künftiges patriarchalisches Familienoberhaupt das im Buch enthaltene Wissen, während seine Schwestern die Funktion von Mitbetrachterinnen zu übernehmen haben; die Mutter ist aus dem Zentrum des Kreises an die Peripherie gerückt, sie beteiligt sich also ebenfalls nur noch als «Mitbetrachterin» an der kindlichen Lektüre (Abb. 13). Die Bände 1 bis 4 erschienen erstmals 1875/76 unter dem Titel *J. Staub's Bilderwerk*. Inhalt und Bildkomposition wurden bei den späteren Ausgaben beibehalten; nur Bekleidung und Interieur wurden dem jeweiligen Zeitgeschmack angeglichen. In den Heften mit doppelseitigen Tafeln in Farblithographie und einem Anhang mit erzählenden Texten, Erklärungen und Beschreibungen wird das Kind zu Eigenstudium und Überprüfung eigener Erfahrung angeleitet: darin gibt sich das Staubsche Bilderbuch als ein in erzählerischer Weise didaktisiertes Werk zur Wissensvermittlung zu erkennen. Der kleine Bildbetrachter wird direkt angesprochen. Mittels Fragen wird der Anfang zu einem Dialog über die im Bildteil thematisch gruppierten Gegenstände gemacht: «Wie ist es? Wozu dient dasselbe? Woraus ist es gemacht? Wer macht dasselbe?» usw. Während die in der fünften Tafel des ersten Heftes von *J. Staub's Bilderwerk* (1875) gezeigte Bild-



13 J. Staub's Bilderbuch. Anschauungs-Unterricht für Kinder mit Text. Erstes Heft, 1899, Umschlag (Farblithographie). (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

anordnung dem *Ersten Anschauungsunterricht für die Jugend* entspricht, das heißt Einzelgegenstände ohne direkten Bildzusammenhang aufführt, zeigt dagegen die achte Tafel das zu beschreibende Federvieh in einer bestimmten Alltagssituation, der täglichen Fütterung, in seiner gewohnten Umgebung: hier kann anhand des Bildes Verhalten sichtbar gemacht werden, Beziehungen können aufgezeigt werden. Zum Schluß fordert der Text, das heißt der implizite «Mentor», den kleinen Leser auf: «Lerne das Liedchen vom Hühnerhof im Anhang auswendig<sup>33</sup>!» (Abb. 14). Das Staubsche «Bilderbuch» fördert also, über das präsentierte Sachwissen hinaus, die Gemütsbildung; zudem wird, in Beispielsgeschichten verpackt, moralische Anweisung verabreicht.

Wie schon im Zusammenhang mit Georg Christian Raffs *Naturgeschichte für Kinder* erwähnt, zeichnet sich seit Ende des



14 J. Staub's Bilderwerk, Heft 1, 1875, Tafel 8: «Hausvögel (Hühnerhof)» (Farblithographie). (Sammlung Bettina Hürlimann)

18. Jahrhunderts mehr und mehr eine Eingrenzung des behandelten Wissensgebietes ab, die ihren Höhepunkt im heutigen Photobilderbuch finden wird, wo beispielsweise das Leben nur noch einer bestimmten Tierart geschildert wird.

Die im Eßlinger Verlag von J. F. Schreiber in Einzelbänden erschienene, von Gotthilf Heinrich von Schubert<sup>34</sup> betreute und großzügig ausgestattete *Naturgeschichte des Tier-, Pflanzen- und Mineralreichs in kolorierten Bildern, nebst erläuterndem Text für Schule und Haus*, ist ein prominenter Vertreter aus dieser Übergangsphase. Das in zahlreichen Neuauflagen erschienene Werk, das weite Verbreitung fand – 1886 existierten allein vom Einzelband über Reptilien und Amphibien Ausgaben in sechzehn Sprachen – wurde immer wieder dem neuesten Wissensstand angepaßt. Der Text der *Naturgeschichte der Reptilien, Amphibien, Fische, Insekten, Krebse, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter,*

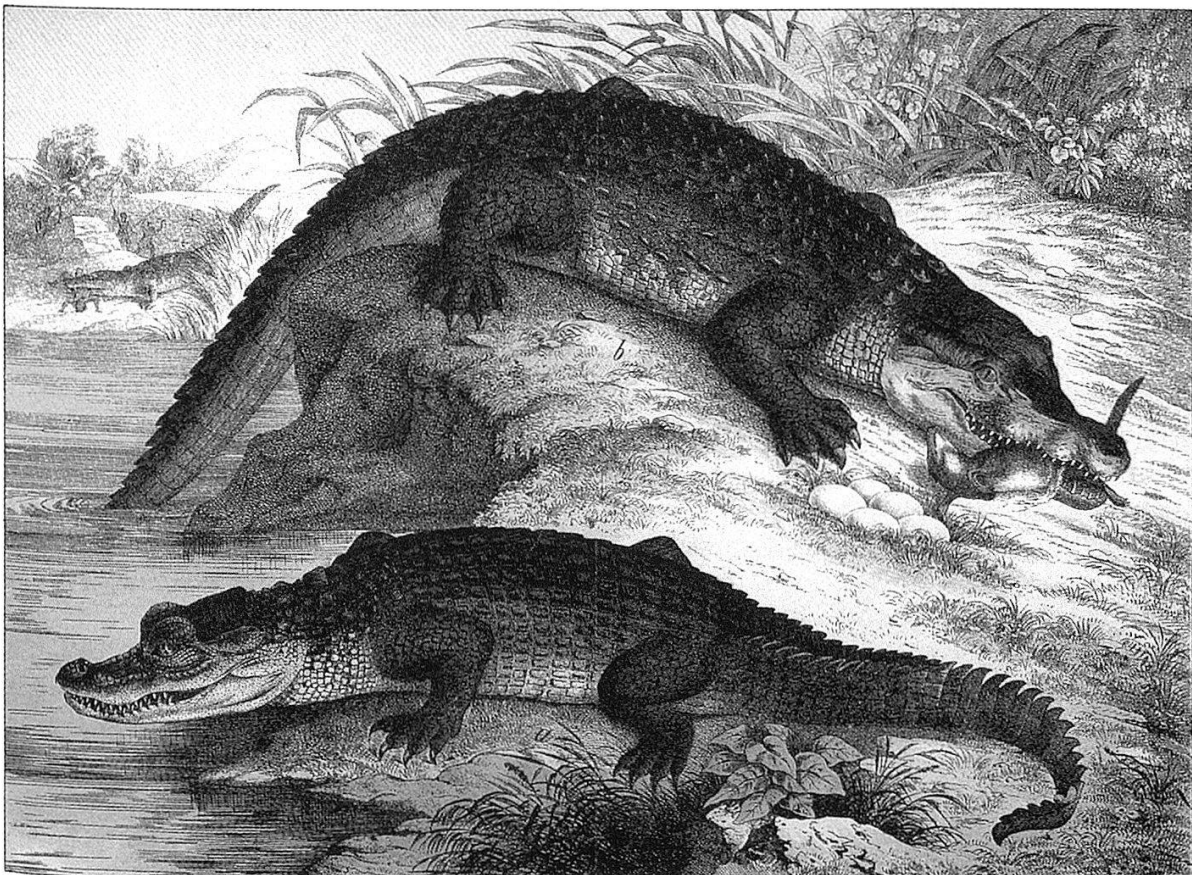
*Pflanzen- und Urtiere*, die in 10. Auflage 1887 erschien<sup>35</sup>, ist – entsprechend der Erstausgabe – nach einzelnen Tierordnungen gegliedert und bietet naturwissenschaftliche Beschreibungen einzelner Tierfamilien und ihrer Umwelt. In diesen Textteilen sind Holzstiche eingefügt, die als Hochdrucke dem Herstellungsverfahren des Schriftteils entsprechen. Im Gegensatz dazu ist der separate Farbtafelteil in Flachdruck hergestellt. Während in der Erstausgabe dafür handkolorierte Federlithographien angefertigt wurden, enthält die zehnte Auflage Farblithographietafeln, für die mehrere Lithosteine eingefärbt und präzise übereinandergedruckt werden mußten.

Nicht nur der Textteil wurde im Laufe der Neuauflagen verändert, auch im Bildtafelteil vollzog sich eine interessante und für das Sachbilderbuch des 20. Jahrhunderts bedeutsame Entwicklung. Anders als der in sachlichem Ton gehaltene Text

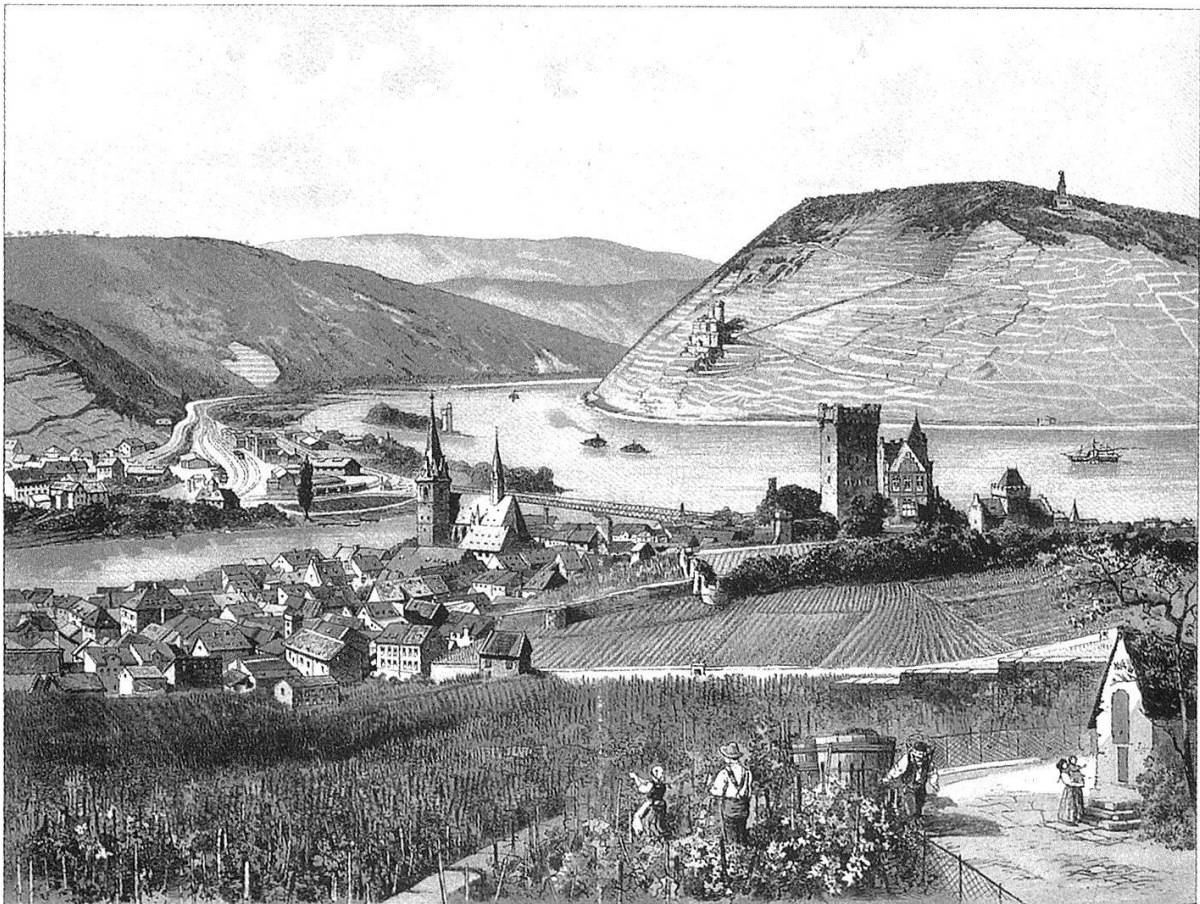
weisen die neuen Bildtafeln nun teilweise leicht dramatisierte Darstellungen der Tiere in ihrer Umwelt auf. Die Illustration der vierten Tafel über «Echsen» zeigt eine zweifache Jagdszene: einerseits wird in der zentralen Illustration in Farblithographie der Beutefang eines Krokodils geschildert, und andererseits ist links oben im Bild, klein und in schwarzer Federlithographie ausgeführt, eine Jagd auf Krokodile wiedergegeben (Abb. 15).

In der Vorrede zur zweiten und den folgenden Auflagen schreibt Gotthilf Heinrich von Schubert: «Ich darf wohl alle Freunde der Naturgeschichte, Alt wie Jung, zum Hereintritt in den Bildersaal einladen, den der treufleißige Verleger und Freund der Jugend in dem hier vorliegenden Werke für den «Anschauungs-

Unterricht der Jugend» eröffnet hat. Das Buch ist... in dieser seiner neuen Bearbeitung ein ungleich vollkommeneres geworden, als es bei seinem früheren Erscheinen war. Man wird nicht umhin können, die naturgetreuen Farben und Stellungen, sowie in allen Zügen der vom Leben durchdrungenen Einzelwesen die Augen und Hände zu beachten, welche im treuen Auffassen und Nachbilden solcher Erscheinungen auf einer ehrenwerten Höhe der Meisterschaft stehen.» Genau wie in der oben erwähnten Staubschen Hühnerhofszene wird hier also ebenfalls Wert gelegt auf eine Darstellungsweise, die im Bild Zusammenhänge herstellt; Schubert sieht sich in seinem Vorwort im Geiste denn auch «vor dem Eingang eines Tiergartens» stehen, «welcher lustig anzu-



15 Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860): *Naturgeschichte der Reptilien, Amphibien, Fische, Insekten, Krebse, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Pflanzentiere & Urtiere, für Schule und Haus*. 10. Auflage (1887), Tafel IV: «Echsen.» Die Illustrationen zu den Farbtafeln stammen von verschiedenen Künstlern, namentlich erwähnt ist Friedrich Specht.



16 Eduard Walther: *Geographische Charakterbilder*. Eßlingen bei Stuttgart: Schreiber 1891, Tafel 4: *Der Rhein bei Bingen*. – Eduard Walther, Direktor der Königlichen Taubstummen-Anstalt zu Berlin, besorgte die didaktische Überarbeitung und die Neuherausgabe der Buchreihe «*Bilder zum Anschauungsunterricht für die Jugend*». In diese Reihe gehört auch das vorliegende Buch; es sollte «*Übungen im mündlichen Ausdrucke an Gruppenbildern*» erlauben. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

schauen einem Lustgarten gleicht, in dem man sich gerne lang und weit ergehen mag».

Die ebenfalls als «*Bilder zum Anschauungs-Unterricht*» 1891 bei Schreiber in Eßlingen erschienen *Geographischen Charakterbilder*, eine Umarbeitung der Erstausgabe von 1838 unter der Leitung von Eduard Walther, führen dieses didaktische Prinzip des Vernetzens von Wissen weiter aus, indem sie die einzelnen Tafeln untereinander in Beziehung setzen. Der Autor, der sich Lauckhards *Die Welt in Bildern. Orbis pictus* geradezu zum Vorbild genommen haben könnte, dessen Anspruch auf Universalität allerdings in den *Geographischen Charakterbildern* auf das Gebiet der Länderkunde einschränkt, erklärt:

«Wie sich der Blick des Kindes allmählich vom Nahen zum Fernen, vom Bekannten zum Unbekannten erheben soll, so bieten auch die Bilder zum Anschauungsunterricht zunächst Material aus den Anschauungskreisen, in denen sich der kleine Schüler bewegt<sup>36</sup>.» So führt das Tafelwerk seinen kleinen Betrachter über Berlin in deutsche Lande, danach ins nahe Ausland – in die Schweiz, an die Rigi –, ferner ans Meer und weiter bis in Urwald, Wüste und Polargebiete. Im Vorwort erläutert Walther sein didaktisches Konzept: «Nach und nach wird jedoch dem Kinde ein Stoff vorgeführt, der außerhalb der Gebiete liegt, die jenem in der Wirklichkeit zugänglich sind. Hier soll das Bild die Natur ersetzen; hier soll es neue Anschauung erzeugen.

... Während die früheren Ausgaben der Bilder an dem Grundsatz festhielten, vorherrschend Einzeldarstellungen zu geben, legt die Schule in neuerer Zeit Wert darauf, die Übungen im mündlichen Ausdruck durch Gruppenbilder anzuschließen<sup>37</sup>.» Der Text übernimmt die vom Bild vorgegebene Darstellungsweise; sprachmalerische Passagen verbinden Kurzinformation aus Kultur- und Zeitgeschichte sowie Landeskunde. So heißt es im Text zur vierten Tafel über «Den Rhein bei Bingen» in pseudo-gebildetem und nationalistischem Ton: «Nur am Rheine möcht' ich leben, nur am Rheine möcht' ich sein!» Dieses Dichterwort drückt die tiefe Sehnsucht des Deutschen nach dem schönsten unserer vaterländischen Ströme aus.» Und pseudo-literarisch geht es weiter: «Wer je den Rhein mit seinen Rebenhügeln und seinen sagenreichen Burgen gesehen, wer das edle Rebenblut gekostet hat, das an seinen Ufern gedeiht, der versteht diese Sehnsucht.» Und schließlich vermittelt Walther doch noch etwas an Sachinformation: «Nachdem der Rhein die oberrheinische Tiefebene durchflossen und bei Mainz den größten seiner Nebenflüsse, den Main, aufgenommen hat, macht er bei Bingen eine starke Biegung, sich durch von Reben bewachsene Berge drängend. Dieser Teil des Flusses – das Binger Loch – ist auf unserem Bilde dargestellt<sup>38</sup>» (Abb. 16).

Reist man nun von hier aus weiter mit, liefert der Text zu Tafel 19 im kleinen ein Stück deutscher Kolonialgeschichte. «Nachdem schon seit längerer Zeit deutsche Handelshäuser in Kamerun Fabriken eingerichtet und mittels Verträge von den eingeborenen Häuptlingen die Hoheitsrechte über das Land erworben hatten, übertrugen sie diese im Jahre 1884 dem Deutschen Reiche, welches das Land unter seinen Schutz stellte und einen kaiserlichen Kommissar dahin entsandte<sup>39</sup>.» Zwischen 1890 und dem Beginn des ersten Weltkrieges sollte dann Kaiser Wil-

helm II. auch für Deutschland einen «Platz an der Sonne» beanspruchen und seinem Reich weltweit Geltung verschaffen. Die Überzeugung wuchs, daß Industrie, Handel, Ernährung und Versorgung der Bevölkerung nach imperialer Machtpolitik verlangen. Diesen Expansionsgelüsten leisteten nicht zuletzt Erfolge im Bereich der technischen Entwicklung Vorschub: in kurzer Zeit wurde die Welt überschaubar gemacht, und die Distanzen konnten mit immer geringerem Zeitaufwand überwunden werden.

Mit fortschreitender Industrialisierung bestimmten diese Entwicklungen auch Umwelt und Alltag zunehmend stärker; diesem Umstand trägt das Bilderbuch Rechnung – wenn auch mit Verspätung, da das Zeitalter des Biedermeier mit seinen die «goldenen Zeiten» der Vergangenheit und das Gemüthafte betonenden Inhalten noch lange nachwirkte. Das *Eisenbahn-Bilderbuch*, das 1905 in Stroeyer's Kunstverlag in Nürnberg erschien, bringt eine Synthese zustande: in die realistische Darstellung eines fahrenden Zuges wird Kinderalltag unter den Bedingungen einer Zugfahrt eingeblendet und so mit den Errungenschaften der Technik in Einklang gebracht. Die kleine, gemütvolle Umwelt des Kindes wird in einzelnen Szenen im Tagesablauf ins Bild integriert: Wasch- und Schlafszene sind eingefügt – auch das Kind mit seiner Puppe darf nicht fehlen! – und unten links sitzt die kleine Teegesellschaft am Fenster mit Blick auf die vorüberziehende Landschaft (Abb. 17). In diesem *Eisenbahn-Bilderbuch* von 1905 finden sich – wie auch schon in Lauckhards *Orbis Pictus* aus dem Biedermeier – erzählerische Momente. Hier erfolgt eine Dramatisierung über die gleichsam wie Spots ins Großbild projizierten kreisförmig oder rechteckig abgegrenzten Szenen, deren Hauptakteure Kinder sind; auch hier also macht sich das Kindheitsverständnis im Sinne der Romantik noch bemerkbar. Die Bildgestaltung –

Nahaufnahmen von Einzelszenen sind in eine Gesamtansicht montiert – orientiert sich allerdings an der Neuerrungenschaft der Photographie, wie sie die moderne Technik an der Wende zum 20. Jahrhundert bereits anbietet.

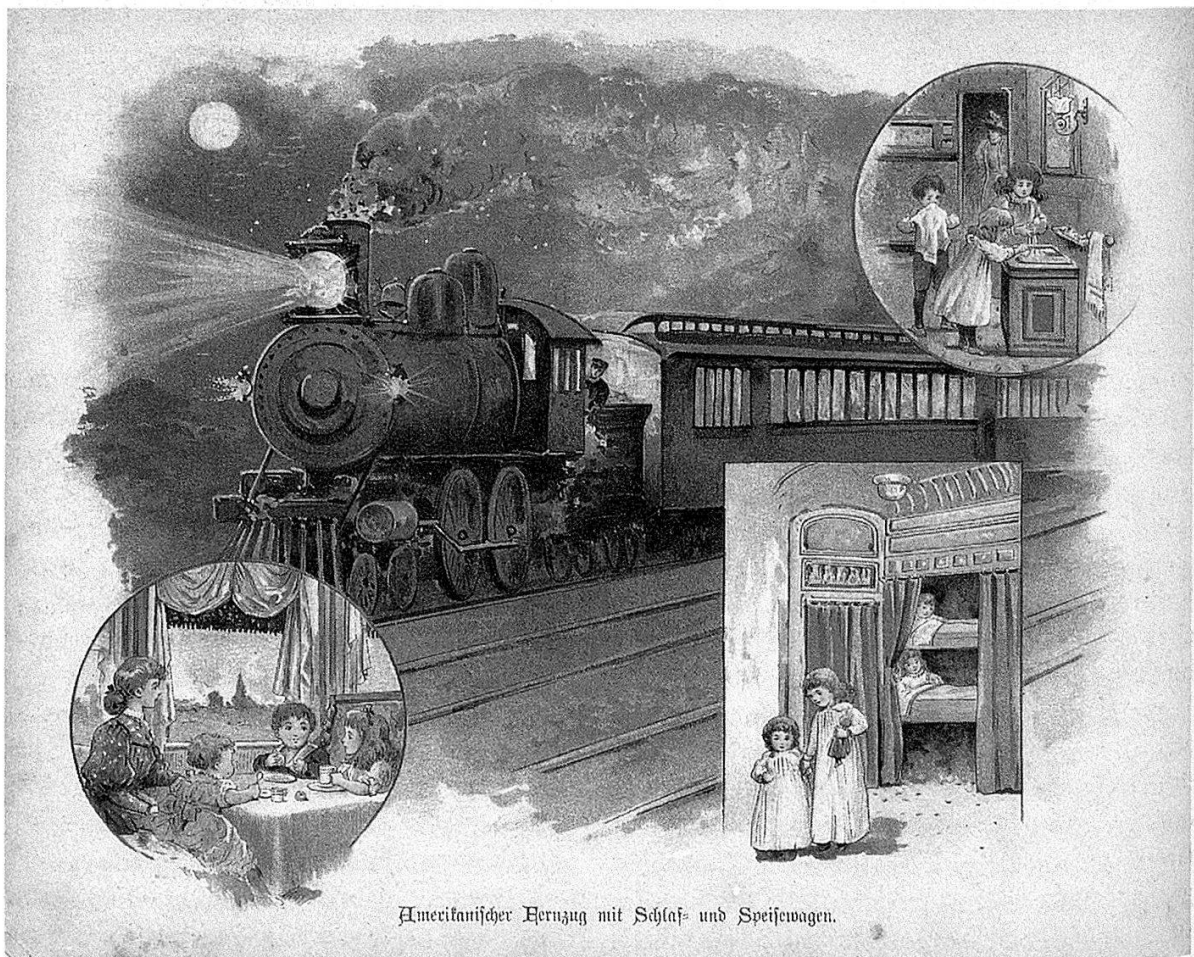
Rund vierzig Jahre später knüpft Susanne Ehmcke<sup>40</sup> in ihrem Buch *Was willst du werden? Ein Bilderbuch vom Handwerk*, das 1948 im Atlantis Verlags erschien, eher wieder an aufklärerische Sachbuchkonzepte mit rationaler Wissensvermittlung an.

Das Umschlagbild führt uns zwar einen kleinen Handwerker mit Arbeitsinstrumenten vor, im weiteren Verlauf des Buches bleiben Kinder aber immer in die Rolle von Betrachtern gerückt. Auf dem

Titelblatt wird denn der kleine Leser-Betrachter auch von der Autorin und Illustratorin direkt angesprochen und mit dem Inhalt bekannt gemacht:

Mein Kind, du bist zwar jetzt noch klein,  
doch wirst du bald erwachsen sein.  
Dann spielst du nicht mehr Ball und Reifen,  
mußt eine Arbeit nun ergreifen,  
mußt fleißig gehen in die Lehr,  
aufpassen und auch schaffen schwer,  
bis du ein Meister worden bist,  
wie du es hier im Bilde siehst.  
Was willst du werden? Schau und such,  
viele Handwerk' findst du in dem Buch.

Indem hier Susanne Ehmcke selbst das Kind an der Hand nimmt und ihm den In-



17 Eisenbahn-Bilderbuch, erschienen 1905 in Theo. Stroefers Kunstverlag, Nürnberg. Feder- und Farblithographien von Ernest Nister, o. S. [S. 14], «Amerikanischer Fernzug mit Schlaf- und Speisewagen». (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)



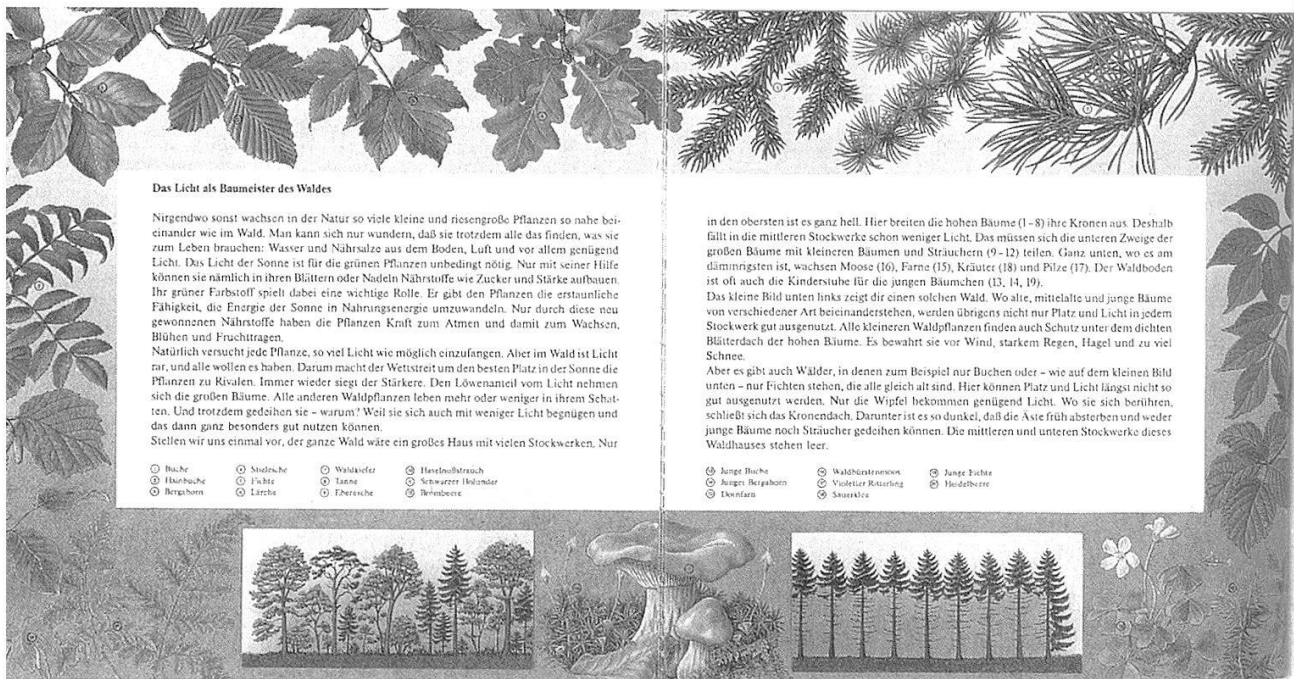
18 Susanne Ehmcke: Was willst du werden? Atlantis-Kinderbuch 1948, o. S. [S. 22–23], «Der Schneider». (Sammlung Bettina Hürlimann)

halt ihres Buches «aufschließt», fällt eine – in aufklärerischen Jugendsachbüchern eingeschobene – fiktive Vermittlerfigur weg.

Auf der linken Seite des Buches wird das jeweils zu besprechende Handwerk in Versform kurz vorgestellt. In Form einfacher Strichzeichnungen sind die im Arbeitsablauf benötigten Werkzeuge um die Verse gruppiert, während die Illustration auf der rechten Seite – diesmal farbig überdruckte Strichzeichnungen – eine entsprechende Werkstatt mit zahlreichen, gleichzeitig ablaufenden Arbeitsgängen schildern; in diesem Bild lassen sich die auf der linken Seite aufgeführten Gegenstände in ihrer direkten Anwendung durch das Kind wiederentdecken (Abb. 18).

Aus Johannes Amos Comenius' *Orbis Pictus*-Konzept aus dem 17. Jahrhundert haben sich bis heute im Bereich des belehrenden Sachbilderbuchs drei verschiedene Typen entwickelt. So existieren heute bebilderte Wörterbücher auch schon für kleine Kinder, die aus dem deutsch-lateinisch angelegten *Orbis Pictus* entstanden.

Als zweiter Typus kann das Kinder-Lexikon betrachtet werden, das versucht, seinem kleinen Leser in kurzen Artikeln, unterstützt durch Bildmaterial, Wissen aus aller Welt nahezubringen. Und als letzter «Sprößling» dieses berühmten Urahnen entstand die thematische Einzeldarstellung, in der ein abgegrenztes Thema in seinem inneren Zusammenhang erklärt wird.



19 Irmgard Lucht: *Die Wald-Uhr*. München 1987, S. 8/9.

Ein außergewöhnlich sorgfältig und schön gestalteter Vertreter dieser dritten Variante ist *Die Walduhr* der Autorin und Illustratorin Irmgard Lucht<sup>41</sup> aus dem Jahre 1987. Auf einer Doppelseite sind Blätter, Nadelwerk, Farn, Pilz, Klee und Heidelbeerkraut im Kreis so angeordnet, daß der Bildbetrachter gleichsam aus dem Dickicht des Waldes ins Freie – das heißt hier auf den Text – schaut<sup>42</sup> (Abb. 19). So wird unter dem Stichwort «Licht als Baumeister des Waldes» Aufbau und Organisation des Lebensraumes «Wald» sehr anschaulich, eindrücklich und auch liebevoll dargestellt. Wie dies Haus mit vielen «Stockwerken» organisiert ist, wird im unteren Bildbalken in zwei kleinen Querschnitten durch einerseits einen Mischwald und andererseits einen Tannenwald dargestellt. Die einzelnen Mitbewohner werden nicht als eigentliche Pflanzenindividuen sondern als ideale Vertreter ihrer Art vorgestellt, und das mit einer Aufmerksamkeit für Details, wie sie die wissenschaftliche Zeichnung kennt; in einer Darstellungsweise also, die den Wahrnehmungsmöglichkeiten des

menschlichen Auges entspricht. Dieses vermag ja die Einzelheiten des betrachteten Gegenstandes in gewissermaßen überzeichneter Schärfe zu registrieren.

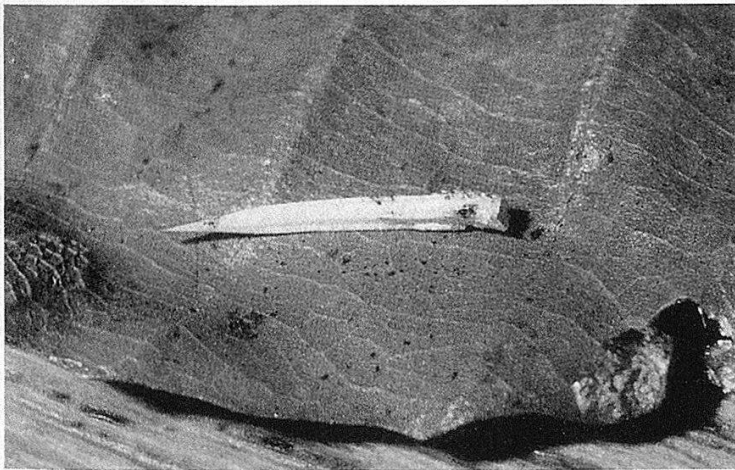
Irmgard Luchts atmosphärisch dichtem und in seiner Kürze äußerst informativem Waldbild soll nun zum Vergleich Gunter Steinbachs Photobilderbuch *Unser Wald*<sup>43</sup> gegenübergestellt werden. Hier sind ebenfalls Blatt- und Nadelwerk von bekannten Waldbäumen kreisförmig um einen Text angeordnet; doch wie anders ist der Gesamteindruck, den diese Doppelseite beim Betrachter hinterläßt! Aufnahme ist an Aufnahme gereiht – der Eindruck eines Waldes als Lebensraum fällt weg. Und die photographisch zwar sehr genaue Aufnahme der einzelnen Pflanzenindividuen vermag nicht, die arttypischen Besonderheiten den Gegebenheiten des menschlichen Auges angepaßt ins Bild zu setzen. Der Text liefert zwar auch Informationen über Lebensumstände und Organisation des Waldes, aber um wieviel nüchterner geschieht dies hier. Wo Irmgard Luchts phantasievolle Sprache zum Verständnis des Waldes als Lebens-



raum für Viele auffordert und anleitet, liefert Steinbach gerade nur einige wissenschaftliche Daten in Kürze.

Die rasante Entwicklung, die Wissenschaft und Technik in neuester Zeit durchlaufen haben, findet ihren Niederschlag auch im Bereich des Sachbilderbuches. Heute beschäftigt sich die Forschung mit immer kleineren Teilgebieten – und eine

ebensolche Entwicklung läßt sich daher auch im Bereich der Kinderliteratur feststellen. In den letzten Jahren sind zahlreiche Photosachbilderbücher erschienen, die sich mit engumrissenen Themenkreisen beschäftigen – innerhalb dieser Grenzen aber ausführlich berichten und mit Bildmaterial belegen. So hat die Autorin und Photographin Theres Buholzer für ihr



Bevor die eigentliche Paarung beginnt, stoßen die Schnecken nacheinander dem Partner den sogenannten Liebespfeil (Bild links) in die Fußsohle, wo er aber nicht steckenbleibt. Damit zeigen sie einander, daß sie zur Paarung bereit sind. Nun tritt rechts an der Kopfseite der weibliche Begattungsteil hervor. Damit übergeben sie dem anderen den Samen in die Geschlechtsöffnung, ebenfalls an der rechten Kopfseite.



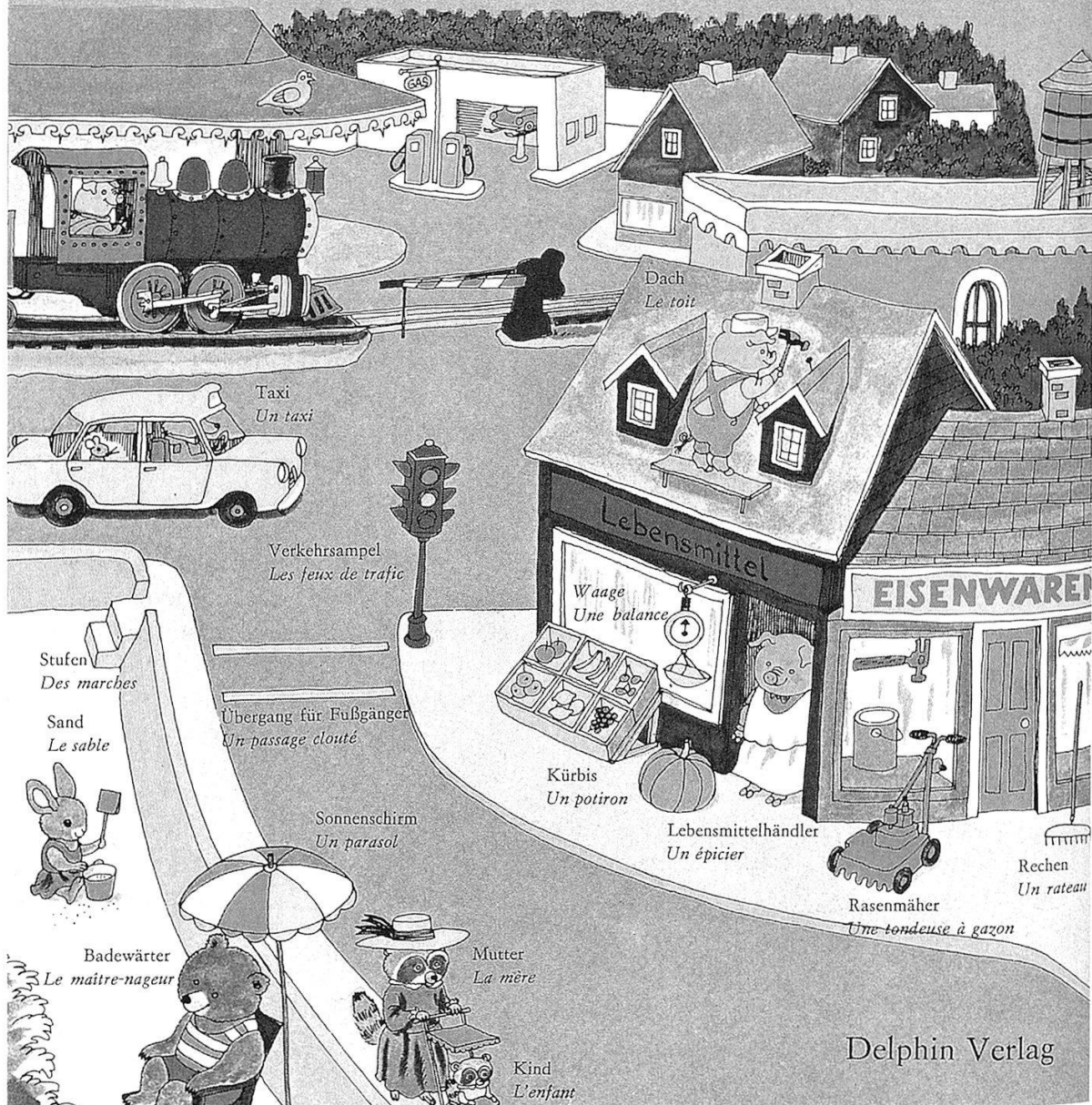
Im Unterschied zu den Weinbergschnecken schmiegen sich die anderen Schneckenarten liegend aneinander. Nach der Paarung sitzen sie lange nebeneinander, bevor jeder wieder seinen eigenen Weg geht. Weinbergschnecken schlafen manchmal sogar aneinandergeklebt ein.

26

<sup>20</sup> Theres Buholzer: *Schneckenleben*, erschienen 1984 in der Fotosachbuchreihe des Kinderbuchverlags Reich, Luzern, S. 26.

# Mein allerschönstes Wörterbuch

Mit mehr als 1200 bunten Zeichnungen und Wörtern  
Deutsch und Französisch



21 Richard Scarry: Mein allerschönstes Wörterbuch. Stuttgart/Zürich 1968, 2. Auflage 1969, Umschlag. (Schweizerisches Jugendbuch-Institut)

Bilderbuch *Schneckenleben*<sup>44</sup> sechs Jahre lang das Leben der Gehäuseschnecken beobachtet und registriert und bietet dem Kind nun einen «wissenschaftlichen» Be-

richt über Leben und Treiben ihrer Studienobjekte an (Abb. 20). Ihre Photographien, teilweise Nahaufnahmen, unterstützen als Dokumente ihrer Forschungs-

arbeit den in sachlichem Ton gehaltenen Bericht, der kindlichem Sprach- und Auffassungsvermögen angepaßt bleibt.

Nach der Beschäftigung mit ganz Kleinem folgt nun ein Perspektivenwechsel, der den Blick auf «Großes» lenken soll; Untersuchungsgegenstand ist hier die ganze Welt – Comenius' Idee einer «Welt im Bild» nicht unähnlich. *Das bunte Lexikon für Kinder*<sup>45</sup> aus dem Jahr 1974 bietet 2000 Stichwörter, 3000 Begriffe und über 1200 Bilder aus allen Wissensgebieten und aus aller Welt. Die einzelnen Artikel sind wie bei den «Lexika für große Leute» alphabetisch geordnet. Aus sprachdidaktischen Gründen ist jedem Begriff der dazugehörige bestimmte Artikel beigegeben, und über Verweise, die weiterführende Information zum Thema angeben, soll das Kind den Umgang mit Nachschlagewerken einüben lernen.

Als Vertreter des dritten aus Comenius' didaktischem Konzept abgeleiteten Typus, demjenigen des «Dictionnaire», kann Richard Scarrys *Mein allerschönstes Wörterbuch. Deutsch und Französisch*<sup>46</sup> betrachtet werden. Mittels einer inhaltlichen Verknüpfung von Gegenständen im gleichen Bild – die Illustration auf dem Umschlag zeigt die Auslagen einer Geschäftsstraße – können so fremde Wörter wie «Kürbis» und «Rasenmäher» zusammengeführt werden (Abb. 21). Der anthropomorphisierte Badewärterbär sitzt am untern Bildrand vermutlich am Seeufer, das man über Stufen oder «marches» erreicht – und Kleinhäschen spielt gleich nebenan im «sable», pardon! «Sand». Das Bild zeigt einen zusammenhängenden Ausschnitt aus einer Kleinstadt, so daß sich eine bunte Ordnung szenischer Teilbilder ergibt, in denen als Handlungsträger vermenschlichte Tiere agieren.

Mit diesem Beispiel eines belehrenden Sachbilderbuchs, das versucht, erzählerische Momente ins Bild zu integrieren, möchten wir überleiten zur Betrachtung des «erzählenden» Sachbilderbuchs.

Betreten wir das Gebiet des erzählenden Sachbilderbuchs, so stellt sich zunächst die Frage, wodurch die erzählende Form gekennzeichnet sei. Und diese Frage ist einerseits an den Text und andererseits an das Bild zu stellen. Das Erzählerische ist allgemein gekennzeichnet durch das mehr oder minder verborgene Wirken einer erzählenden Instanz. Diese kann sich außerhalb des geschilderten Geschehens befinden, oder sie kann selbst am Geschehen beteiligt sein. Entsprechend wird unterschieden zwischen der auktorialen Erzählsituation mit Außenperspektive und der personalen Situation mit einer «Reflektorfigur», einer in die Handlung integrierten Figur, die zugleich die Mittlerrolle gegenüber dem Leser übernimmt<sup>47</sup>. Zwischen diesen beiden Positionen liegt natürlich eine ganze Reihe möglicher Abwandlungen.

Sucht man nach den Besonderheiten des erzählenden Sachbilderbuchs, so trifft man zunächst auf den Umstand, daß die Sache, die mitgeteilt oder über die informiert werden soll, mit handelnden, denkenden, sprechenden Figuren verknüpft ist; anders gesagt, daß die Sache mit den im Text auftretenden Gestalten emotionalisiert und mit der Erlebniswelt des kleinen Leser-Betrachters in Beziehung gesetzt wird. Die Informationsvermittlung ist in einen Handlungsablauf eingebettet; der Stoff wird dramatisiert – dies auch mit sprachlichen Mitteln (beispielsweise Zeitformen).

Auch in der bildnerischen Darstellung wird der erzählende Charakter durch verschiedene Momente bestimmt. Ein erstes folgt aus dem gegenseitigen Verhältnis, in das Text und Bild gesetzt sind; die Bilder können als Illustrationen dem Text unmittelbar folgen oder sie können eher selbständig bleiben. Ein wesentlicher Aspekt ist die Perspektive, unter der der Wissensgegenstand dargeboten wird.

«Perspektive» ist dabei einmal direkt im räumlich-geometrischen Sinn zu verstehen; zum andern spielt hier in zentraler Weise die Frage mit, von welchem Standort aus – bezogen auf den Bildbetrachter – eine Szene wiedergegeben ist; in welcher Weise der Betrachter selber «im Bild» sei; inwiefern er etwa selbst als Teilnehmer in das dargestellte Geschehen einbezogen werde. Zwischen ausschließlicher Faktenwiedergabe und freiem Erzählen ist auch beim Bild zu unterscheiden. Die extremste Form des erzählenden Bildes wäre hier die Darstellung des Handlungsablaufs in Form einer bloßen Bildsequenz.

Im folgenden wird eine Reihe von solchen erzählerischen Sachbilderbüchern, nach fünf Themenkreisen gruppiert, vorgestellt: Kinderleben; Die Welt als Lebensraum; Unsere Sprache; Kind und Stadt; Kind und Natur.

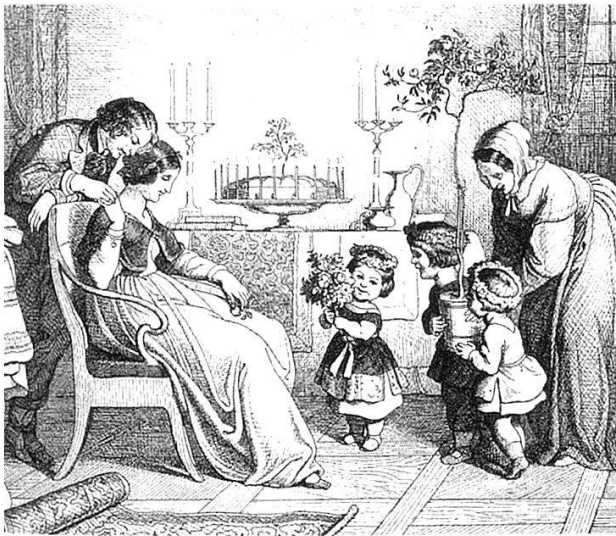
Wie bereits angedeutet, handelt es sich beim erzählenden Sachbilderbuch um eine Ausprägung des Bilderbuchs, die sich vor allem seit Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt und ausgebreitet hat. Um ein Bilderbuch also mit einer Vortragsweise, die ihre Anregung und ihre Legitimation noch aus der Romantik bezieht; aus jener Zeit, die – aufklärerische Pädagogik und Literatur teilweise aufnehmend und umwertend – Kindheit als eigene Lebensphase ernst zu nehmen versucht hat.

Anders als bei den «belehrenden» Bilderbüchern läßt sich bei den erzählenden, soweit es sich überblicken läßt, nicht von einer sich im Lauf der Geschichte vollziehenden Auffächerung eines alle Gebiete umfassenden Grundtypus in zwei oder drei verschiedene Arten von Büchern – in eigentliche Buchsorten – sprechen. Dagegen ist im Lauf der Zeit eine Zunahme der Varietät des Erzählens festzustellen; neue Erzählweisen werden ausprobiert. Und ebenso deutlich spürbar ist ein Wandel in der Haltung einzelnen The-

men gegenüber (zum Beispiel innerhalb des Themas «Die Welt als Lebensraum»: von betont hierarchischem zu einem von Pluralität und Egalität geprägten Denken). Darin spiegelt sich ein Wandel auch dessen, was unter Aufklärung verstanden wurde bzw. wird. Allgemein ist eine quantitative Zunahme der Bilder festzustellen – die früher genannten Gründe gelten auch hier. Damit geht eine Differenzierung der Bildsprache einher. Die Bildformen werden zunehmend reichhaltiger; etwa in der Wahl unterschiedlicher Distanzen zum jeweils dargestellten Gegenstand, was sich ausdrückt in einem Wechsel zwischen kleinerem Bildausschnitt und panoramaartigem Überblick. Auch werden unterschiedliche Formen des Abschilderns, wie naturalistische Darstellung, abstrahierendes Bild und schließlich schematische Darstellung im Sinn eines Planes oder Grundrisses geboten. Daß die Texte den in der übrigen Erzählliteratur festzustellenden Entwicklungsbewegungen mehr oder weniger folgen, ist vorerst an der bereits angedeuteten grundsätzlichen Veränderung der gewählten Erzählsituation sichtbar und spürbar. Das geht jedoch so weit, daß nicht nur die belehrende Mittlergestalt verschwindet und der Leser direkt mit dem Textgeschehen und einer dieses berichtenden auktorialen Erzählinstanz konfrontiert wird, sondern auch, daß – entsprechend der oben als «personale Erzählsituation» bezeichneten moderneren Erzählweise – die erzählende Gestalt zusammenfallen kann mit einer ins Geschehen verwickelten Figur, und der Leser die geschilderte Handlung mit den Augen dieser Figur zu sehen bekommt.

#### *Kinderleben*

In Wort und Bild zeigt ein Buch aus der Zeit um 1850 – *Das Kind von der Wiege bis zur Schule* von Heinrich Justus Schneider, mit Versen von Wilhelm Hey – Stadien aus den Lebensjahren von Mariechen und



22 *Das Kind von der Wiege bis zur Schule.* Gezeichnet und radiert von Heinrich Justus Schneider, Verse von Wilhelm Hey. Gotha (etwa 1850), «7. Der Geburtstag». (Sammlung Bettina Hürlimann)

dessen zwei Brüdern (Abb. 22)<sup>48</sup>. Die Radierungen – liebevoll, mit von einfühlsamer Beobachtung zeugender Sorgfalt und mit viel Sinn für die Darstellung der verschiedenartigen Beziehungen zwischen den beteiligten Familienangehörigen gezeichnet – scheinen deutlich vom Anliegen getragen zu sein, dem Kind die eigene Welt inmitten der Umgebung der Erwachsenen, sein eigenes Wachsen, Größerwerden und sich Entwickeln nahezu bringen. Der Text nimmt sich daneben eher hilflos aus, ist von einer in den holprig geschnürten Versen nur notdürftig verborgenen – biedermeierliche Kinderliteratur des öftern prägenden –, ermahnenden Lehrhaftigkeit und erinnert in seinem Tonfall gelegentlich noch an die «Warn- und Unglücksgeschichten<sup>49</sup>».

Auch in dem Büchlein *Die kleine Hausfrau*<sup>50</sup> von Theodor Hosemann (Illustrationen) mit Versen von Gustav Holting von 1840 ist rigide Pädagogik spürbar (Abb. 23); von der aufklärerischen und besonders dann romantischen Öffnung der Augen auf das Kind bleibt fast nur die Möglichkeit direkter Ansprechbarkeit des Kindes (also ohne dazwischenschal-

tete Erwachsenenfigur). Damit überspringt Holtings Heft den zumindest potentiell emanzipatorischen Gehalt und Impetus aufklärerisch-romantischer Kinderliteratur – und kann nun den kleinen Erdenbürgern brav-biedermeierliches Benimm-dich predigen. So heißt es etwa auf der zweiten Seite: «Des Kindes Erwachen: Mein liebes, gutes, herziges Kind / Steh auf aus Deinem Bettchen geschwind; / Die Sonne scheint zum Fenster herein, / Willst denn ein kleiner Faulpelz sein? ... Glaub nicht, Du seiest zur Arbeit zu klein, / Fang früh an, es wird Dich niemals gereu'n, / ... Was Hänschen nicht lernt ...» – Als Kontrast, vor allem jedoch als Hinweis darauf, wie groß die Veränderungen waren, denen die Ansichten in bezug auf die

— 16 —



### Die Bleiche.

Auf grünem Rasen liegt das Leinen,  
Damit's die Sonne kann bescheinen,  
Mariechen gießt mit vielem Fleiß,  
Drum wird die Wäsche auch so weiß.

23 *Die kleine Hausfrau.* In 12 Bildern von Theodor Hosemann mit Versen von Gustav Holting. Berlin (um 1840), S. 16. (Sammlung Bettina Hürlimann)

Wertschätzung der Welt der Kindheit ausgesetzt waren, seien hier einige Zeilen aus Hölderlins «Hyperion» von 1797 gegenübergestellt: «Da ich noch ein stilles Kind war und von dem allem, was uns umgiebt, nichts wußte, war ich da nicht mehr, als jetzt, nach all den Mühen des Herzens und all dem Sinnen und Ringen? Ja! ein göttlich Wesen ist das Kind, solange es nicht in die Chamäleonsfarbe der Menschen getaucht ist ...; es ist noch mit sich selber nicht zerfallen ... Aber das können die Menschen nicht leiden ... , und eh' es die Natur aus seinem Paradiese treibt, so schmeicheln und schleppen die Menschen es heraus, auf das Feld des Fluchs, daß es, wie sie, im Schweiß des Angesichts sich abarbeite<sup>51</sup>.»

War die aufklärerische Kindheitsauffassung noch ausgegangen vom Kind als roher Natur, die geformt werden muß, so durchzog die romantische Auffassung dagegen der Widerspruch, die Natur des Kindes zu idealisieren und dieses als analoges Abbild des wohlgeordneten Makrokosmos und somit als ein Vorbild zu feiern, zugleich jedoch – gerade in den Deutungen des Kindes als «rein» und «unschuldig» sichtbar werdend – die entdeckte kindliche Phantasietätigkeit nicht ausufern zu lassen, sondern sie zu steuern und einzudämmen. Hölderlins Kindheitsvision unterscheidet sich allerdings von der romantischen besonders darin, daß sie «nicht in die Versöhnung mit dem, was ist», mündet, sondern zur «Suche nach dem, was gewesen sein und dem, was werden könnte», aufruft<sup>52</sup>. Das Biedermeier schließlich sieht sich all diesen Gegensätzen und Ambivalenzen ausgesetzt, und es bemüht sich, diese zu vermitteln und auszuglätten – die Idyllisierung ist eines der Ergebnisse; die Beförderung des Prozesses literarischer Fiktionalisierung auch des belehrenden Buches ein anderes<sup>53</sup>.

Wie sich aus diesem während langer Zeit wirksamen Konflikt Wille und Mög-

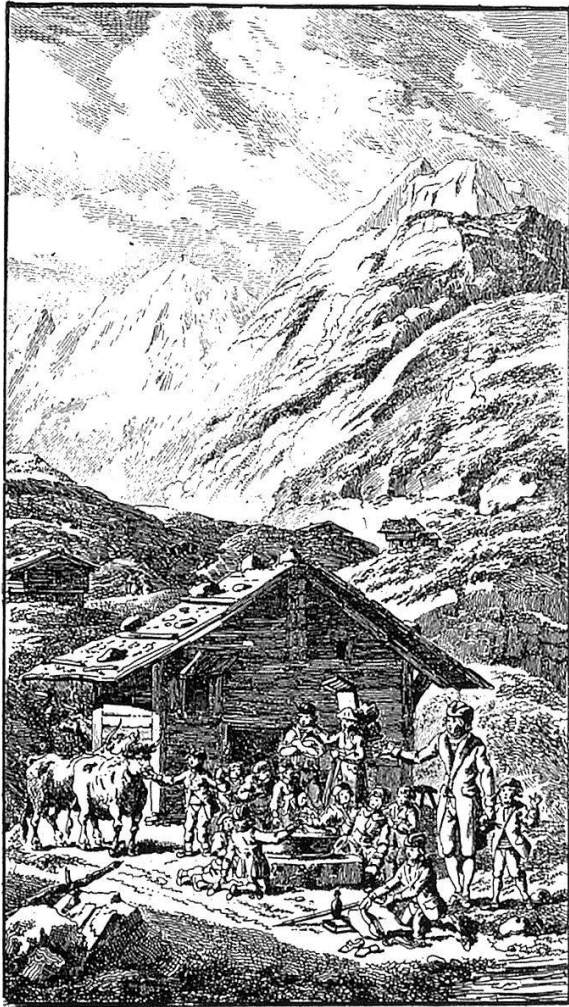
lichkeit zu einem Sachbilderbuch herauschälten, das einer von moralischen Bedenken geprägten Eindämmung und Steuerung der Phantasie entbehren konnte, das vermag exemplarisch ein Blick auf die Produktionen des Pariser Verlegers und Pädagogen Paul Faucher zu zeigen<sup>54</sup>. Faucher begann in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts damit, «vergnügliche Belehrung<sup>55</sup>» zu pflegen; und dies lebendig, qualitativ und – schließlich – mit Erfolg. Père Castor, wie Faucher sich selbst nannte, ursprünglich Buchhändler, gründete zusammen mit Freunden das «Bureau français d'éducation»; und um sein erzieherisches Konzept verbreiten zu können, schuf er bei Flammarion eine pädagogische Reihe, in der 1927 als erstes ein Text von Paul Hazard publiziert wurde: «Des livres, des enfants et des hommes.» Nachdem Faucher mit den Schriften des tschechischen Pädagogen und Institutsleiters Frantisek Bakulé (1877–1957), der sich der Erziehung behinderter Kinder widmete, bekannt geworden war, besuchte Faucher den Pädagogen in Prag, um dessen Methoden näher kennenlernen zu können. Und in der Folge verheiratete er sich mit Lida Durdikova, der Assistentin Bakulé's; diese Frau wurde, unter dem Namen Lida, Verfasserin zahlreicher Texte der späteren Buchreihe der *Albums du Père Castor*. Faucher führte Untersuchungen über Lesegewohnheiten, Interessen und Lesefähigkeit von Kindern durch. Er hatte eine kleine Versuchsschule mit neuzeitlichen Erziehungs- und Unterrichtsmethoden unter sich, zeigte in angeschlossenen Ausstellungsräumen Kinderbücher und Kinderzeichnungen und gab, in Zusammenarbeit mit verschiedenen Illustratoren wie Fédor Rojankowsky und Nathalie Parain und mit Lida Faucher die *Albums du Père Castor* heraus. Faucher vertrat die Ansicht, das Kind habe «besoin d'agir par lui-même, d'explorer, d'expérimenter, de créer, de faire œuvre personnelle. Le livre



24 Bourru — l'ours brun. Text: Lida Faucher, Illustrationen: Rojan (d. i. Fédor Rojankowsky). Paris 1936, S. 10/11.

et surtout l'album doivent se plier aux formes les plus diverses, pour apporter des matériaux d'activités choisis, éprouvés, gradués, et à la mesure des pouvoirs de l'enfant, afin qu'il connaisse la satisfaction et l'élan de la réussite<sup>56</sup>.» Er bemühte sich auch um eine Neubewertung des Bildes innerhalb des Kinderbuches: «Il faut donc s'ingénier à employer l'image dans la plénitude de ses pouvoirs, et à tirer les plus grands avantages possibles de ses relations avec les mots.» Und: «Je dis image et non «illustration». L'illustration dépend d'un texte, l'image est autonome, elle a une signification complète en elle-même. Elle est porteuse d'un message<sup>57</sup>.» Bei der Gestaltung der Publikationen konnte sich Faucher auf Erfahrungen russischer Avantgardenkünstler stützen, von denen zahlreiche Repräsentanten im Exil lebten. Faucher hat auch Jean Piagets Arbeiten und die Anfänge neuerer Linguistik zur Kenntnis genommen. Es forderte größte Anstrengungen, das Buch als ein pädagogisches Instrument ins Bewußtsein der verschiedenen angesprochenen Kreise zu bringen; der Widerstand war groß. Die funktionalistische Perspektive

der *Albums du Père Castor* bedeutete einen Bruch mit der französischen Tradition des Buchschmuckes: «Plus d'albums lourds, épais, chers, cartonnés, d'un goût douteux, mais des albums d'une riche substance assimilable, d'un format maniable, de peu de pages, répondant à des exigences artistiques scrupuleuses et cependant d'un prix bas, afin de toucher le plus d'enfants possible<sup>58</sup>.» Als Beispiel aus den «Albums du Père Castor» sei hier das Heft *Bourru l'ours brun*<sup>59</sup> aus dem Jahr 1936, mit einem Text von Lida Faucher<sup>60</sup> und Kreidelithographien von Fédor Rojankowsky<sup>61</sup>, vorgestellt (Abb. 24). Alltag und Umwelt einer Bärenfamilie werden geschildert; das soziale Leben dieser Tiere bildet die Folie, vor welcher das lesende und betrachtende Kind näher bekannt gemacht wird mit der Tierwelt in einem, wie es zu Beginn heißt, «wildem Wald östlich Europas». Neu war, wie hier und in weiteren Bänden der Reihe das Tier eingebunden in seine natürliche Umwelt gezeigt wurde. Das Tier sollte, so die Auffassung Fauchers, nur im Rahmen des Textes anthropomorphisiert, im Bild dagegen in wirklichkeitsnahem



25 Friedrich Meisners Alpenreise mit seinen Zöglingen. Für die Jugend beschrieben. Frontispiz von (B.A.) Duncker. Bern 1801. (Sammlung Bettina Hürlimann)

Naturalismus dargestellt werden. Die Texte von Lida Faucher nehmen sich der Aufgabe an, die Situation des Aufwachsenden, des Erzeugen- und Unterrichtetwerdens des Kindes im Blick auf die geschilderten Tiere zu evozieren: «Le texte de Lida fait appel au sentiment de complicité, à l'attirance sensuelle que ressent l'enfant envers l'animal ... Dès le premier titre, le petit animal est assimilé au petit homme<sup>62</sup>.» Der in ungekünstelter Weise erzählende Text führt unmittelbar in das Leben einer soeben aus dem Winterschlaf erwachten Bärenfamilie; zur Bärenmutter Pluche, zum Vater Pouf, zu den während des Winters geborenen kleinen Bären

ren Bourru und Polka und deren älteren Bruder Pestoun. Dieser wird von seiner Mutter sogleich als Erzieher der Kleinen beigezogen: «Tu as un frère et une sœur, lui annonça-t-elle; ils sont petits, si petits que je ne peux, à la fois, les surveiller, aller aux provisions et les conduire à l'école buissonnière. Pouf? tu sais quel père il fait. Toujours à courrir les bois, sans plus se soucier de sa famille que d'une branche pourrie. J'ai besoin d'une nourrice sèche pour m'aider à élever les petits. Alors, j'ai pensé à toi. Tu es en âge de mener l'existence indépendante d'un jeune célibataire, c'est vrai; mais un ou deux ans de vie de famille ne te feront pas de mal, crois-moi<sup>63</sup>.» In Erzählung, geschilderten Gesprächen und in sorgfältig gestalteten und dem Text folgenden Farblithographien wird dem Leser-Betrachter nahegebracht, was die jungen Bären – und was Kinder – zu lernen haben. Schließlich naht der Zeitpunkt des Auseinandergehens, und Pluche fordert ihre Kinder auf, nun eigene Wege zu suchen: «Mes enfants, vous voilà élevés. Toi, Pestoun, tu peux t'en retourner dans tes bois. Tâche de te marier bientôt. Toi, Polka, et toi, Bourru, vous allez maintenant, selon l'antique loi des ours, choisir chacun un canton de la forêt dont vous serez le maître ...» ... Puis ils s'élançèrent tous quatre dans quatre directions différentes<sup>64</sup>.»

#### *Die Welt als Lebensraum*

Nach diesem Blick auf Bilderbücher, die dazu bestimmt sind, die kleinen Leser in ihre Umgebung und ihre eigenen Lebensumstände einzuführen, soll nun gezeigt werden, wie im erzählenden Bilderbuch die Erweiterung des Gesichtskreises von Kindern gefördert, wie dem Kind die Welt als Lebensraum verschiedener Menschen, Tiere und Pflanzen nahegebracht worden ist und wird.

Bereits im 18. Jahrhundert wurde, oft und vor allem anfänglich in Form von Reiseschilderungen, auch die Jugend dar-

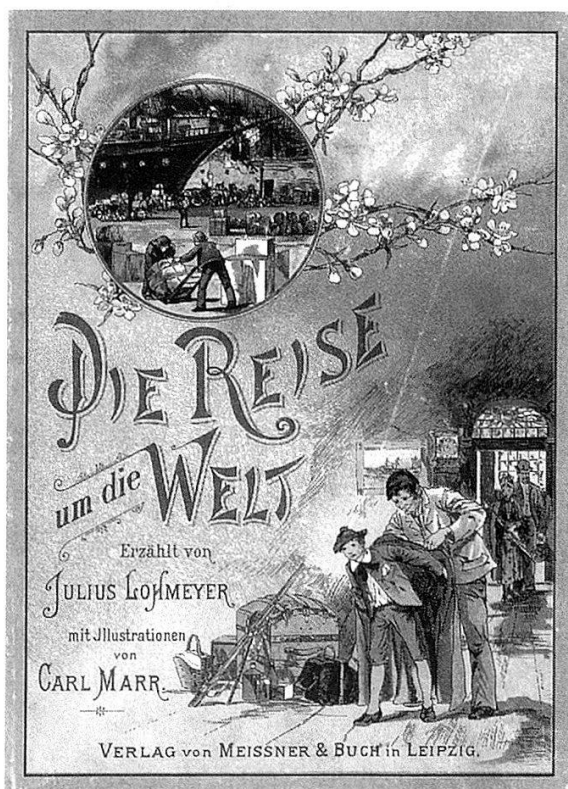


über aufgeklärt, daß die Welt größer ist als das, was die Menschen jeweils unmittelbar von ihrem Wohnort aus zu sehen bekommen. Dabei ist in vorliegendem Zusammenhang von besonderem Interesse, wie sehr im Lauf der Zeit – am auffälligsten dann im zwanzigsten Jahrhundert nach dem Zweiten Weltkrieg – die Art des In-den-blicknehmens fremder Welt sich änderte. Das heißt, welche Verschiebungen in der Didaktik, in der Erzählweise, im Tonfall – kurz, im gesamten Charakter gerade auch derjenigen Bücher, die dazu dienen sollten, über die Vielgestaltigkeit der Erde und die Verschiedenheit der Menschen zu berichten, schließlich stattgefunden haben.

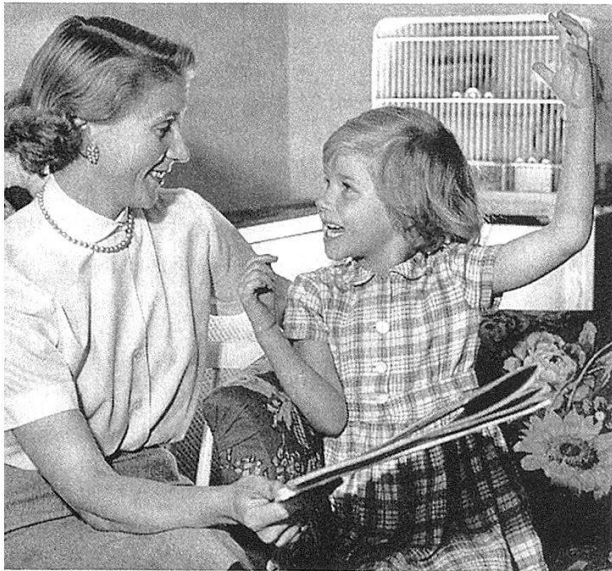
Friedrich Meisners Reisebeschreibungen aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts zeigen sich noch ganz aufklärerischer Tendenz verpflichtet. Meisner hat die beschriebenen Reisen selber mit seinen Schülern durchgeführt. Letzten Endes sind es, pädagogischer Auffassung vor allem noch der Philanthropen entsprechend, erzieherische Reiseveranstaltungen. Dies jedoch, besonders spürbar in Meisners frühem Werk, der *Alpenreise mit seinen Zöglingen*<sup>65</sup> (Abb. 25), in einer lebhaften und auch liebenswürdigen Weise: «So groß das Vergnügen war, welches meine jungen Reisegefährten von dieser Reise erwarteten, so war es doch ganz und gar nicht der Hauptzweck, warum wir dieselbe unternahmen; sondern ich hoffte, daß sie meinen jungen Freunden auch auf mehr als eine Weise nützlich sein werde.» Auf einer Reise «lernt man dann unvermerkt sich in alles finden, alles ertragen, und sich aus Verlegenheiten zu ziehen». Nebst Hinweisen wie, daß die kleinen Reisetaschen außer den nötigsten Reiseutensilien ein «kleines Büchlein mit weißem Papier nebst Bleistift, um allerley Merkwürdiges aufzuschreiben, was sonst leicht wieder hätte vergessen werden können», enthielten, und einigen unumgänglichen Warngeschichten werden verschie-

denste geographische Informationen vermittelt. Manchmal, beispielsweise bei der Beschreibung des Staubbachs, auch mit persönlichen Eindrücken des Erzählers versehen und mit einem Ratschlag verbunden, wie man die Erwartungen vor Naturschauspielen nicht zu hoch schrauben solle, damit man später nicht enttäuscht werde.

Bereits in Julius Lohmeyers *Die Reise um die Welt*<sup>66</sup> (Abb. 26), sechzig Jahre später erschienen, hat eine noch ausführlicher erzählende Tonart Oberhand gewonnen: ««Well», sagte Sir John Wrighton, der pensionierte englische Oberst: «Well! Wie Sie meinen, lieber Doktor! Und wann soll die Reise beginnen?»» – so setzt der Text ein. Das Werk stammt aus der Gründerzeit und entspricht in seinem Charakter einer damaligen Tendenz des Bürgertums zur Annäherung an herrschaftlichen Lebensstil. Die Reisenden sind: Der Vater, ein



26 *Die Reise um die Welt*. Erzählt von Julius Lohmeyer, mit Farblithographien von Carl Marr. Leipzig (1887), Umschlag. (Sammlung Bettina Hürlimann)



„Dort gibt es sicher irgendein Mädchen, das auch fünf Jahre alt ist, genau wie ich, und mit dem ich spielen kann.“  
 „Das gibt es sicher“, sagte Mama.  
 „Was glaubst du, wie sie heisst?“ fragte Eva.  
 „Vielleicht Noriko-San“, sagte Mama.  
 „Ja, das glaube ich auch. Und Noriko-San mag ich gern“, sagte Eva.  
 „Ich schicke ihr ein Telegramm: Ich komme bald, Noriko-San, ich fliege über alle Seen und Berge und Länder zu dir nach Japan.“

„Du willst fliegen?“ sagte Mama.  
 „Ja natürlich“, sagte Eva. „Es geht am schnellsten, und ich habe es eilig. Ich nehme meine grosse Tasche und meine kleine Tasche mit, und dann steige ich in ein Flugzeug. Und hui, geht es los nach Japan.“



27 *Noriko-San*. Text: Astrid Lindgren, Photographie: Anna Riwkin-Brick. Hamburg 1956, S. 4/5. (Sammlung Bettina Hürlimann)

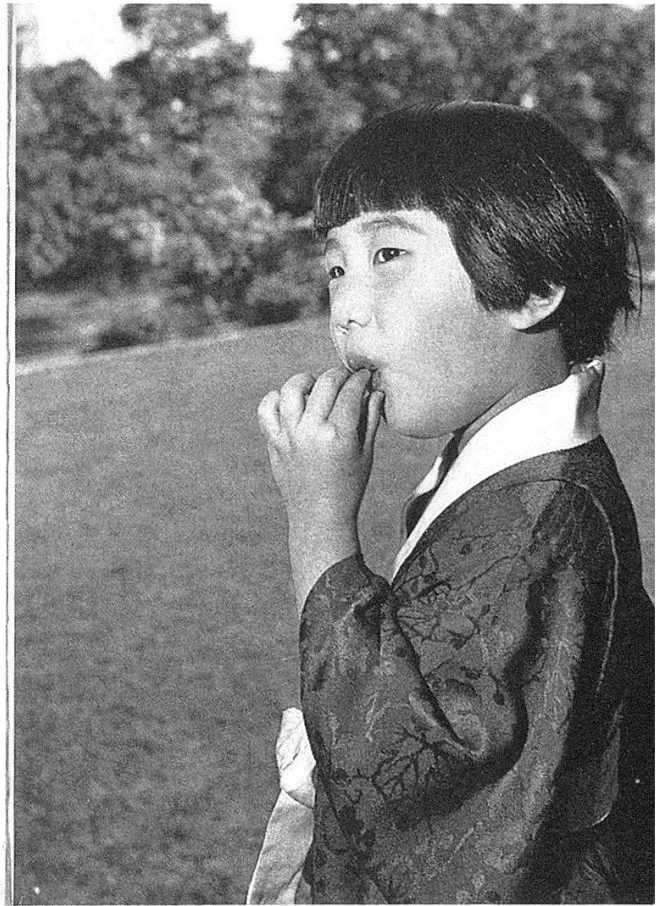
englischer Baron, pensionierter Oberst, Witwer; er ist krank. Die verschriebene Medizin heisst: Reisen «weit in die Welt hinaus», in wärmere Gegenden. Der Sohn: «ein zwölfjähriger, frischer, blondhaariger Knabe». Die Tochter: «Antonie war für ihr Alter von vierzehn Jahren unverhältnismässig groß, besonders schlank gebaut, dabei von schönen, freundlichen Gesichtszügen» – und so weiter. Der Leser-Betrachter sieht sich über Spanien, Gibraltar und Ägypten nach Indien, dann nach China geführt. Dort erregt der Knabe William innerhalb eines Tempelbezirks den Unwillen der Gläubigen – Anlaß dazu, dem Leser etwas über religiöse Bräuche des Landes mitzuteilen. In dieser Weise ist Sachinformation durchgehend eingebettet in die Erzählhandlung. Wie der Titel sagt, führt die Reise rund um den

Erdball. (Das kreisförmige Ausschnitt-Bildchen ist in jener Zeit – wie schon im *Eisenbahn-Bilderbuch* sichtbar geworden – beliebt. Abgeleitet aus dem Lukenfenster oder dem Fernrohrdurchblick, ist es eine Form, die dem Bild als eigener Realität geradezu absagt und das Blicken, Schauen in sich aufgenommen hat und wiedergibt; es ist eine suggestive, sprechende Bildform.) Immer wieder finden sich in den Erzähltext eingestreut Informationen zum jeweiligen Land, zu dessen Topographie und Kultur. Sie sind Teil des die Reise der kleinen Gruppe beschreibenden Textes; teilweise sind sie als Äußerungen des belebten Freiherrn eingestreut. Von Zeit zu Zeit macht sich kolonialistisches Denken, dazu auf dem Vehikel trivialer Erzählmuster, deutlich bemerkbar: Vor Feuerland nähern sich Eingeborene auf ihren Boo-



Aber endlich muss ich zu dir nach Hause fliegen, Mama. Und ich nehme Abschied von Noriko-San.

Und Noriko-San steht da und schaut dem Flugzeug nach, wie ich davonfliege über Seen und Berge und Länder.  
 „Komm bald wieder, Eva“, ruft Noriko-San. Sie ruft es natürlich auf japanisch, in der Sprache, die man in Japan spricht.“  
 „Ich wusste gar nicht, dass du Japanisch kannst“, sagte Evas Mama.  
 „Doch, wenn ich in Japan bin, *dann* kann ich Japanisch“, sagte Eva.



28 *Noriko-San* (wie Abb. 27), S. 46/47.

ten dem europäischen Schiff. «Gegenüber der großen und wohlbewaffneten Yacht enthielten sich die Wilden freilich jeder Feindseligkeit... Antonie schmiegte sich erschauernd an den Vater, als einer der scheußlichen Menschenfresser ihr vertraulich lachend zunickte.»

Später als in England, gegen 1880, gelang dem Bürgertum in Deutschland der Durchbruch zur Anerkennung durch den Adel; die neue Generation «stieg in die offizielle <gute Gesellschaft> auf... Wie in England vollzog sich eine Verschmelzung nach oben<sup>67</sup>», und es bildete sich eine neue mächtige Oberschicht. Ließ der Autor vielleicht daher – im vorliegenden, aus den achtziger Jahren stammenden Buch – einen englischen Baron und seine Familie für Deutschlands (Groß-)Bürgerkinder eine Weltreise unternehmen? Und war

dieses Buch – in dem indirekt auf England auch als Flottenmacht angespielt wird – Teil der Werbekampagne für die Idee einer «starken deutschen Flotte<sup>68</sup>»?

Aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg (1956) stammt das Bilderbuch *Noriko-San* von Astrid Lindgren<sup>69</sup>, mit Photos von Anna Riwkin-Brick (Abb. 27, 28). Das europäische Mädchen Eva reist nach Japan – eine auf den ersten Blick einfache, aber eben doch komplizierte Geschichte: Eva reist nämlich gar nicht nach Japan.

Beginnen wir vorn: «Mama las Eva aus einem Buch über ein fernes, fremdes Land vor. Das Land heißt Japan. Da sagte Eva: <Weißt du, Mama, morgen reise ich nach Japan.> <Ja, tu das nur>, sagte Mama. <Ich will so gern sehen, was die Kinder in Japan machen>, sagte Eva.» – Eva möchte

in Japan mit einem Mädchen spielen, das auch fünf Jahre alt ist; Mama erfindet den Namen dieses Mädchens: Noriko-San. «Noriko-San mag ich gern», sagte Eva. «Ich schicke ihr ein Telegramm: Ich komme bald, Noriko-San, ich fliege über alle Seen und Berge und Länder zu dir nach Japan.» Und man sieht, wie Eva in ein Flugzeug steigt. Das folgende Bild zeigt die schlafende Noriko-San, und der Text, als Gedanken oder Äußerungen Evas zu verstehen, kommentiert, daß die Menschen in Japan eben ihre Matrasen auf dem Fußboden liegen hätten. Und daß Noriko-San sich freue, wenn sie aufwacht; «denn sie weiß ja, daß ich komme.» Der mittlere Teil des Buches ist nun dem weiteren Verlauf des Morgens und Tages des japanischen Mädchens und der Schilderung japanischen Alltags gewidmet; der Text ist in kommentierender Weise mit den Photos verknüpft. Er ist so abgefaßt, daß die Person, die ihn spricht, die kleine Eva ist, und die mit «du» angesprochene Adressatin immer noch die Mama – und darüber hinaus natürlich der Leser des Buches. Das «Erzählen» – oder besser: das Darstellen – ist hier, im Hauptteil des Buches, einer der beiden Figuren der Erzählung überbunden. Und dies sowohl in der Form von Text wie auch in jener von Bildern. Das Unwahrscheinliche und Phantastische des Geschehens wird einerseits gefördert durch die (mit ihrer Position einer Reflektorfigur seltsam kontrastierende) annähernde Allwissenheit des Mädchens und andererseits in Schach gehalten durch die Photographien, die zeigen, wie Eva mit Handtasche und Koffer ins Flugzeug steigt, wie Noriko-San auf ihrer Schlafstelle liegt usf. Diese Erzählsituation provoziert beim Leser die Illusion, unmittelbar am Geschehen beteiligt zu sein. Die kleine Eva wird von einer Erzählerin zu einer sogenannten Reflektor- oder Spiegelungsfigur; mit ihren Augen blickt der Leser auf die Handlung und auf die anderen Figuren. Darin nimmt das

Buch moderne Erzählweisen auf. Noriko-San hat ihre Cousinen eingeladen, um Eva empfangen zu können. Schließlich trifft Eva in Japan ein. Jetzt folgt eine für die Dramaturgie des Buches besonders schwierige Stelle; denn jetzt müssen die von Eva phantasierte, jedoch realistisch geschilderte Situation der in Japan bei Noriko-San zusammensitzenden Kinder und die eben doch «nur» ausgedachte Reise der Eva dorthin bruchlos zusammengeführt werden – was jedoch scheinbar mühelos gelingt. Auf dem Bild sieht man die wartende Eva; der Text dazu lautet: «Aber jetzt ist die Not groß; denn ich weiß ja gar nicht, wo Noriko-San wohnt. Und da sitze ich mit meiner großen Tasche und meiner kleinen Tasche und weiß nicht, welchen Weg ich gehen muß. Aber da sage ich: «Nun mache ich die Augen zu und gehe immer geradeaus und zähle hundert Schritte, und dann mache ich die Augen auf.» Und wer steht nun vor mir? Noriko-San!» Die Phantastik, die dem Erzählkonzept der Reflektorfigur für sich genommen schon anhaftet, wird noch gesteigert, indem – dem Kinde abgesehen – phantastisches Handeln selbst thematisiert und eingesetzt wird dort, wo es darum geht, die (erzählte) Realität ein wenig zu überlisten und ihr eine zusätzliche, dem Fiktionalen besonders verbundene Dimension hinzuzugewinnen. Diese Text- und Bildstelle ist eine nur leicht verborgene Darstellung der Arbeitsweise des Buches; eine kleine, interne Meta-Erzählung.

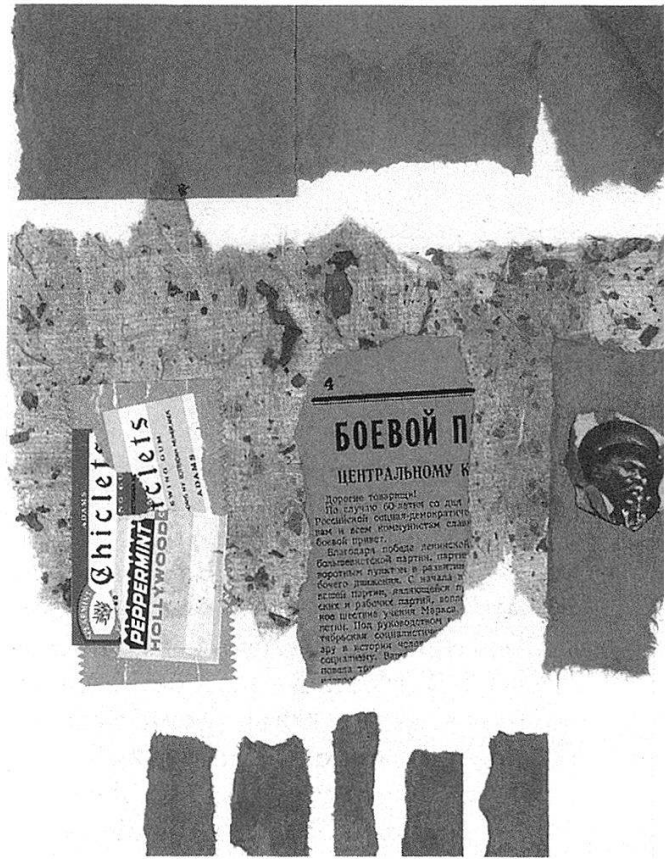
Zugleich ist damit ein fiktionaler Höhepunkt erreicht! Eva ist nun in Japan bei den Mädchen, die sie, festlich angezogen, erwartet haben. Nun wird gespielt; Noriko-San und Eva tauschen – kindliches Spiel und zugleich Symbol grundsätzlicher Gleichheit der Menschen – ihre Kleider. Bei Evas Rückkehr ist wiederum mit Leichtigkeit die Kluft zwischen Fiktion und Realität überbrückt, wird wieder angeknüpft an den zu Beginn des Buches eröffneten Dialog zwischen Eva und ihrer

Mutter. Die zwei unterschiedlichen Qualitäten von Wirklichkeit, jene des Gesprächs zwischen Eva und ihrer Mama einerseits und diejenige des «Gedankenfluges» nach Japan (in einer Form, schwankend zwischen Monolog und unvollständigem Dialog) andererseits, werden auch deutlich durch den Gebrauch unterschiedlicher Zeitformen: die Rahmensituation im Präteritum, die Japan-Fiktion im Präsens.

Diesem Buch ist der Zweite Weltkrieg vorausgegangen; die Erfahrung, daß die Erde klein ist und die internationalen Beziehungen gefördert und gepflegt werden müssen – auch solches spricht sich in diesem Buch deutlich aus.

In dem Bilderbuch *Die drei Kosmonauten*<sup>70</sup> (Abb. 29), mit Collagen von Eugenio Carmi und Text von Umberto Eco (deutsch 1971 erschienen), geht es wieder darum aufzuzeigen, daß die Menschen gar nicht so sehr verschieden sind. Drei Menschen unterschiedlicher Nationalität fliegen unabhängig voneinander zum Mars und treffen – weil sowohl Russen als auch Amerikaner und Schwarzafrikaner alle gleich tüchtige Leute sind – gleichzeitig am Ziel ein. Das Gefühl des Verschiedenseins und der Fremdheit hält an, bis es Nacht wird, und die starken Männer, jeder in seiner Sprache, nach der Mutter zu rufen beginnen – was dann eben trotz allem sehr ähnlich klingt. Die Männer merken das, setzen sich zusammen und machen sich gegenseitig Mut. Das Buch schließt mit der utopischen Vorstellung einer gemeinsam gegründeten Republik im Weltraum.

Dem etwas gar einfachen Erzähleinfall steht die Experimentierfreudigkeit auf Seiten der Bildgestaltung gegenüber<sup>71</sup>. Das Bild vermeidet Naturalismus; es arbeitet mit dem Zusammensetzen von bestehendem Zeichenmaterial (zum Beispiel der kartographischen Darstellung der Erde anstelle einer illusionistischen Wiedergabe des Planeten Erde), mit spar-



29 *Die drei Kosmonauten*. Text: Umberto Eco, Bild: Eugenio Carmi. Frankfurt a. M. 1971, o. S. [S. 19]. (Sammlung Bettina Hürlimann)

sam eingesetzter Malerei und mit collageartig verwendeten Papierschnipseln. An Stelle eines Abbildes tritt für den Amerikaner ein bildhaftes Zeichen: das Kaugummipapier, zu einem Konsumartikel gehörend, der in den siebziger Jahren längst zu einem Symbol geworden war – zu einem Symbol im klassischen Sinn, in welchem ein exemplarischer Teil für ein Ganzes steht. Bereits bei der «Darstellung» des Russen wird es schwieriger: ein Schnipsel aus dem Zeitungskopf der *Prawda* zeigt zwei Zeichenkomplexe: Buchstaben und Signet. Sprechend ist die kyrillische Schrift; sie gibt den kulturellen Raum an. Das Signet deutet auf die Sowjetunion hin. Noch schwieriger wird es beim Afrikaner: Hier muß nun doch eine Photographie – also ein Abbild – erhalten.

Daß die symbolisch verwendeten Bilder bloß Zeichen sind, in denen ein Ganzes je-

weils vertreten wird durch einen Teilaspekt, wird bereits darin deutlich, daß Schnipsel und ausgerissene Papierfetzchen als Bildmaterial verwendet werden. Die Vogelfeder steht für den aus seinem Nest gefallenen Vogel; die Parallelstreifen auf dem plastisch aufgeworfen wirkenden Untergrund verweisen auf die Kanäle und damit jedesmal auf den Planeten Mars als Ort der Handlung.

Sprache wird hier nicht vor allem als eine verbindende Kraft dargestellt, sondern als begrenzt gültiges kulturelles Gut, das innerhalb übergreifender internationaler Zusammenhänge gewissermaßen überlistet werden muß (und darin liegt – über die Naivität der Erzählhandlung hinaus – der Kern der Botschaft dieses Buches). Damit sind wir schon in die Betrachtung des dritten Themas eingetreten: Des Themas «Sprache».

#### Unsere Sprache

In dem Buch *Das chinesische Pferd*<sup>72</sup> (von John Lewis, mit Illustrationen von Peter Rigby), 1980 erschienen, ist Sprache auf

andere Weise ins Zentrum gerückt; worum es hier geht, war in der englischen Originalausgabe bereits aus dem Titel zu erahnen: «The Chinese Word for Horse» (Abb. 30). In der deutschsprachigen Fassung ist zu Beginn des Buches nachzulesen: «Dies ist eine Geschichte, in der chinesische Schriftzeichen die Hauptrolle spielen. Die chinesische Schrift ist ganz anders als unsere. In der chinesischen Schrift bedeutet ein Zeichen immer ein ganzes Wort, und häufig kann man die Bedeutung aus dem Schriftbild herauslesen. Man muß es nur genau anschauen.» Ein Pferd, das frei im Wald umhergaloppiert, wird von einem Mann, der jenseits des Flusses Felder bebaut, eingefangen. Nach einer Dürreperiode sind die Felder vertrocknet und der Fluß ist versiegt. Nun will der Mann das Pferd verspeisen. Das Pferd jedoch hält ihm entgegen: «Überlege einmal. Wenn du mich aufgegessen hast, hast du wieder nichts mehr zu essen. Aber ich weiß, wie dir geholfen werden kann.» Und es belehrt nun den Mann, der etwas eitel geworden war ob seiner großen



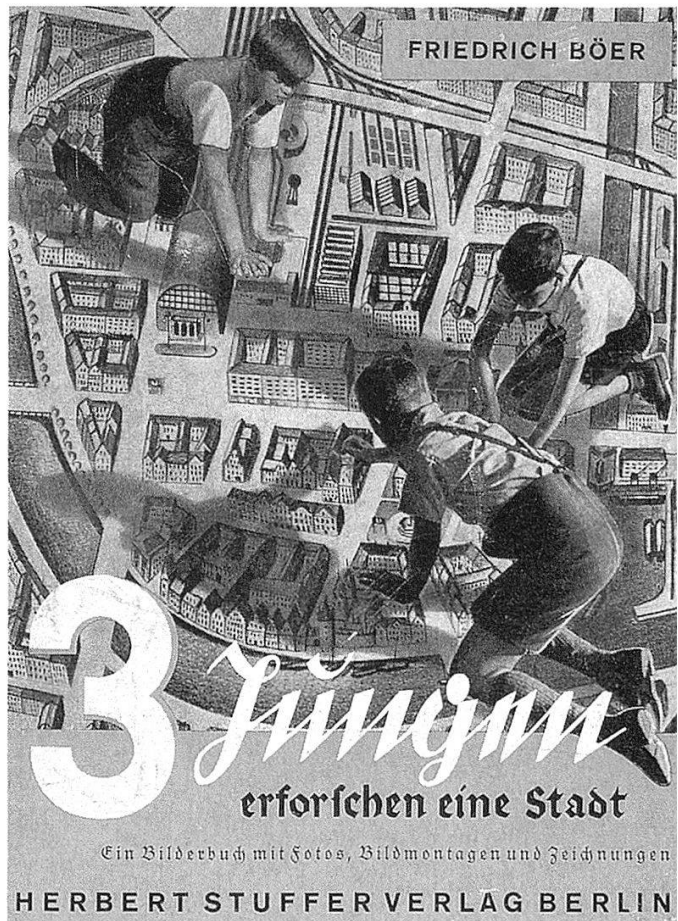
30 *Das chinesische Pferd*. Text: John Lewis, Bild: Peter Rigby. München/Zürich 1980, o. S. [S. 4/5].

Felder, daß erstens der Regen wieder kommen würde, und daß zweitens der Mann, wolle er ein wirklich wichtiger Mann werden, noch mehr Felder bebauen müsse – dazu brauche er jedoch Hilfe, und die könne es, das Pferd selbst, ihm geben. Die Erzählung endet mit der in die folgende Sentenz gefaßten Moral: «Man sollte wirklich auch auf andere hören – das zeigt diese Geschichte.» Zum Schluß des Buches sind die «neun chinesischen Zeichen, die in der Geschichte vom chinesischen Pferd vorkommen», nochmals aufgeführt: Pferd, Wald, Mann, Wagen, Fluß, Regenwolke, großer Herr, Schwert, Feld mit Früchten.

Das besondere an dieser Publikation ist, neben ihrem Thema (also der Schreibweise und Bedeutung chinesischer Schriftzeichen), die Art und Weise, in der hier Erzählung und Sachinformation ineinander verwoben sind; das Geflecht weist vier Ebenen auf, die durch rote bzw. schwarze Farbe in zwei Gruppen gefaßt sind: Rot gedruckt sind die im Verlauf der Erzählung jeweils neu hinzukommenden chinesischen Schriftzeichen und die kommentierende Übersetzung; schwarz gedruckt sind der erzählende Text sowie die nun zu «Bildern» zusammengestellten chinesischen Zeichen; durch deren Wiederholung, besondere Anordnung und eine sogar auf perspektivräumliche Darstellung hin tendierende Proportionierung und Anordnung werden erzählende, dem Text folgende Illustrationen geschaffen.

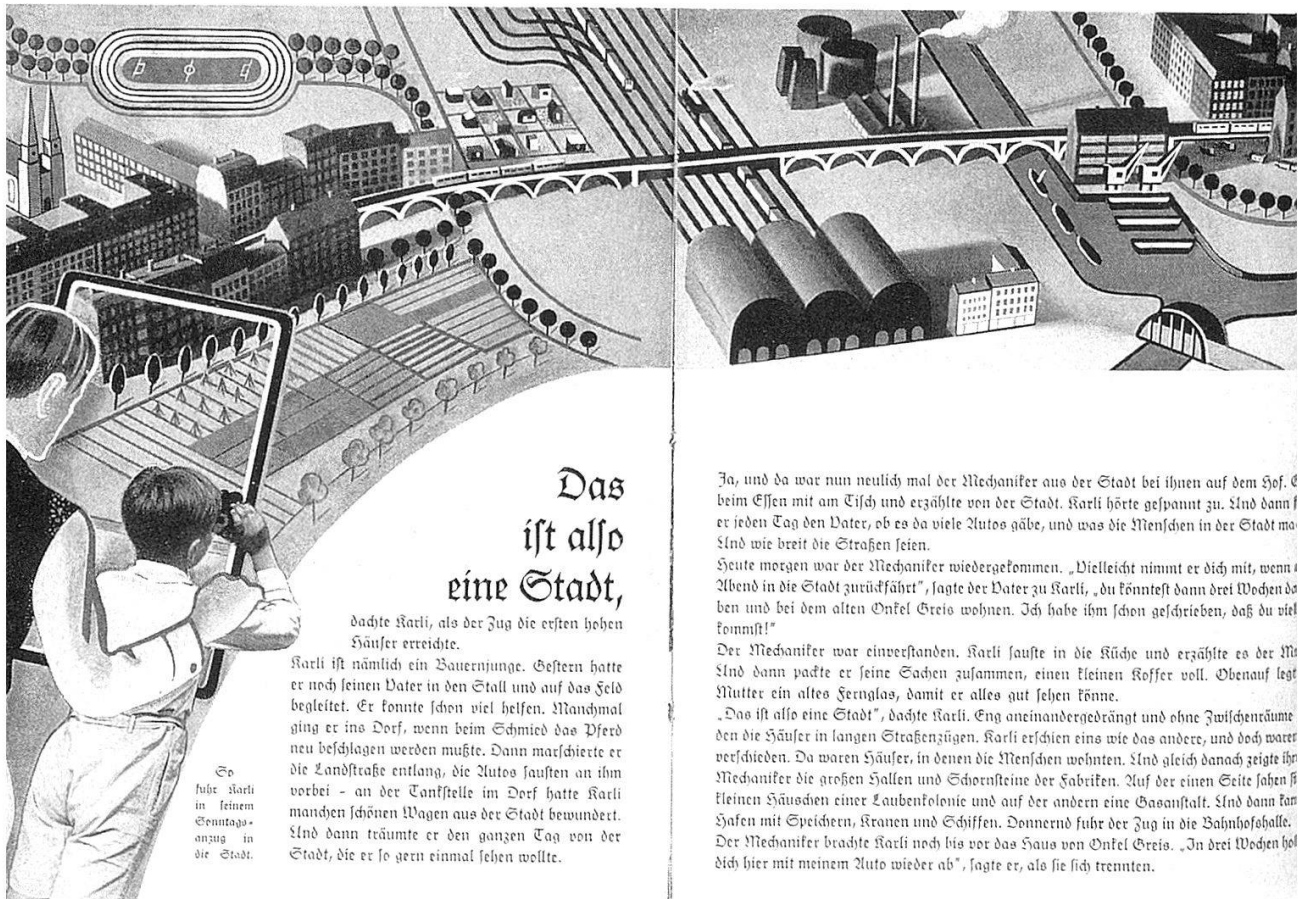
#### *Zwischen Stadt und Land*

Das durchdacht und einfallsreich gestaltete Buch von Friedrich Böer *3 Jungen erforschen eine Stadt*<sup>73</sup> von 1933 versetzt den Leser-Betrachter sogleich mitten ins Geschehen hinein (Abb. 31–33). Der von einem Panoramabild – der Betrachter wähnt sich als mit Karli und dessen Begleiter aus der Eisenbahn, vielleicht von einer hohen Brücke herab, auf Geleise und Gebäude



31 *Drei Jungen erforschen eine Stadt. Text, Fotos und Bildmontagen von Friedrich Böer, Zeichnungen von Werner Bürger und Erich Krantz. Berlin 1933, Umschlag. (Sammlung Bettina Hürlimann)*

blickend – unterstützter Text beginnt folgendermaßen: «Das ist also eine Stadt, dachte Karli, als der Zug die ersten hohen Häuser erreichte. Karli ist nämlich ein Bauernjunge.» Karli hatte schon lange davon geträumt, einmal die Stadt sehen zu können, und jetzt war es soweit: «Heute morgen war der Mechaniker wiedergekommen. «Vielleicht nimmt er dich mit, wenn er am Abend in die Stadt zurückfährt», sagte der Vater zu Karli, «du könntest dann drei Wochen da bleiben und bei dem alten Onkel Greis wohnen.» Die erste Doppelseite leitet ein, stellt die Hauptfigur und deren Herkunft vor und schließt bereits modellhaft den Bogen der ganzen Erzählung: «Der Mechaniker brachte Karli noch bis vor das Haus von



## Das ist also eine Stadt,

dachte Karli, als der Zug die ersten hohen Häuser erreichte.

Karli ist nämlich ein Bauernjunge. Gestern hatte er noch seinen Vater in den Stall und auf das Feld begleitet. Er konnte schon viel helfen. Manchmal ging er ins Dorf, wenn beim Schmied das Pferd neu beschlagen werden mußte. Dann marschierte er die Landstraße entlang, die Autos sausten an ihm vorbei - an der Tankstelle im Dorf hatte Karli manchmal schönen Wagen aus der Stadt bewundert. Und dann träumte er den ganzen Tag von der Stadt, die er so gern einmal sehen wollte.

So  
hubt Karli  
in seinem  
Sonntags-  
anzug in  
die Stadt.

Ja, und da war nun neulich mal der Mechaniker aus der Stadt bei ihnen auf dem Hof. Beim Essen mit am Tisch und erzählte von der Stadt. Karli hörte gespannt zu. Und dann fragte er jeden Tag den Vater, ob es da viele Autos gäbe, und was die Menschen in der Stadt machen und wie breit die Straßen seien.

Heute morgen war der Mechaniker wiedergekommen. „Vielleicht nimmt er dich mit, wenn er am Abend in die Stadt zurückfährt“, sagte der Vater zu Karli, „du könntest dann drei Wochen da sein und bei dem alten Onkel Greis wohnen. Ich habe ihm schon geschrieben, daß du viel kommst!“

Der Mechaniker war einverstanden. Karli sauste in die Küche und erzählte es der Mutter. Und dann packte er seine Sachen zusammen, einen kleinen Koffer voll. Obenauf legt er ein altes Fernglas, damit er alles gut sehen könne.

„Das ist also eine Stadt“, dachte Karli. Eng aneinandergedrängt und ohne Zwischenräume standen die Häuser in langen Straßenzügen. Karli erschien eins wie das andere, und doch waren sie verschieden. Da waren Häuser, in denen die Menschen wohnten. Und gleich danach zeigte ihm der Mechaniker die großen Hallen und Säulensteine der Fabriken. Auf der einen Seite sahen sie kleine Häuschen einer Laubenkolonie und auf der anderen eine Gasanstalt. Und dann kam ein Hafen mit Speichern, Kranen und Schiffen. Donnernd fuhr der Zug in die Bahnhofshalle. Der Mechaniker brachte Karli noch bis vor das Haus von Onkel Greis. „In drei Wochen hole ich dich hier mit meinem Auto wieder ab“, sagte er, als sie sich trennten.

32 Drei Jungen erforschen eine Stadt (wie Abb. 31), S. 2/3.

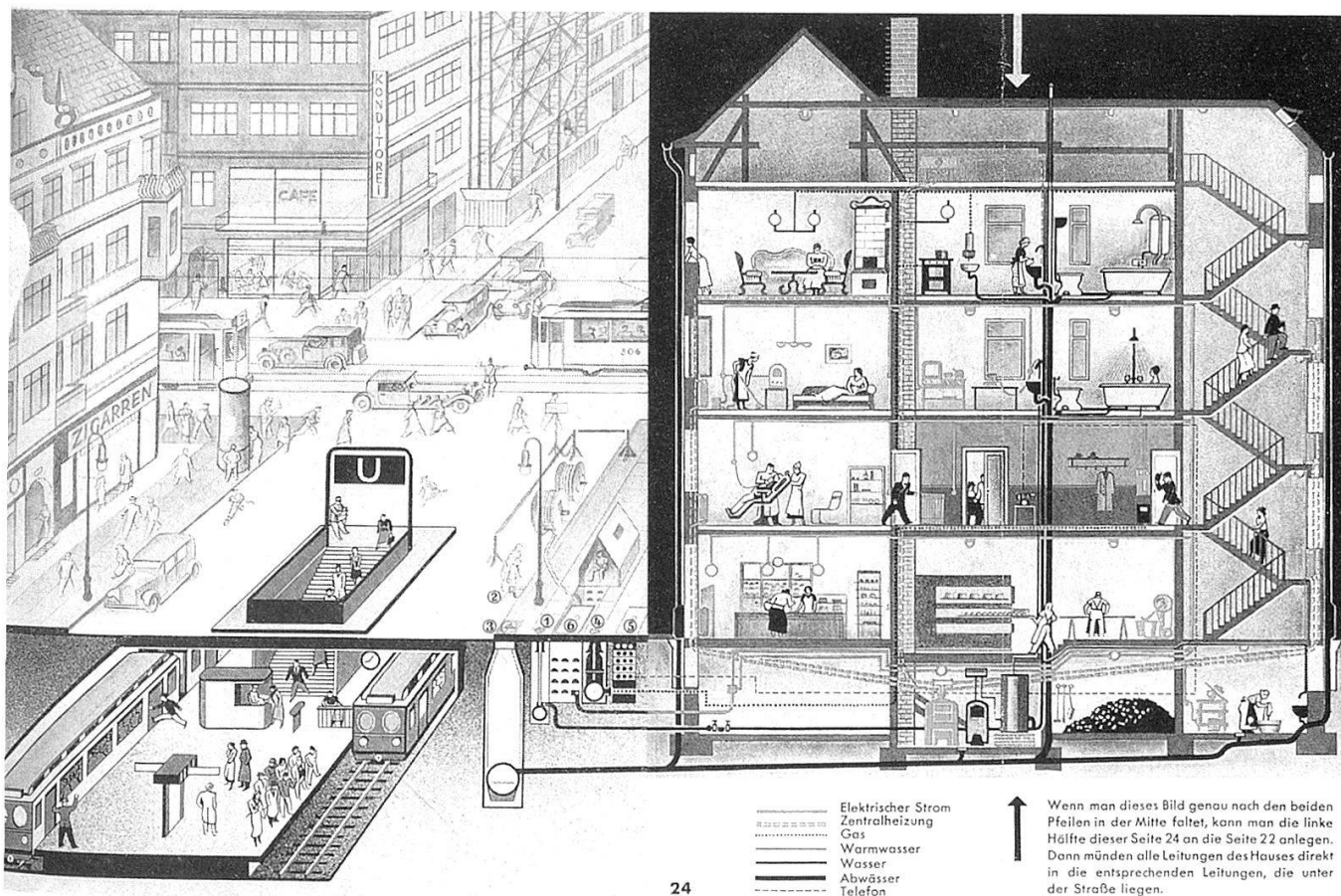
Onkel Greis. «In drei Wochen hole ich dich hier mit meinem Auto wieder ab», sagte er, als sie sich trennten.»

Der Sachinformation ist spürbar ein Unterhaltungsmoment unterlegt; darin erinnert Böers Haltung an diejenige, die Bertolt Brecht in seinen Überlegungen zum Theater vertreten hat: «Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant<sup>74</sup>.» Das heißt, der Schaffung von lebensvollen Figuren ist Raum gegeben; Photographie ist das geeignete Mittel, die Fiktionalität der Buchwelt sogleich zu überlagern mit einer sich authentisch gebenden Schilderung – hier mittels der drei Knaben. Diese sind es, nebst einigen Gegenständen und Gebäuden, die als Photographie wiedergegeben sind, während «Onkel Greis» von Beginn an in Form einer Zeichnung abgebildet ist. Er

trägt Züge eines alten Geschichtenerzählers, obwohl er die Geschichte gar nicht erzählt, sondern vielmehr (das ist seine Rolle) die Möglichkeit des Verlaufs der Erzählhandlung überhaupt erst schafft. Herr Greis ist mit zwei Knaben befreundet und er hat die Idee, die Jungen könnten gemeinsam die Stadt auskundschaften. Jeder der drei Knaben übernimmt es, bestimmte Straßen, Zonen oder Gebäude der Stadt zu erforschen und bis zu einem festgelegten Tag innerhalb der einundzwanzig Ferientage, die Karli in der Stadt verbringt, Bericht zu erstatten und die Ergebnisse in einen so entstehenden Stadtplan einzuzichnen.

Der Text berichtet erzählend und dialogisierend von den Unternehmungen der drei Buben, und die Bilder helfen nach beim Anschaulichmachen der verschiedenen Situationen. Das Wohnviertel wird





24

——— Elektrischer Strom  
 ——— Zentralheizung  
 - - - - - Gas  
 ——— Warmwasser  
 ——— Wasser  
 ——— Abwässer  
 - - - - - Telefon

↑ Wenn man dieses Bild genau nach den beiden Pfeilen in der Mitte faltet, kann man die linke Hälfte dieser Seite 24 an die Seite 22 anlegen. Dann münden alle Leitungen des Hauses direkt in die entsprechenden Leitungen, die unter der Straße liegen.

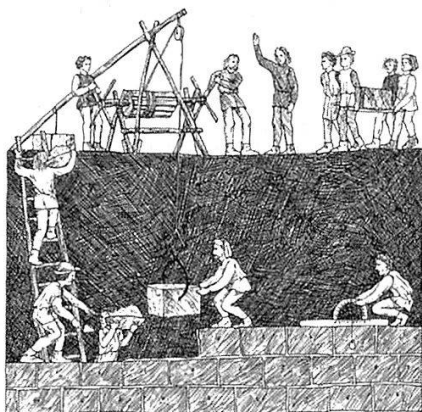
33 Drei Jungen erforschen eine Stadt (wie Abb. 31), S. 22 und 24.

vorgeführt; dies geschieht im Bild in einer Form, die bei verschiedenen Künstlern der zwanziger und dreißiger Jahre beliebt war: mittels des Bildes der geöffneten Hausfassade. So sieht der von außen Schauende verschiedene Menschen gleichzeitig in unterschiedlichen Situationen und Verfassungen. (Solche Gleichzeitigkeit von Gegensätzlichem findet sich beispielsweise auch schon in der bildenden Kunst aus der Zeit des Expressionismus und des Verismus sowie in damaliger Lyrik.) Zur Erläuterung einer Fabrik und deren Funktionsweise sind dem Text schematische Darstellungen beigegeben, die oft numeriert sind und im laufenden Text erklärt werden. Der jeweils mit der «Forschungsaufgabe» betraute Knabe ist immer Teilnehmer der Erzählhandlung. Photographie wird eingesetzt für das, was im Stadtbild von bloßem Auge sichtbar ist;

die Zeichnung für Vorgänge, die sich im Innern der Häuser oder unter dem Boden abspielen.

Ein Sachbilderbuch, das in die Kulturgeschichte und im besonderen in die Architekturgeschichte hinein führt, ist David Macaulay's *Sie bauten eine Kathedrale*<sup>75</sup> (Abb. 34–36). Das amerikanische Original erschien 1973, die deutschsprachige Ausgabe 1974.

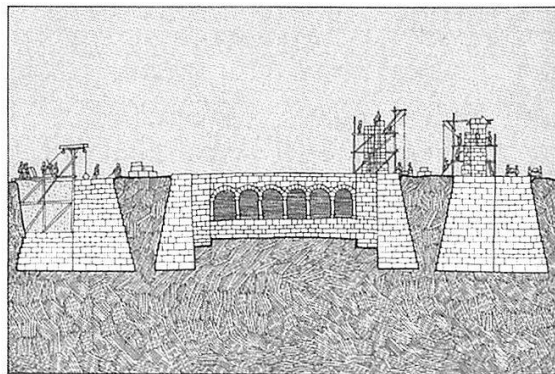
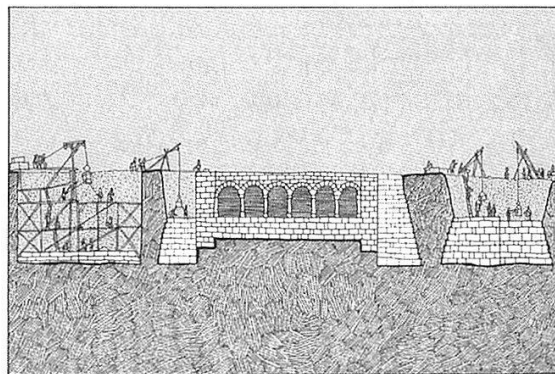
Die Fiktionalität der Erzählung wird bereits im Vorwort deutlich gemacht: «Die Kathedrale von Chutreaux ist ein Modell der Phantasie. Die Art und Weise ihrer Erbauung jedoch stellt eine genaue Wiedergabe der Methoden dar, die tatsächlich beim Bau gotischer Kathedralen angewandt wurden. Lediglich ihre kaum unterbrochene Baugeschichte wird als ein Idealfall angenommen, da in Wirklichkeit Ausführung und Vollendung so giganti-



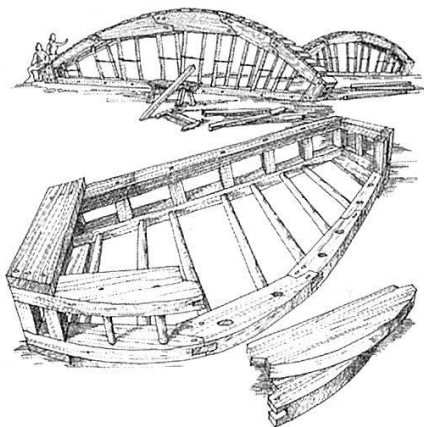
Am vierzehnten April 1253 fand die feierliche Grundsteinlegung statt. Der Bischof von Chutreaux weihte den ersten Stein, der auf das schmale Kiesbett hinabgelassen wurde, das den lehmigen Grund der Ausschachtung bedeckte.

Die Mörtelmischer standen mit genau berechneten Mischungen aus Sand, Kalk und Wasser bereit. Arbeiter trugen den Mörtel über Leitern hinauf zu den Mauern, die die Steine aufeinanderlegten und jeweils mit der Kelle eine Lage Mörtel zwischen die einzelnen Steine und Steinschichten strichen. Der getrocknete Mörtel gab einen dauerhaften Verbund zwischen den Steinen.

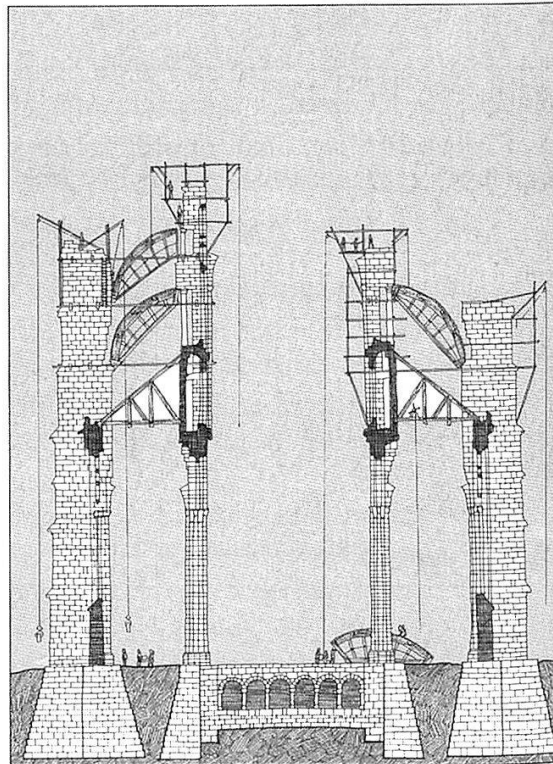
Der Maurermeister kontrollierte unabhängig mit der Wasserwaage, ob die Steine auch alle vollkommen waagrecht geschichtet seien, und mit dem Senkblei prüfte er, ob die Wand auch wirklich vollkommen senkrecht sei. Jeder Fehler beim Bau des Fundaments würde den Aufbau der Mauer in Gefahr bringen.



34 David Macaulay: *Sie bauten eine Kathedrale*. Zürich/München 1974, 8. Auflage 1987, S. 26/27.



Für den Bau der Strebebögen mußten erst einmal behelmsmäßig Rahmen aus Holz konstruiert werden, sogenannte Lehergeste. Diese hielten den Bogen zusammen und trugen das Gewicht der Steine, bis der Mörtel getrocknet war. Zimmerleute fertigten sie am Boden an. Dann wurden sie an ihren Platz hinaufgezogen und auf der einen Seite am Pfeiler, auf der anderen Seite am Strebepfeiler befestigt. Erst wenn der steinerne Strebebogen vollendet und tragfähig war, wurden die Lehergeste wieder weggenommen.



35 David Macaulay (wie Abb. 34), S. 32/33.

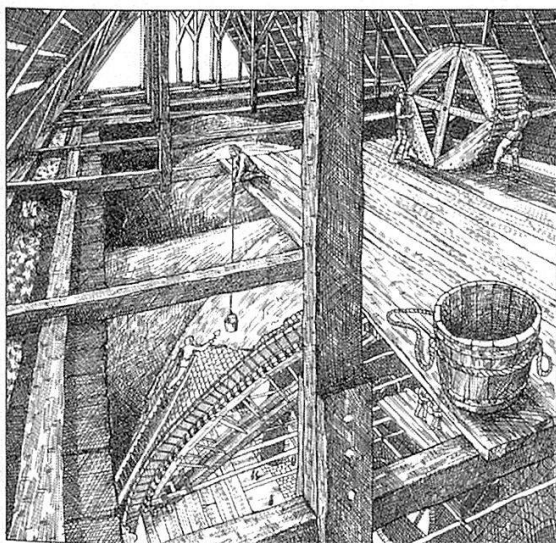
scher Projekte Verzögerungen bis zu zweihundert Jahren erfahren konnten.»

Der Text führt rasch hinein in die fiktiv-historische Situation, ins Jahr 1252 und zu den mit dem Bauwerk beschäftigten Leuten – zum Bischof, dem Domkapitel als der Finanzverwaltung, dem flämischen Architekten Wilhelm von Planz und den Handwerksmeistern.

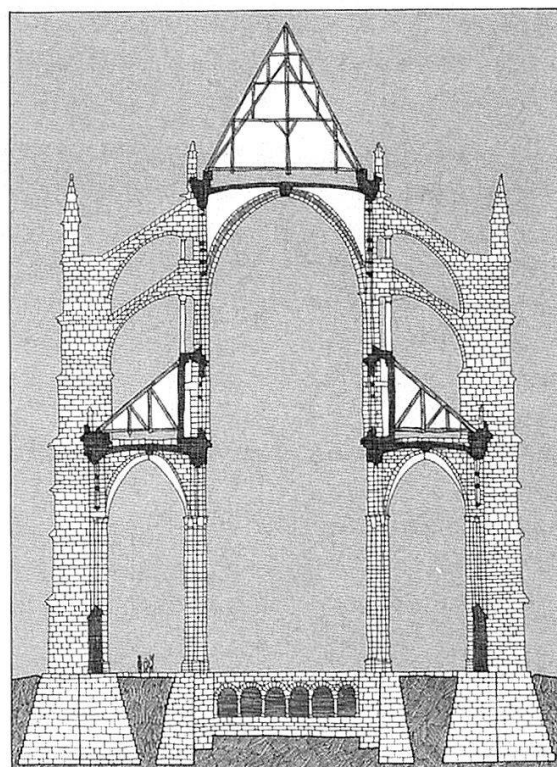
Wie wird erzählt? – Erstens mittels Situierung des Gegenstandes und des Geschehens in einem historischen Zeitort – der Text ist im Präteritum, dem Tempus der historischen Erzählung, gehalten – und durch andeutungsweise Schaffen von Figuren. Hier arbeitet das Bild besonders stark mit – nach der Devise: «Der Betrachter ist im Bild<sup>76</sup>.» Das Bild veranlaßt den Betrachter zu sagen: «Ich bin dabei; ich nehme teil.» Der Standort des Betrachters scheint dabei oft in luftiger Höhe inmitten des entstehenden Gebäudes zu liegen, manchmal auch derart außerhalb des real

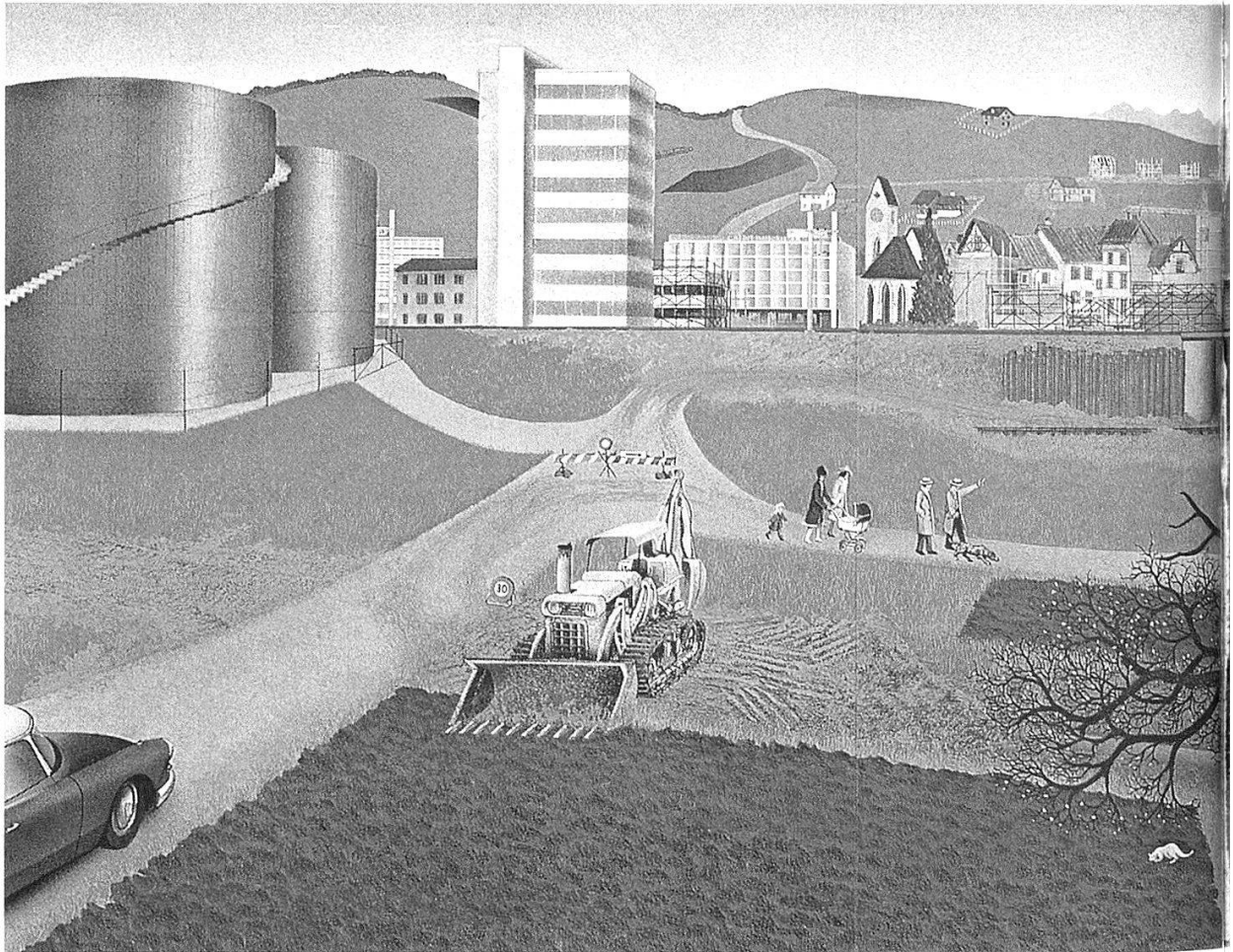
Möglichen, daß es den Anschein macht, als handle es sich zugleich um den historischen Blick einer auktorialen, sich außerhalb des Geschehens befindenden Erzählergestalt. Die erzählerische Bildregie erlaubt dem Text, sich über weite Strecken einem kurzen und knappen Erklären und Erläutern zu widmen. Zweitens ist ein Handlungsablauf gezeichnet dadurch, daß die Kathedrale in einem Zeitraum von etwa 80 Jahren erbaut wird. Verschiedentlich werden Arbeitsgänge und Herstellungsphasen so in aufeinanderfolgenden Bildern dargelegt, daß auch dadurch das Handlungsgeschehen der Erzählung befördert wird. So wird beispielsweise Bau und Anwendung einer Radwinde ausführlich gezeigt.

Die Illustrationen zeigen sich in kurzweiligem Wechsel zwischen Grundriß, Aufriß, panoramaartiger Übersicht sowie perspektivisch attraktiv gewähltem Schaubild. In solchen Schaubildern kann



Um Risse zu verhüten, strich man zuletzt noch eine vier Zoll dicke Gullmörtelschicht über die Steine und den getrockneten Mörtel. Erst jetzt, nachdem auch das Gullmaterial hart geworden war, entfernte man die Verschalung und zog die Lehrgerüste zum nächsten Joch hinüber. Dieses Verfahren setzte man so lange fort, bis schließlich der ganze Chor eingewölbt war.



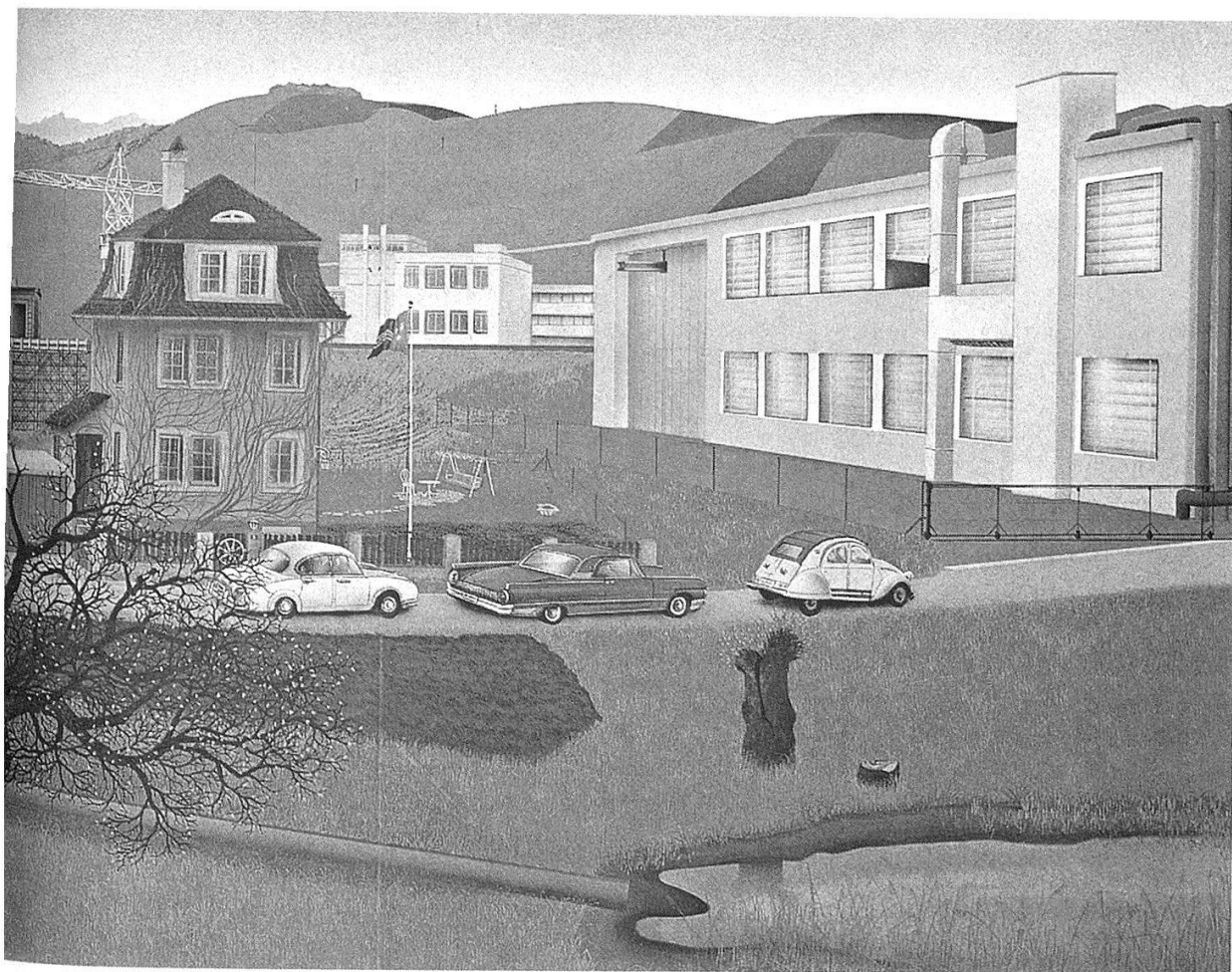


37 *Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. 7 Bildtafeln*

eine Verknüpfung stattfinden: zwischen dem Aufzeigen einer Baukonstruktion und spezifischer architekturstilistischer Formen einerseits sowie dem Vermitteln eines aus atemberaubender Höhe erfolgenden Blicks auf das entstehende Gebäude und die arbeitenden Menschen andererseits.

Wenden wir den Blick wieder weg vom historischen Gegenstand und hin auf die Darstellung gegenwärtigen Lebens und Bauens: Ebenfalls im Jahr 1973 ist die Bildermappe Jörg Müllers *Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder die Veränderung der Landschaft*<sup>77</sup> erschienen (Abb. 37). Erzählung und Sachvermittlung stützen sich hier in erster Linie auf das Bild. «Die sieben großen Farbbilder ... zeigen Kindern, was im Verlaufe von

wenigen Jahren mit einem Stück Erde geschehen kann und geschieht», heißt es im einführenden Text. Im ersten Bild steht den Kindern noch fast der ganze Bildraum zur Verfügung; im letzten Bild dominieren Beton und Verkehr. Der Verzicht darauf, eine handelnde Figur einzuführen, wird im Vorwort damit begründet, daß Fortschritte im Denken sich nur in selbständiger Suche vollziehen. Diesem hohen Anspruch kann das Werk selbst naturgemäß nur in beschränktem Maße genügen; die «selbständige Suche» ist verwiesen auf das durch den Autor ausgewählte und in bestimmter Weise präsentierte Material. Dieses allerdings ist recht unmittelbar dem schweizerischen Alltag – oder allgemein demjenigen industrialisierter Länder – entnommen.



von Jörg Müller. Aarau 1973, Tafel I, «Sonntag, 17. April 1966».

*Alle Jahre wieder* . . . ist, wie der Untertitel sagt, die Geschichte der «Veränderung der Landschaft»; der Sachbuchcharakter liegt darin, daß aufgezeigt wird, welche Faktoren an der Veränderung von Gegend und Lebensraum beteiligt sind. Und dieses Aufzeigen geschieht erzählend, in einer Art szenischen Berichtens. Auf den sieben Bildtafeln ist jeweils ein Datum aufgedruckt. Die Daten liegen je ungefähr drei Jahre auseinander, wobei ein regelmäßiger Jahreszeitwechsel miteingeschlossen ist: Frühling, Sommer, Herbst, Winter und dann nochmals Frühling bis Herbst.

«Handelnde Figuren» sind hier eine Anzahl Elemente dieses Stückes Erde, zumal das Haus im mittleren Bildfeld mit dem davorstehenden Baum; sodann die

kleine Ortschaft als Ganzes, der Baumschlag am linken Bildrand usw. Im ersten Bild wird eine Landschaft gezeigt, wie sie von Stadtbewohnern gerne aufgesucht wird: eine verträumte, idyllische Gegend, die als Erholungsraum dienen kann. Die Ortschaft ist als Kleinstadt, mit kleiner Fabrik und mit umliegenden Bauernhöfen, gezeichnet. Ein Maler – vermutlich das Selbstporträt des Autors – ist im Begriffe, diese Idylle festzuhalten. Die Ortschaft «wächst», und das heißt, das Leben hier wird rationalisiert: Die Landstraße wird asphaltiert, der Bach wird gefaßt, die Industrie dehnt sich aus. Im sechsten Bild findet das alleinstehende Haus, zusammen mit dem davorstehenden Baum, den «Tod». Der jahreszeitliche Wechsel unterstützt das Bild des Vorgangs von Zerstö-

rung, von Überdecken von Natur. Das Blatt «Sommer 1969» ist als ein eigentliches Zerstörungsbild gestaltet; und die letzte Tafel zeigt die umgekrepelte Ortschaft. Darüber hinaus geraten die dargestellten Kinder innerhalb des Ablaufs der Tafeln zunehmend unter die Kontrolle der Erwachsenen, werden zu Zuschauern oder verschwinden ganz aus dem Blick- und Bildfeld.

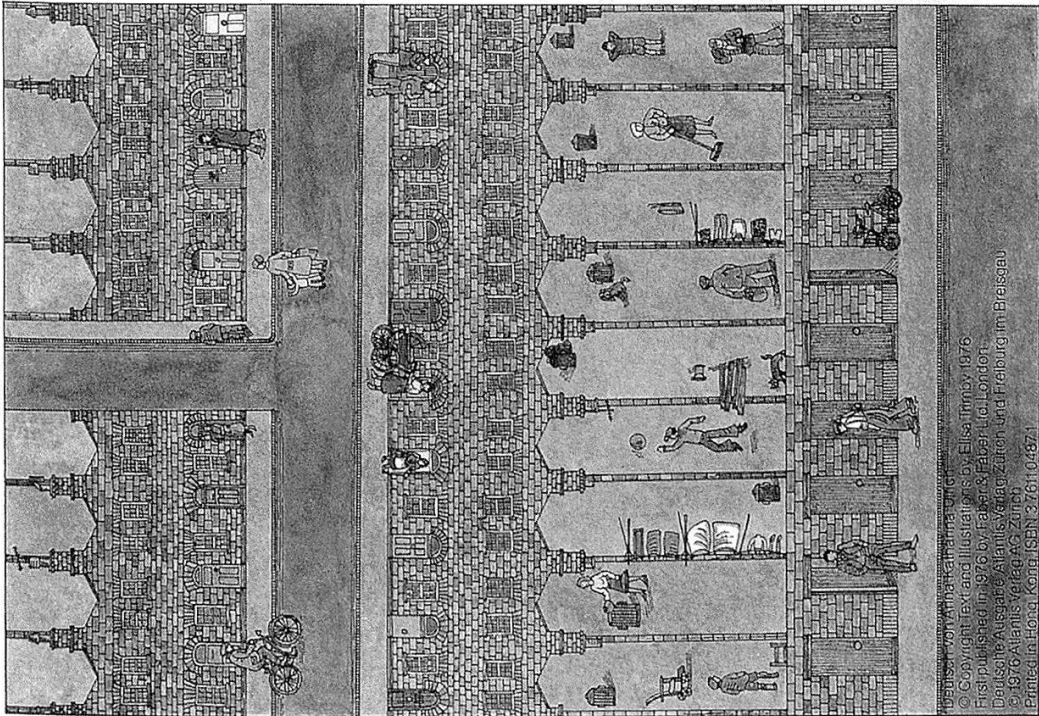
Der Aufbau ähnelt einer Szenenfolge aus einem fiktiven, über neunzehneinhalb Jahre hin gedrehten Dokumentarfilm. Die Erzählsituation ist diejenige eines Berichtes mit außenstehendem anonymem Erzähler. In der damit eingehaltenen Distanz erfüllt sich die im Vorwort ausgedrückte Absicht, das betrachtende und lesende Kind nicht selbst in eine szenische Erzählhandlung gewissermaßen einwickeln zu wollen.

Ein Buch, das ebenfalls das Leben in der Stadt und den Blick des Stadtbewohners auf die Natur thematisiert, ist *Ein Garten für die Stadt* von Elisa Trimby<sup>78</sup>. Noch betonter ist es dem erzählenden Genre verpflichtet; es will aber auch ein kleines Garten- und Natursachbuch sein.

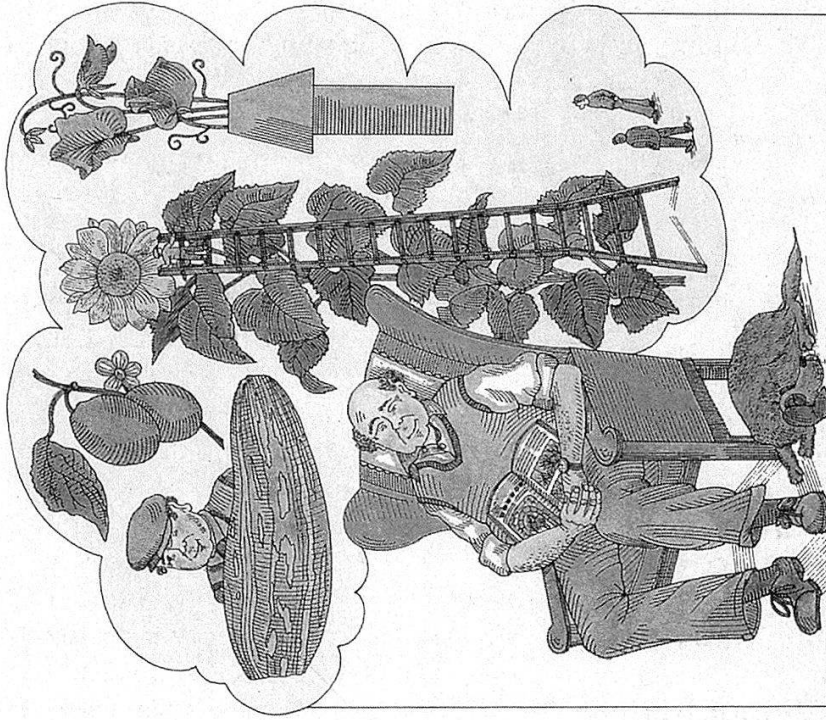
«In einem bescheidenen Viertel der Stadt London wohnte Herr Plum. Er stellte sich oft vor, wie schön es wäre, im Grünen zu wohnen. Hier säumten graue Häuserreihen die Straßen, und dahinter lagen schmutzige Hinterhöfe. Doch eines Tages fiel ihm etwas ein: Weil er nicht aufs Land ziehen konnte, wollte er sich das Land in die Stadt holen und im Hinterhof ein Gärtchen pflanzen.» – So setzt der Text des Buches ein. Die zwei Bilder (Abb. 38, 39) erzählen nicht genau dieselbe, jedoch eine ähnliche Geschichte. Im linksseitigen Bild ist die Situation grundsätzlich in Aufsicht, also in der Art eines Stadtplanes, gegeben; dabei sind jedoch die Fassaden der Häuser sowie die Menschen in der Ansicht, also «von der Seite» gezeigt. Das ist ein Bildprinzip, das von der Autorin mehrmals zur Anwendung ge-

bracht wird. Die gewissermaßen «unmögliche» Perspektive verleiht dem Bild einen witzigen Grundton, eine Phantastik, die in ihrer scheinbaren Ziellosigkeit an den beabsichtigten Nonsens einer «Alice in Wonderland» erinnern mag. In dem danebenstehenden Bild sitzt die Figur des Herrn Plum im Ohrensessel. In seinem Schoß liegt genau das Buch, das der Leser in Händen hält. Herr Plum schläft, und ihm träumt von seltsamen Begebnissen mit Pflanzen, von Riesensonnenblumen und von Wicken, die aus Kaminen wachsen. Damit wird eine erste Aufgabenteilung zwischen Text und Bild, wie sie in diesem Bilderbuch verwirklicht ist, deutlich: Der Text erzählt eine Geschichte realistischen Zuschnitts; das Bild bewegt sich in einer Welt, in der vorgefundene Wirklichkeit und phantastische Wirklichkeit bunt sich mischen. Dem Sachbuchcharakter wird *Ein Garten für die Stadt* auf verschiedenen Ebenen gerecht. So heißt es im Text, Herr Plum habe als erstes auf dem Postamt sein ganzes Spargeld abgehoben, um mit dem Geld Samen und Gartenwerkzeuge kaufen zu können. Auf einer Bildtafel erscheinen dann die einzelnen Werkzeuge sowie einige Samenbeutel. Diese Art von Sachdarstellung in Form von Namentafeln bzw. Bildtafeln wird etwas später noch deutlicher – und teilweise in direkter Gegenüberstellung mit einem szenischen Bild – durchgeführt. Nochmals wird dann der Sachbuchcharakter deutlich, nämlich im «Offiziellen Gartenführer», zusammengestellt für die Bevölkerung Londons, die – gegen Schluß des Buches – das Stadtviertel besuchen kommt, nachdem dieses sich den Bestrebungen Herrn Plums angeschlossen und die trennenden Mauern in den Höfen niedergeworfen und diese nun zu einem einzigen großen Garten umgestaltet hatte.

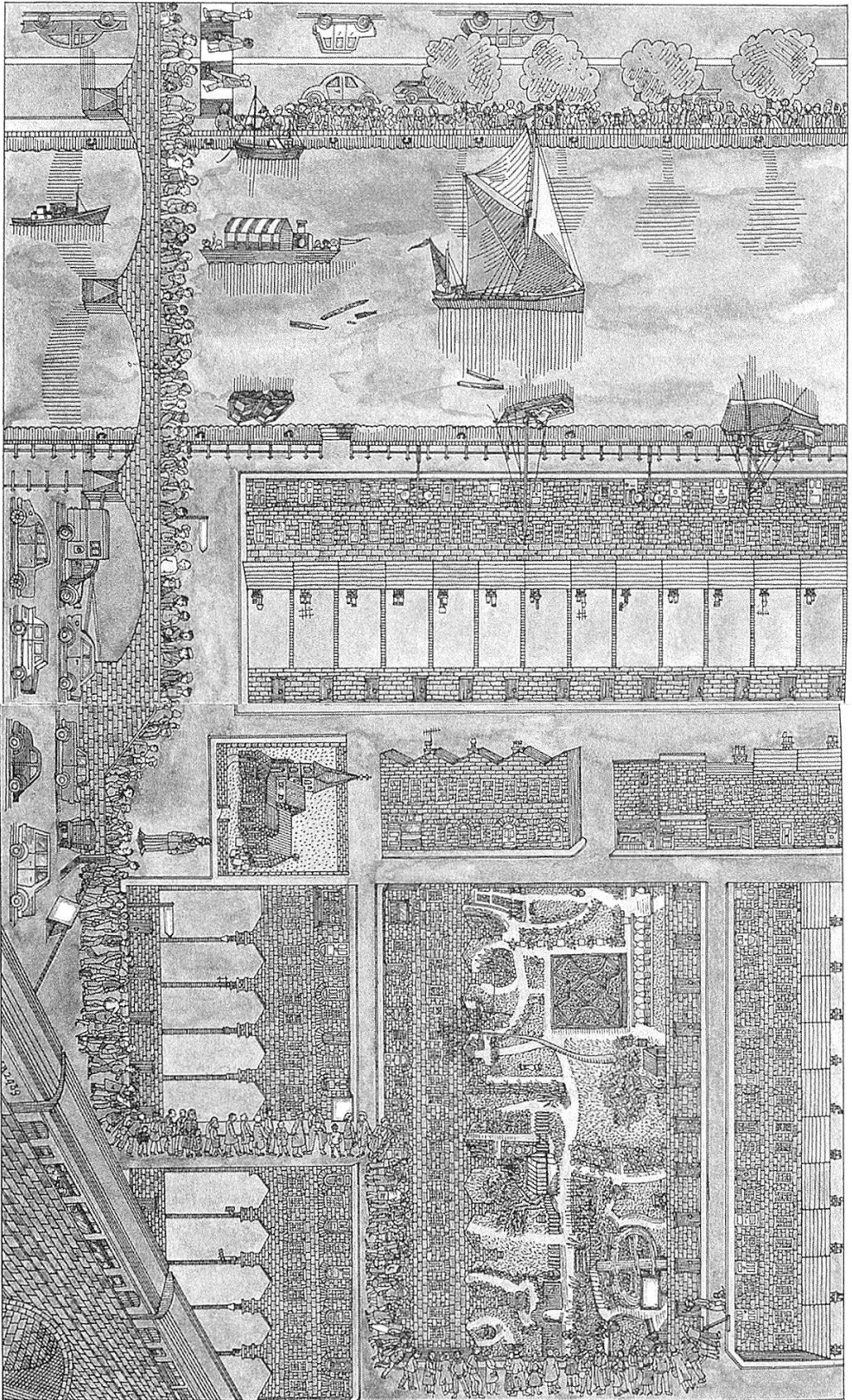
Ein Spiel zwischen naturgetreuer Wiedergabe, Phantastik und spezifisch bildnerischen Mitteln kennzeichnet so die Bilder dieser Sachbuchwelt.



Original von Hannah Höch, 1916  
 © Copyright Text and Illustrations by Elisa Trimby 1876  
 First published in 1976 by Faber & Faber Ltd., London.  
 Deutsche Ausgabe: Allantys Verlag, Zürich und Freiburg im Breisgau  
 © 1976 Allantys Verlag AG, Zürich  
 Printed in Hong Kong, ISBN 3 7611 0497 1



In einem bescheidenen Viertel der Stadt London wohnte Herr Plum.  
 Er stellte sich oft vor, wie schön es wäre, im Grünen zu wohnen.  
 Hier säumten graue Häuserreihen die Strassen, und dahinter  
 lagen schmutzige Hinterhöfe. Doch eines Tages fiel ihm etwas ein:  
 Weil er nicht aufs Land ziehen konnte, wollte er sich das Land  
 in die Stadt holen und im Hinterhof ein Gärtchen pflanzen.



Und die Leute kamen in Scharen!

39 *Elsie Timby* (wie Abb. 38), [S. 28/29], « Und die Leute kamen in Scharen! ».



### *Kind und Natur*

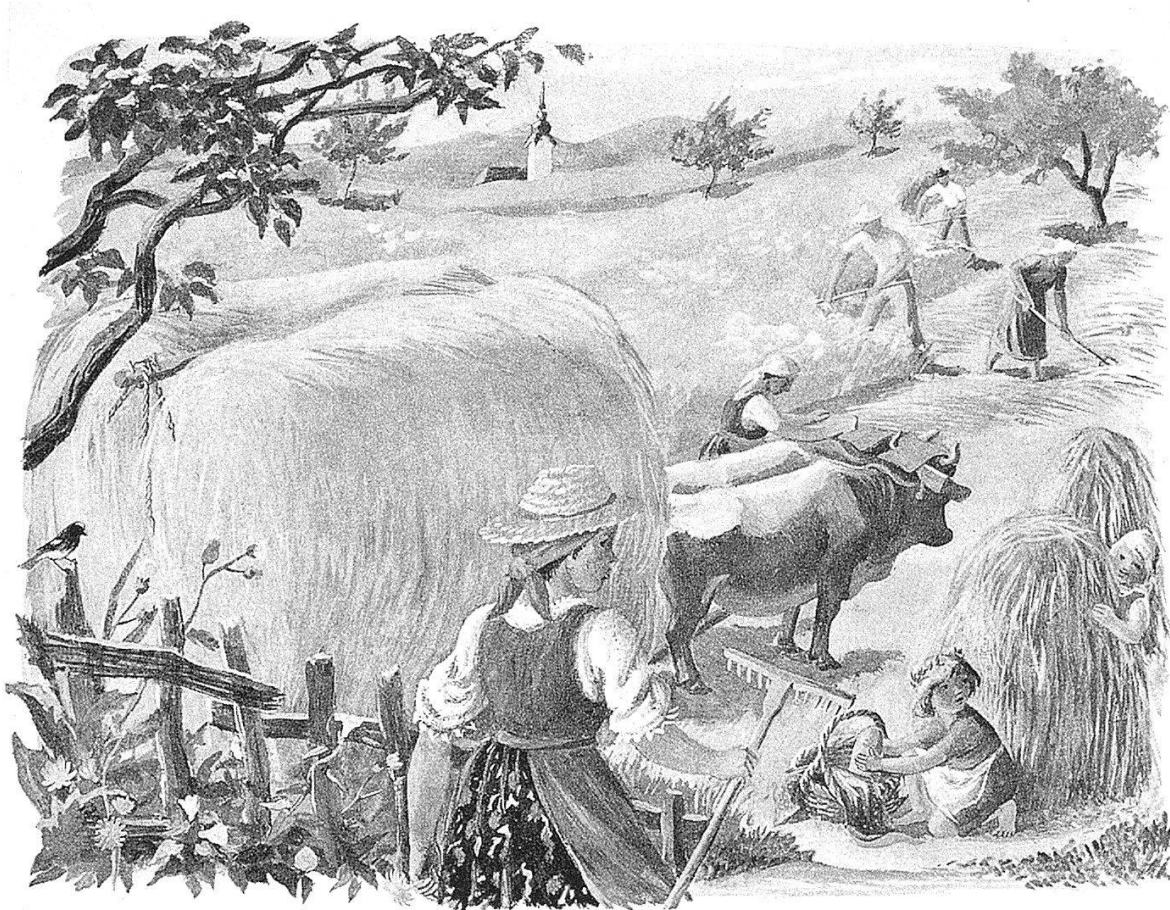
In Marianne Scheels *Die Geschichte von der Wiese*<sup>79</sup> (Text Suzanne Oswald), 1945 erschienen, wird von Pflanzen- und Tieren und bäuerlichem Leben berichtet aus der Perspektive eines Stadtkindes, das für ein Jahr aufs Land fahren darf (Abb. 40, 41).

«Irgendwo an einem Waldrand liegt die große weite Wiese. Es ist eine besonders schöne Wiese. Das finden die Tierlein, die darin wohnen, und das findet auch der Sommerwind, der besonders gerne darüber hinläuft. Dann wird die Wiese ein weiter See mit silbernen Wellchen. In der Ferne hinter der Wiese stehn die Berge. In der Nähe aber zwischen Blumen versteckt sich ein Dorf . . . Das ist Holderbühl. Weit hinter dem Wald, der die Wiese säumt,

liegt die große Stadt. In dieser Stadt, in einem hohen Haus, wohnt das kleine Mädchen Kathrinchen . . . An Weihnachten haben Vater und Mutter beschlossen, daß Kathrinchen schon im allerersten Frühling zu den Großeltern nach Holderbühl fahren» und bis zum nächsten Winter in die Dorfschule gehen dürfe. Seite an Seite mit der auktorialen Erzählerin erfährt der Leser, wie es der kleinen Kathrin bei den Großeltern ergeht, und vor allem, wie das Jahr durchs Land und über diese Wiese zieht; welche Blumen einander ablösen, welche Tiere, Vögel und Insekten hier leben. Eine malerische Sprache beschreibt liebevoll, zuweilen den Diminutiv etwas strapazierend, das Aussehen einzelner Pflanzen; Kathrinchen schildert mit-



40 *Die Geschichte von der Wiese*. Bilder: Marianne Scheel, Text: Suzanne Oswald. Zürich 1945, o. S. [Tafel 1]. (Sammlung Bettina Hürlimann)



41 Die Geschichte von der Wiese (wie Abb. 40), [Tafel 9].

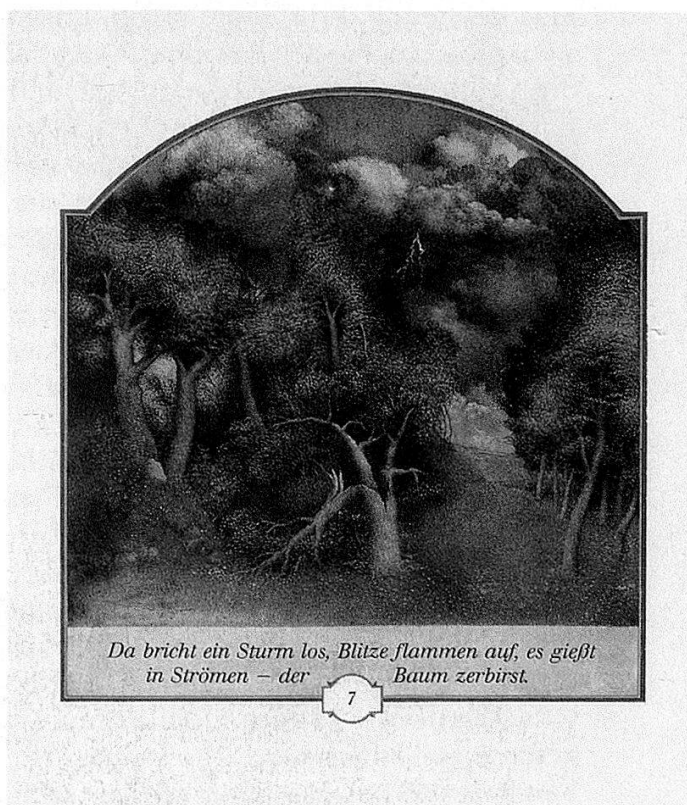
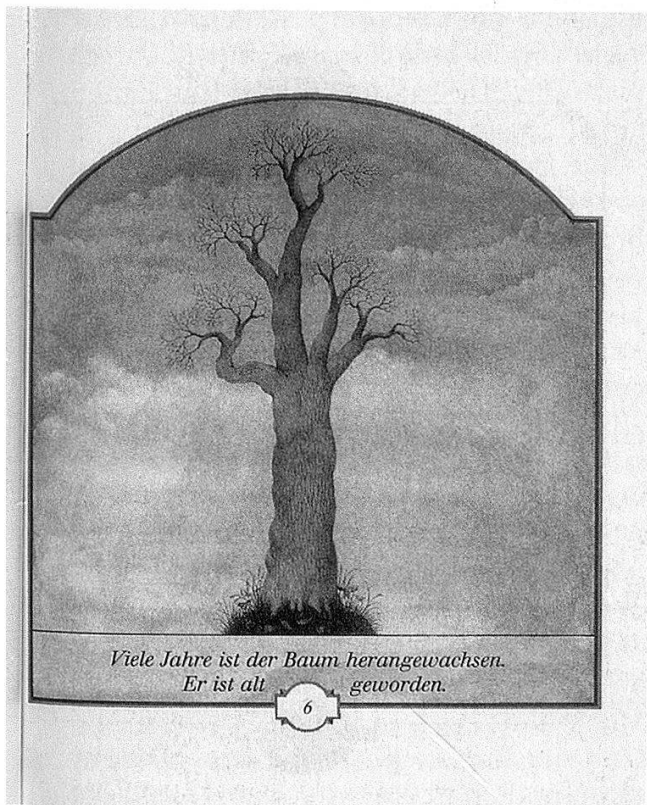
unter die Beobachtungen, die es macht, seiner Puppe.

In den zwölf Bildern und elf Texten des Bilderbuches liegt die Hauptarbeit des Erzählens wie auch der Sachschilderung beim Text; die Bilder versuchen, diesen Schilderungen zu folgen und sie anschaulich zu machen; dies in einer Weise, die sich als der Malerei der Jahre zur Zeit des zweiten Weltkrieges verbunden zeigt. Kompositorische Anlage sowie Maltechnik verleihen den einzelnen Illustrationen den Charakter kleiner Tafelgemälde. Daß der Krieg noch nahe war, wird deutlich in jener Szene, da Kathrinchen einen Maikäfer auf die Hand genommen hat und ihm singt: «Maikäfer, flieg, Dein Vater ist im Krieg, Deine Mutter ist im Pommerland, Pommerland ist abgebrannt,

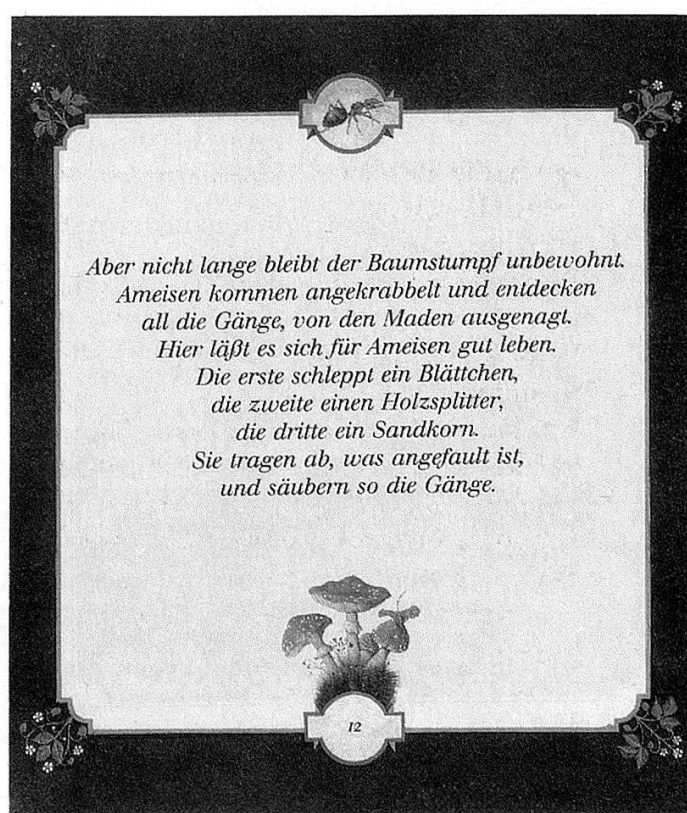
Maikäfer flieg!» Und wie sich der Käfer anstellt, als wische er sich die Augen, ruft es ihm lachend zu: ««Nein» ... weinen mußt du nicht, das ist ja nur ein Lied! Der Krieg ist ja tot, und dein Vater ist gewiß daheim! Und Pommerland . . .» Es wußte gar nicht, wo Pommerland lag, und ob es nicht am Ende doch abgebrannt war . . .»

Als letztes Beispiel sowohl des Themas der Naturdarstellung als auch zum Abschluß dieses Ganges durch die Welt des Sachbilderbuchs sei das 1985 erschienene Buch *Unser Baumstumpf*, illustriert von Gennadij Spirin und mit Text von Natalia Romanova, vorgestellt<sup>80</sup> (Abb. 42, 43).

Die Bildausschnitte sind abgestimmt auf den Umfang dessen, was gezeigt werden soll: beispielsweise das Zerbersten des Baumes unter dem Blitzschlag; das



42 Unser Baumstumpf. Text: Natalia Romanowa, Bilder: Gennadij Spirin. Stuttgart 1985, Tafeln 6, 7.



43 Unser Baumstumpf (wie Abb. 42), Tafeln 12, 13.

entsprechende Bild zeigt einen Baumschlag mit einem Stück Himmel. Oder auf die Größe des Lebewesens, das thematisiert wird; der Förster nimmt beinahe die ganze Bildhöhe ein. Bei Borkenkäfer und Ameisen wiederum ist die Distanz zum Baumstumpf sehr klein gewählt – so, daß die Insekten gut darstellbar sind und kenntlich werden und der Strunk links, rechts und oben durch den Bildrand überschritten wird. Die Darstellung ist dabei nicht von wissenschaftlicher Genauigkeit; der Leser-Betrachter gewinnt den Eindruck, selber vor dem Baumstumpf zu kauern, «dabei» zu sein. Vielleicht würde dieser starke Eindruck von Authentizität durch eine detailgenauere Wiedergabe sogar eher gestört, die Aufmerksamkeit abgelenkt; so jedoch ist in dem leicht verschwimmenden, in vereinheitlichten, abgetönten und doch warmleuchtenden Farben gemalten und in schummrigen Licht getauchten Bild eine Stimmung erzeugt,

die nicht bloß die darzustellende kleine Welt, sondern darüber hinaus auch das faszinierte Davorkauern und Hinschauen einzufangen vermag.

Die Erzählhandlung dreht sich darum, wem der Baumstumpf denn eigentlich gehöre. Nachdem die verschiedenen kleineren und größeren Tiere – und auch der Mensch –, die ihn sich zu Nutzen machen, Revue passiert sind, heißt es: «Aber wem gehört der Baumstumpf wirklich?» Und alle sagen natürlich: «Mir!» Und der unsichtbare Erzähler fährt daraufhin fort: «Doch wenn ihr mich fragt, antworte ich: Allen gehört der Baumstumpf . . .». Und schließlich wächst ein neuer Baum heran, dem nun alle, jeder auf seine Weise, etwas abgewinnen können – sei es die Ameise, die an ihm hochkrabbelt, sei es der Mensch, der sich in seinen Schatten legt. Und das Buch schließt mit den Worten: «Ihnen allen gehört der Baum, weil die Erde, die ihn trägt, für alle die Heimat ist.»

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Staub, Johannes: J. Staub's Bilderwerk zum Anschauungsunterricht für jüngere Kinder. Ein Buch für Schule und Haus. 4. Heft: Zeichnungen von H. Fischer und E. F. Graf. Zürich [1876].

<sup>2</sup> Lucht, Irmgard: Wie kommt der Wald ins Buch. München 1989, S. 30, 32.

<sup>3</sup> Vgl. dazu Faßbind-Eigenheer, Ruth und [Bernard] Fridolin: Kind und Lektüre. Streifzug vom Mittelalter bis zur Gegenwart. In: Librarium, 30. Jg., Heft II, September 1987, S. 122–160.

<sup>4</sup> Der Pädagoge Johann Amos Comenius (d. i. Jan Komensky; geb. 1592 in Nivnitz/Mähren, gest. 1670 in Amsterdam) wurde 1650 zur Gründung einer pansophischen Schule nach Ungarn berufen; hier verfaßte er sein Lehrwerk für Kinder, den *Orbis sensualium pictus*.

<sup>5</sup> Comenius, Johannes Amos: *Orbis sensualium pictus* = Die sichtbare Welt. Das ist: Aller vornehmsten Welt-Dinge und Lebensverrichtungen Vorbildung und Benahmung. [S. 1.] 1746, S. 3.

<sup>6</sup> Ebd., S. 315.

<sup>7</sup> Die Radierungen wurden von Christoph Weigel, «Kupferstecher und Kunsthändler in Nürnberg» ausgeführt – sie wurden 1697 erst-

mals in seiner *Sculptura historiarum et temporum memoratrix. Das ist Gedächtnißhülfliche Bilder-Lust* abgedruckt; den Text der Ausgabe von 1722 bearbeitete Johann David Köhler.

<sup>8</sup> *Orbis Terrarum in nuce* = Die Welt in einer Nuß. Nürnberg 1722, S. 3 und 5f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 7.

<sup>10</sup> Die Farbgebung wurde hier in Analogie zur Bibel verwendet; Ereignisse aus dem Alten Testament – also der Zeit vor Christi Geburt – finden ihre Entsprechung im Neuen Testament, in der Beschreibung des Lebens Jesu.

<sup>11</sup> [Basedow, Johann Bernhard]: *Des Elementarwerks Erster-Vierter Band. Ein geordneter Vorrath aller nöthigen Erkenntniß. Zum Unterrichte der Jugend, von Anfang, bis ins academische Alter. Zur Belehrung der Eltern, Schullehrer und Hofmeister. Zum Nutzen eines jeden Lesers, die Erkenntniß zu vervollkommen. In Verbindung mit französischer und lateinischer Übersetzung dieses Werks.* Dessau und Leipzig 1774. Basedow (1724–1790) gründete 1774 in Dessau auf Veranlassung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau das Philanthropin, ein Gymnasium mit Erziehungsheim, das schon bald Nachfolger in Deutschland, aber auch der

Schweiz fand. Als bahnbrechender Pädagoge der Aufklärung deckte er die Mängel der damaligen Erziehung – eine Vernachlässigung des Sachwissens, der Muttersprache sowie des neuzeitlichen Sprachunterrichts – schonungslos auf.

<sup>12</sup> Wolke, Christian Heinrich: Beschreibung der zum Elementarwerk gehörigen und von Daniel Chodowiecki (bis auf 18) gezeichneten hundert Kupfertafeln, enthaltend die Methoden durch welche der Jugend auf eine leichte und angenehme Weise Kenntnisse der Sachen und Sprachen zugleich können mitgeteilt werden. 2 Bände. Leipzig 1782/1787. Der Kupferstecher, Zeichner und Maler Daniel Chodowiecki (1726–1801) schuf über 2 000 Radierungen, vorwiegend Illustrationen zu Almanachen, Kalendern und literarischen Werken.

<sup>13</sup> Basedow, a. a. O. Bd. 1, S. 17, und Bd. 2, S. 92–99.

<sup>14</sup> Friedrich Justus Bertuch (1747–1822), der bedeutende Weimarer Verleger der Goethezeit, war 1785 Mitbegründer der «Allgemeinen Literaturzeitung» und seit 1786 Mitherausgeber des «Journals des Luxus und der Moden». 1802 schied er aus dem Staatsdienst aus, um sich ganz seiner Aufgabe als Unternehmer, Buchhändler und Verleger zu widmen. Von dem 1790 in ersten Lieferungen erscheinenden *Bilderbuch für Kinder* entstanden bis 1830 zwölf Bände; das *Bilderbuch* wurde in mehreren Ausgaben und Auflagen – koloriert und unkoloriert, zwei- oder viersprachig – vertrieben.

<sup>15</sup> Bertuch, Friedrich Justus: *Bilderbuch für Kinder*. Bd. 3: Weimar 1798.

<sup>16</sup> Zitiert nach: *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur – von 1750 bis 1800*. Hg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Hans-Heino Ewers. Stuttgart 1982, S. 391 (entspricht Bertuch Band 1, 1. ungezählte Seite) und S. 398 (entspricht Bertuch Band 1, 4. ungezählte Seite).

<sup>17</sup> Raff, Georg Christian: *Naturgeschichte für Kinder*. Neuauflage. Wien 1791, Bl. 2 der Vorrede.

<sup>18</sup> Ebd., S. 1/3.

<sup>19</sup> Ebd., Bl. 5 der Vorrede. C. G. Raff bezieht sich hier auf den Naturforscher Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), der vor allem die vergleichende Anatomie und die Anthropologie förderte.

<sup>20</sup> Gailer, J. E.: *Neuer Orbis Pictus für die Jugend oder Schauplatz der Natur, der Kunst und des Menschenlebens in 322 lithographierten Abb. mit genauer Erklärung in deutscher, lateinischer, französischer und englischer Sprache nach der früheren Anlage des Comenius bearbeitet und dem jetzigen Zeitbedürf-*

nisse gemäß eingerichtet. 4., mit der 3. wörtlich gleichlautende Auflage. Reutlingen 1838, S. III/IV.

<sup>21</sup> Vgl. dazu Rudolf Schenda: *Volk ohne Buch*. München 1977, S. 173f.; um 1800 produzierten deutsche Drucker nach R. Schenda bereits ungefähr 3000–4000 neue Bücher pro Jahr.

<sup>22</sup> [Martin, F.]: *Kleiner Orbis Pictus, oder: Bilder der Natur, des Lebens und des Verkehrs für schaulustige und wißbegierige Kinder*. Text vom Verfasser der *Naturgeschichte für die Jugend beiderlei Geschlechts, des deutschen Jugendfreundes etc.* Reutlingen 1846.

<sup>23</sup> Mit Carl Friedrich Lauckhard (1813–1876), der aus einer Familie mit theologischer und pädagogischer Tradition stammte, wurde 1855 in Weimar erstmals ein Pädagoge als vortragender Rat in das Ministerium für Justiz und Kultus berufen. In seinem neuen Amt entfaltete er eine rastlose Tätigkeit als Reformator im Bereich des Schulwesens. Sein *Orbis Pictus* wurde zu einem der wichtigsten Anschauungswerke des 19. Jahrhunderts im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur.

<sup>24</sup> Lauckhard, Carl Friedrich: *Die Welt in Bildern. Orbis pictus. Bilderbuch zur Anschauung und Belehrung*. Bearb. von Dr. C. F. Lauckhard. Mit über 600 colorierten Abb. [T. Neu inv., W. Müller sc.]. Zweite [Titel-] Auflage in 3 Bänden. Leipzig 1868. Band 1, S. 1.

<sup>25</sup> Ebd., S. 2.

<sup>26</sup> In der Feststellung Raffs, daß das «poetisch Ideale» sich wie im realen Leben auch in seinem Werk als Konstituens manifestiere, schimmert wohl in letzter Abglanz der radikalen Forderung der Romantiker nach einer Poetisierung der Welt durch, wie sie beispielsweise Novalis am 20. Januar 1799 in einem Brief an Caroline Schlegel formulierte: «Man muß eine poetische Welt um sich her bilden und in der Poësie leben.» (Zitiert nach Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe*. Bd 1. München/Wien 1978, S. 685).

<sup>27</sup> Weber-Kellermann, Ingeborg: *Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte*. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1981, S. 16. Vgl. dazu S. 108: «Neben dem mit allen patriarchalischen und vormundschaftlichen Rechten ausgestatteten pater familias, der außerhalb des Hauses dem Berufe und Gelderwerbe nachging, waltete als Gegenpol am häuslichen Herd die Mutter, die züchtige Hausfrau, deren Aufgaben sich auf die Pflege des Haushaltes und die Aufzucht der Kinder konzentrierten.»

<sup>28</sup> Lauckhard, a. a. O., S. 3f.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Heijo Klein: *DuMont's kleines Sachwörterbuch der Drucktechnik und grafischen Kunst*. Köln 1975, S. 61: «Die Chromolithographie wurde 1816 von den Lithografen

Engelmann und Lasteyrie zur Reproduktion von Ölgemälden erfunden. Sie wurde im 19. Jahrhundert häufig angewendet (Bildtafeln, Zigarren-Bauchbinden u. a.), heute benutzt man sie nur noch für besonders hochwertige Reproduktionen.»

<sup>30</sup> Erster Anschauungs-Unterricht für die Jugend. 30 Bildtafeln in Farbendruck auf cartoniertem Papier mit Abb. verschiedenartiger Gegenstände und deren Benennung in deutscher und französischer Sprache. Ein Bilderbuch für Kinder von 1 bis 8 Jahren. 5. Auflage. Eßlingen [1880].

<sup>31</sup> Meggendorfer, Lothar: Für die ganz Kleinen. Stuttgart [ca. 1880]. Meggendorfer (1847–1925) war ab 1866 als Karikaturist für die humoristische Zeitschrift «Fliegende Blätter» tätig, lieferte dem Verlag Braun & Schneider 66 Entwürfe für die «Münchener Bilderbogen» und verfaßte «67 Bilderbücher, darunter 21 Leporellos, 3 Aufstellbilderbücher (heute Pop-up-Bücher genannt), 31 Ziehbilderbücher, zahlreiche Klapp- und andere Verwandlungsbilderbücher sowie etliche Vorlagen für Spiele.» (Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Band 2. Weinheim/Basel 1977, S. 460).

<sup>32</sup> Der Fluntermeyer Lehrer und Schriftsteller Johannes Staub (1813–1880) wurde vor allem als Verfasser von Kinderbüchern bekannt. «Sein 1872 herausgegebenes «Neues Kinderbuch» wurde von der Wiener Ausstellung prämiert. Von 1847 an erschienen von ihm Volkskalender, 1864 eine populäre Schrift: Die Pfahlbauer in den Schweizerseen.» (Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz. Bd. 6. Neuenburg 1931, S. 507).

<sup>33</sup> J. Staubs Bilderbuch. Anschauungsunterricht für Kinder. Ein Buch für Haus und Schule. Erstes Heft. Zürich 1899, Taf. 5 und 8. Das Staubsche Bilderbuch erschien mit anderem Umschlag bereits 1875/76 unter dem Titel *J. Staub's Bilderwerk*.

<sup>34</sup> Der Arzt, Naturphilosoph, Schriftsteller und Jugendbuchautor Gotthilf Heinrich von Schubert (1780–1860) verfaßte 1823 ein *Lehrbuch der Naturgeschichte* und für die *Naturgeschichte des Tier-, Pflanzen- und Mineralreichs*, den sogenannten Schreiberschen Bildatlas zum Unterricht für die Jugend im außer- und inner-schulischen Bereich, übernahm Schubert die Herausgeberschaft.

<sup>35</sup> Die *Naturgeschichte der Reptilien, Amphibien, Fische ...* ist «mit 479 kolorierten Abbildungen auf 30 Tafeln und erläuterndem Text nebst 149 Textillustrationen» versehen. Laut Impressum erschien das Werk bisher in folgenden Sprachen: Böhmisches, Dänisches, Englisch, Französisches, Griechisches, Italienisches, Kroatisches, Norwegisches, Rumänisches, Russisches,

Schwedisches, Spanisches, Serbisches, Türkisches und Ungarisches.

<sup>36</sup> Bilder zum Anschauungsunterricht für die Jugend. III. Teil: Geographische Charakterbilder. Ein Bilderbuch enthaltend 24 Bildertafeln in Farbendruck. Neu bearbeitet von Eduard Walther, Direktor der Königlichen Taubstummen-Anstalt zu Berlin. Eßlingen 1891, Vorrede zum 3. Teil.

<sup>37</sup> Ebd., Vorrede zum 3. und 1. Teil.

<sup>38</sup> Ebd., S. 2.

<sup>39</sup> Ebd., S. 9.

<sup>40</sup> Susanne Ehmcke, 1906 als Tochter des Grafikers und Schriftkünstlers Fritz Hellmuth Ehmcke und der Künstlerin Clara Möller-Ehmcke in Düsseldorf geboren, studierte in München an der Kunstgewerbeschule. Beeinflusst wurde ihr Schaffen durch die «Steglitzer Werkstatt» (Berlin-Steglitz), der auch ihre Mutter angehörte; diese Protestbewegung formierte sich 1900 gegen den formalen Überschlag des Jugendstils in der Gebrauchsgrafik und Buchkunst.

<sup>41</sup> Irmgard Lucht, geb. am 10.5.1937 in Bonn, kam auf dem Umweg über eine Ausbildung erst als Erzieherin, dann als Volontärin in der Kostümabteilung eines Theaters 1958 zum Studium an der Werkkunstschule Köln. 1970 erschien ihr erstes Bilderbuch *Alle meine Blätter*; seit 1974 arbeitet sie an den *Uhren-Büchern* – für die *Wiesen-Uhr* (1982) erhielt sie die Plakette der BIB Bratislava 1983. «Die Texte verfaßt Irmgard Lucht, wie sie sagt, ganz zum Schluß, wenn das Netz der Illustrationen bereits ausgebreitet ist. Welch sorgfältige Konzeption und Planung setzt dies voraus!» (Ottolie Dinges: Die Illustratorin Irmgard Lucht. In: Jugendbuchmagazin. 36. Jahrgang 1986, Heft 1: S. 29–32)

<sup>42</sup> Lucht, Irmgard: Die Wald-Uhr. Das Jahr des Waldes mit seinen Pflanzen und Tieren. Gemalt und erzählt von Irmgard Lucht. Naturkundliche und forstliche Beratung Dieter Koenig. München 1987, S. 8 und 9.

<sup>43</sup> Steinbach, Gunter: Unser Wald. Kinder erleben die Tiere und Pflanzen des Waldes. München 1989, S. 14 und 15.

<sup>44</sup> Buholzer, Theres: Schneckenleben. Luzern 1984.

<sup>45</sup> Pothorn, Herbert: Das bunte Lexikon für Kinder. Mit Ill. von Hannes Limmer. München 1974.

<sup>46</sup> Scarry, Richard: Mein allerschönstes Wörterbuch. Mit mehr als 1200 bunten Zeichnungen und Wörtern: Deutsch und Französisch. 2. Auflage. Zürich 1969 (Erstauflage: 1968).

<sup>47</sup> Vgl. dazu zum Beispiel Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1989, S. 15ff., S. 70 f.

<sup>48</sup> Schneider, Heinrich Justus: Das Kind von der Wiege bis zur Schule. Verse von Wilhelm Hey. Gotha: Friedrich Andreas Perthes, [um 1850].

<sup>49</sup> Vgl. Müller, Helmut: Die Vorläufer des Kinderbilderbuches in Deutschland bis 1845, Diss. Frankfurt am/Main, 1980, S. 167f.

<sup>50</sup> Hosemann, Theodor: Die kleine Hausfrau. Mit Versen von Gustav Holting, d. i. zugleich der Verleger Karl Gustav Winckelmann. Berlin [um 1840]. Hosemann, Maler, Illustrator, Karikaturist und Gebrauchsgraphiker, wurde 1807 in Brandenburg an der Havel geboren und starb 1875 in Berlin. Der Hauptanteil der etwa 400 von Hosemann mit Graphiken versehenen Werken zählt zur Kinder- und Jugendliteratur. Unter anderem illustrierte er die erste vierbändige Ausgabe der Märchen Hans Christian Andersens (1844–1849) und die Märchen Wilhelm Hauffs (1871); ebenso schuf er Illustrationen zu «Des Freiherrn von Münchhausen wunderbare Reisen und Abenteuer» (1840). «Als Mitarbeiter der <Deutschen Bilderbogen>, als Illustrator so vieler Kinder- und Jugendbücher verhalf Hosemann im 19. Jahrhundert dem preiswerten Buch für Kinder mit künstlerischer Ausstattung zum Durchbruch.» (Zit. nach: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Klaus Doderer. Weinheim/Basel, Bd. 1, <sup>2</sup>1977, S. 571.)

<sup>51</sup> Hölderlin, Friedrich: Hyperion. Erster Band, Erstes Buch. Zit. nach: Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe, hg. von Friedrich Beißner. Bd. 3, Stuttgart 1957, S. 10.

<sup>52</sup> Zit. nach Richter, Dieter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt am Main 1987, S. 259.

<sup>53</sup> Vgl. dazu Pech, Klaus-Ulrich (Hg.): Kinder- und Jugendliteratur vom Biedermeier bis zum Realismus. Stuttgart 1985.

<sup>54</sup> Paul Faucher, 1898–1967; französischer Pädagoge, Verleger und Buchpionier. Sein Pseudonym Père Castor, Teil des Konzepts der Reihe der «Albums du Père Castor», erläuterte Faucher selbst: «C'est parce qu'ils [die Bücher dieser Sammlung] apportaient des jeux constructifs aux enfants que ces albums furent placés sous le signe d'un animal voué d'instinct à la construction, le castor.» (Zit. nach Parmegiani, Claude-Anne: Les petits français illustrés 1860–1940. Paris 1989, S. 248). – Zusammen mit dem Verlagshaus Flammarion veröffentlichte Faucher eine ständig wachsende Reihe von Leporellos, Bildfriesen, Bilderbüchern, reich illustrierten Erstlesebüchern, unzerreißbaren Pappbänden für Kleinkinder und ersten Sachbüchern [!] für das Vor-

schulalter und das Kind der Elementarschule. 1931 erschien das erste Exemplar der «Albums du Père Castor». Bis 1939 erschienen bei Flammarion etwa 80 Bände; Bildbände, Erzählungen, Tiergeschichten, Anleitungen zum Basteln, zum Modellbau, zum Zeichnen und zur Herstellung von Glasfenstern. Nach 1945 wurden auch ältere Leser einbezogen. Bis 1957 wurden insgesamt 250 Alben oder Bücher herausgegeben, davon 150 Alben zum Lesen, 100 Alben als Beschäftigungsbücher und 40 mit Bilderfolgen. Bis 1957 wurden allein in Frankreich 12 Millionen Exemplare verlegt. Weitere Millionenaufgaben kamen durch Übersetzungen in verschiedenste Sprachen zustande. (Angaben nach: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur [wie Anm. 50], S. 372.)

<sup>55</sup> Hürlimann, Bettina: Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten. (Zürich 1959) München/Hamburg 1968, S. 64.

<sup>56</sup> Zit. nach Parmegiani, a. a. O. S. 250.

<sup>57</sup> Zit. nach Parmegiani, a. a. O. S. 252, 253. Dort zit. nach Faucher, Paul: La mission éducative des «Albums du Père Castor»; Vortrag, gehalten in Girenbad, 1957.

<sup>58</sup> Zit. nach Parmegiani, a. a. O. S. 247.

<sup>59</sup> Rojankovsky, Fédor: Bourru l'ours brun. Texte de Lida [Faucher-Durdikova]. Images de [Fédor] Rojan[kovskiy]. Paris, Flammarion, 1936 (Albums du Père Castor).

<sup>60</sup> Zu Lida Faucher vgl. weiter oben.

<sup>61</sup> Fédor Rojankovsky, geboren 1891 in Mitau (Rußland), aufgewachsen in Tatlin und Leningrad. Sein Kunststudium in Moskau wurde unterbrochen durch den Krieg. Schon während des Krieges, der ihn unter anderem auch nach Wien brachte, arbeitete er für Kunstzeitschriften und fertigte Zeichnungen aus dem Kriegsgeschehen an. Seine Karriere als Kinderbuchillustrator begann in der Ukraine während der Revolutionsperiode. Er lernte Werke von Franz Marc und die Arbeit des «Blauen Reiter» kennen. 1925 traf er in Paris ein. Ab 1933 arbeitete er mit Paul Faucher zusammen; Faucher hat in der Folge Rojan – so das Pseudonym – die Illustrierung der Reihe «Le roman des bêtes», der auch *Bourru l'ours brun* angehört, anvertraut.

<sup>62</sup> Parmegiani, a. a. O. S. 264f.

<sup>63</sup> Zit. nach Bourru, a. a. O. S. 9.

<sup>64</sup> Ebd., S. 35f.

<sup>65</sup> Friedrich Meisners Alpenreise mit seinen Zöglingen. Für die Jugend beschrieben. Bern 1801. – Zitat aus der Widmung: «Seinen sämtlichen Zöglingen als ein schwaches Merkmal seiner Liebe und Freundschaft zugeeignet von Fr. Meisner.»

<sup>66</sup> Lohmeyer, Julius (Text): Die Reise um die Welt. Illustrationen von Carl Marr. Leipzig, Meißner, [1887]. Julius Lohmeyer, Apo-

theke, Journalist, Jugendschriftsteller; Neißer 1835–1903 Berlin-Charlottenburg. Ab 1865 Mitarbeit am national ausgerichteten, politisch-satirischen Wochenblatt «Kladderadatsch». Während des Krieges 1870/71 trat er mit patriotischen Gedichten an die Öffentlichkeit. Nach Austritt aus der Redaktion der Zeitschrift Herausgabe von Jugendschriften. Als Initiator und Präsident der «Freien Vereinigung für eine starke deutsche Flotte», der sogenannten Professorenvereinigung, versuchte Lohmeyer, auch die Jugend für den Gedanken einer deutschen Seefahrt zu begeistern. (Nach: Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Klaus Doderer. Weinheim/Basel, Bd. 2, 1977, S. 396 f.)

<sup>67</sup> Palmade, Guy (Hg.): Das bürgerliche Zeitalter. Frankfurt 1974 (Fischer Weltgeschichte, Bd. 1), S. 166–167 bzw. S. 169–170.

<sup>68</sup> Vgl. Anm. 66.

<sup>69</sup> Lindgren, Astrid/Riwkin-Brick, Anna: Noriko-San. Hamburg 1956 (Originaltitel: Eva Mäter Noriko-San).

<sup>70</sup> Carmi, Eugenio (Bild)/Eco, Umberto (Text): Die drei Kosmonauten. Frankfurt am Main 1971 (Italienisches Original: Eugenio Carmi, 1963). Übers. Gerald Bisinger.

<sup>71</sup> Vgl. Ulrich, Anna Katharina: Eugenio Carmi/Umberto Eco: «Die drei Kosmonauten». In: Neue Zürcher Zeitung, 18. November 1971, Mittagsausgabe, Nr. 539, S. 25.

<sup>72</sup> Lewis, John (Text)/Rigby, Peter (Bild): Das chinesische Pferd. München/Zürich 1980 (Englisches Original: The Chinese Word for Horse. London 1976). Übers. Klaus Müller-Crepon.

<sup>73</sup> Böer, Friedrich: Drei Jungen erforschen eine Stadt. Ein Bilderbuch mit Fotos und farbigen Bildmontagen. Zeichnungen von Werner Bürger und Erich Krantz. Berlin 1933. – Böer berichtet selbst von der Entstehung dieses Buches, seines zweiten dieser Art: «Als ich Stuffer [dem Verleger Herbert Stuffer] den Vorschlag für ein Stadtbuch machte, ahnte ich nicht, auf was ich mich da eingelassen hatte! Euphorisch bummelte ich durch Berlin, die Stadt, die ich liebte. ... Ich notierte alles, was mich interessierte und was ich in dem neuen Buch zeigen wollte. ...» Schon für sein erstes Buch *Klaus, der Herr der Eisenbahnen* (1932) war Böer ähnlich vorgegangen; auch dort hatte ein Junge die Hauptrolle inne: «Der Junge, der die Hauptrolle in meinem Buch spielen sollte, war der Sohn eines Freundes. Zehn Jahre alt, an meiner Geschichte völlig uninteressiert und unbetieilt, aber nett. Er machte geduldig mit, als ich ihn in den verschiedensten Haltungen fotografierte: stehend, gehend, sitzend ... Viele Bilder; ich brauchte sie später nur noch auszuschneiden ... Zu gleicher Zeit war ich unter-

wegs, um mir sachliche Informationen und Unterlagen zu besorgen. Ich befragte Fachleute, vom Lokführer bis zum Oberamtmann der Reichsbahn, besorgte mir Längsschnitte durch Lokomotiven, fotografierte – mit Erlaubnis natürlich – auf dem Bahnhofgelände, in Güterschuppen, auf dem Verschiebebahnhof ...» Zit. nach *Alle paar Jahre ein neues Buch. Friedrich Böer erzählt von seiner Arbeit*. Hamburg/München 1979 (Sonderdruck aus «Omnibus», 1. Jahrbuch zur Kinder- und Jugendbuchszene). – Friedrich Böer, Schriftsteller und Jugendbuchautor, wurde 1904 in Hamburg geboren; er starb 1987.

<sup>74</sup> Zit. nach: Bertolt Brecht: Vergnügungstheater oder Lehrtheater? Geschrieben 1936; nicht veröffentlicht. In: Bertolt Brecht: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt am Main 1957/1978, S. 66.

<sup>75</sup> Macaulay, David: Sie bauten eine Kathedrale. Zürich/München 1974/1987 (Amerikanisches Original: Cathedral: The Story of Its Construction. David Macaulay, 1973). Übers. Monika Schoeller. – David Macaulay, englischer Designer, Autor und Illustrator von Kindersachbüchern, geboren 1946 in Burton-on-Trent.

<sup>76</sup> Zit. nach Kemp, Wolfgang (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln 1985.

<sup>77</sup> Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. Aarau 1973. – Jörg Müller, Grafiker sowie Kinder- und Jugendbuchillustrator, wurde 1942 in Lausanne geboren. Ausbildung an der Schule für Gestaltung in Biel. Bis 1967 Tätigkeit als Grafiker in verschiedenen Werbeagenturen. Erhielt 1974 den Deutschen Jugendbuchpreis sowie den Sonderpreis des Premio Grafico Fiera di Bologna.

<sup>78</sup> Trimby, Elisa: Ein Garten für die Stadt. Zürich 1976 (Englisches Original: London 1976). Übers. Katharina Ulrich.

<sup>79</sup> Scheel, Marianne (Bild)/Oswald, Suzanne (Text): Die Geschichte von der Wiese. Zürich 1945. – Marianne Scheel, Graphikerin und Illustratorin von Kinderbüchern, ist 1902 Flensburg (Schleswig-Holstein) geboren. Studium an der Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig bei Hugo Steiner-Prag. Seit 1925 schuf sie Jugendbücher; arbeitete auch mit Friedrich Böer zusammen; zahlreiche Publikationen. *Das Haus zum Regenbogen* (1958) wurde unter die fünfzig «schönsten Bücher des Jahres» gezählt.

<sup>80</sup> Romanowa, Natalia (Text)/Spirin, Genadij (Bild): Unser Baumstumpf. Stuttgart 1985 (Russisches Original: Tschej eto pen? Moskau 1983). Übers. Hans Baumann.