

# III. Zur Theorie des Bilderbuchs

## III.1 Das Verhältnis von Sprach- und Bildebene – der Ikonotext

Das Bilderbuch ist ein „Genre der KJL, das durch die Wechselbeziehung von Bild und Text charakterisiert ist und sich durch ein Erzählen in bzw. mit Bildern auszeichnet“ (Blei-Hoch 2006, 56f.; s. a. Nodelman 1988; Nikolajewa/ Scott 2001; Thiele 2011 u. a.).<sup>40</sup> Eine Sonderform stellen die textfreien Bilderbücher dar, die ausschließlich in Bildern erzählen. Neben der quantitativen Bilddominanz (vgl. Grünewald 1991, 17) kann aber auch die „epische Narrativität“ (Zöhrer 2010, 101) der Bilder<sup>41</sup> für eine Gattungszuweisung bestimmend sein. „Bild wird hier im erweiterten Sinne der Bildwissenschaft verstanden: ein Bild ist ein gestaltetes visuelles Angebot ästhetischen und geistigen Gehalts.“ (Grünewald 1989, 5) Der Begriff „Erzählbild“ (Zöhrer 2010, 103) impliziert den narrativen Charakter des Bilderbuchbildes und setzt sich damit deutlich von den Illustrationen im Kinderbuch ab, die lediglich eine schmückende, entbehrliche Zugabe zur verbal erzählten Geschichte darstellen und entsprechend als Paratext oder „paratextuelle Illustration“ (ebd., 102) bezeichnet werden können. Unschärf wird die Grenzziehung zwischen Bilderbuch und illustriertem Kinderbuch aber immer dann, wenn die Bilder eine eigene erzählerische Qualität aufweisen und einen Beitrag zum Erzählganzen leisten, obwohl der Verbaltext aufgrund seines Umfangs autonom wirkt. Diese Unschärfe ist für jeden Einzelfall zu klären. Auch die Fülle der Möglichkeiten, Geschichten in verschiedenen Bildstilen wie Collage, Graphik oder Malerei, Karikatur, Fotorealismus, Abstraktion etc. darzustellen, muss mitgedacht, kann aber hier nicht weiter aufgefächert werden, zumal „eine kunsthistorisch versierte Auseinandersetzung mit dem B. und die Entwicklung

- 
- 40 Einen Vorschlag zur Verwendung der in der Fachliteratur nicht einheitlich gebrauchten Begriffe Genre und Gattung machen Ulf Abraham und Julia Knopf (2014, 3ff.) im Theorieband der Reihe *Deutschdidaktik für die Primarstufe* (Bd. 1). Dieser entspricht nicht dem hier zitierten Genrebegriff von Claudia Blei-Hoch, was die Verfasserin dazu veranlasst hat, im Folgenden von der Gattung Bilderbuch und ihren Subgattungen zu sprechen. Der Begriff Genre wird lediglich zitierend verwendet.
- 41 Die verbreitete synonyme Verwendung der beiden Begriffe Bild und Illustration für den visuell erfahrbaren Teil des Erzählten im Bilderbuch wird deshalb im Folgenden weitgehend vermieden. Zur Bevorzugung des Begriffs Bild vgl. Thiele 2003a, 72f.

einer fachsprachlichen Terminologie für die Analyse des B. bis heute aussteht“ (Kümmerling-Meibauer 2012, 150; Abk. i. O.).

Die gängige, bildwissenschaftliche Typologie unterscheidet narrative Bilder formell nach „zwei Ordnungsprinzipien“: nach der Anzahl der auf einer Bildfläche dargestellten Szenen und der Anzahl der Bilder (Varga 1990, 360). Daraus ergeben sich vier Kategorien jeweils unterschiedlicher Komplexität: monoszenische und pluriszenische Einzelbilder und ebensolche Bilderreihen. Einzelbilder sind monoszenisch angelegt, wenn sie eine aus dem Handlungsverlauf herausgegriffene Momentaufnahme eines Einzelgeschehens darstellen, pluriszenische Einzelbilder (auch Simultanbilder genannt) zeigen dagegen mehrere Szenen, die oftmals auch in eine zeitliche Ordnung gebracht werden können und „dem Zuschauer eine ganze Geschichte suggerieren“ (ebd.); daneben gibt es Bilderreihen, in denen die Gesamtheit der Einzelbilder gemeinsam eine Geschichte erzählt. Diese Kompositionen sind für alle im Weiteren genannten „Bild-Text-Interdependenzen“ (Thiele 2003a, 65ff.) ebenso möglich wie die Bild-Bild-Montagen, deren Gesamtaussage sich aus dem Aufeinander-Bezogensein entweder nebeneinander oder ineinander montierter Bilder bildet. Die Bezeichnung „Bild-Bild-Montage“ ist der Filmwissenschaft entlehnt und meint das im Auge des Betrachters korrespondierende Zusammenwirken „getrennte[r], unterschiedliche[r] Bildinformationen zu einem übergeordneten Vorstellungsbild, wenn zwischen den Bildern bestimmte formalästhetische oder inhaltlich-symbolische Beziehungen bestehen“ (ebd., 68f.). Diese können auch miteinander kollidieren, wenn sich die „verbindende assoziative Kraft“ in der Montage „zweier unterschiedlicher, aber zugleich analoger Bilder oder Bildmotive“ zeigt<sup>42</sup> (ebd., 70).

Bild- und Sprachebene können einander gleichen, sich widersprechen oder ergänzen, sie können gleichberechtigt nebeneinander und mit wechselnden Rollen agieren, „aber sie können vielleicht auch miteinander konkurrieren. Der Text kann das Bild bereichern, aber auch profanieren und umgekehrt“ (Bringeus 1995, 26). Für die Varianten der verschiedenen Bild-Text-Interdependenzen, die möglichen Bezüge und Rückwirkungen zwischen Text und Bild, werden von Jens Thiele

---

42 Thiele (2003a, 70) führt als Beispiel *Die Kinder vom Meer* von Solé Vendrell (1992) an. Die Buchmitte fungiert als Trennlinie zwischen zwei unterschiedlichen Vorstellungsbildern von einer *Reise in die Unendlichkeit* (ebd.): Auf der einen Seite ist eine märchenhafte Traumvorstellung abgebildet und auf der anderen der erwartbare Trip nach Drogenkonsum.

(2002, 230ff.) drei zentrale Kompositionen definiert: Bild-Text-Parallelität<sup>43</sup>, die kontrapunktische Beziehung und der „geflochtene Zopf“, im Weiteren alternierendes Erzählen genannt. Der „Normalfall“ im Bilderbuch ist das parallele Erzählen, bei dem Sprach- und Bildebene sich in ihrer Aussage entsprechen, ohne sich einfach zu doppeln (ebd., 230), denn die Spezifik der beiden medialen Ebenen bedingt eine je eigene Darstellungsweise mit sich voneinander abhebenden Informationen (vgl. Nodelman 1991, 1).<sup>44</sup> Narrative Bilder gehen auf ihre je spezifische Weise über die Erfahrungsmöglichkeiten der Sprachebene hinaus, ebenso wie der Verbaltext Informationen bereithält, auch deiktische Aspekte, die auf der Bildebene keine Entsprechung finden können. Der Betrachter ist immer aufgefordert, die „produktive Korrespondenz beider Erzählschichten“ zu erfassen wie auch „Sprünge zwischen den Bildern und narrative Zwischenräume durch eigene assoziative Leistung abzudecken“ (Thiele 2003b, 70). Eine besondere Herausforderung stellen die kontrapunktisch konzipierten Bilderbücher dar, in denen Wort und Bild konträr zueinander stehen, wie z. B. dann, wenn das Bild nicht der gängigen Vorstellung vom sprachlich Beschriebenen entspricht.<sup>45</sup> Text und Bild können aber auch abwechselnd die Aufgabe des Erzählens übernehmen und dabei jeweils die volle Aufmerksamkeit des Rezipienten für sich beanspruchen, in dessen Vorstellung sich dieses alternierende Zusammenspiel, ähnlich

- 
- 43 Marlene Zöhrer unterscheidet in Ihrer Untersuchung der Transformationen von Weltliteratur ins Bilderbuch die *Bild-Text-Parallelität* („Bildebene konkretisiert lediglich die Vorstellung des Textinhalts, übernimmt somit eine illustrierende Funktion“), vom *akzentuierenden Bild* (Übertragung einzelner „Handlungselemente der Textebene [...] in den Bildtext“) und dem *amplifizierenden Bild* (Hinzufügungen oder Ausschmückungen auf der inhaltlichen Ebene der Bildnarration). Sie geht davon aus, dass ein umfangreicher Verbaltext es nahezu unmöglich mache, „ihn umfassend auf die Bildebene zu übertragen“, weshalb von einem parallelen Erzählen nur im Fall einer Bilddominanz bzw. „einem ausgeglichenen Verhältnis von Bild- und Textumfang“ ausgegangen werde könne; Bilddominanz gelte nur für Bücher, „die den herkömmlichen Kriterien eines Bilderbuchs entsprechen (max. 32 Seiten, unter 1000 Worte)“, nicht für „Text-Bilderbücher“. (Zöhrer 2010, 139ff.) Diese an der Quantität ausgerichtete Begriffsexplikation widerspricht m. E. dem Charakter des Erzählbildes, dessen erzählerische Leistung eben nicht in der passgenauen Doppelung der verbalen Erzählebene zu finden ist, sondern in seinem spezifischen Beitrag zum Erzählganzen, der sich auch in der Ausgestaltung eines einzigen Moments der erzählten Geschichte findet.
- 44 “[T]he basic differences in the nature of the two media mean that pictures inevitably convey a different kind of information from words, and do it in different ways.” (Nodelman 1991, 1).
- 45 Z. B.: *Prinz Alfred* (Heidelberg 2012).

der Struktur eines geflochtenen Zopfes, zu einem Erzählganzen zusammenfügen muss (vgl. Thiele 2002, 232).

Die formale und inhaltliche Interaktion der beiden semiotischen Systeme, im Verbund mit einem „dritten, obgleich unsichtbaren Teilnehmer: [dem] Kontext“ (Bringeus 1995, 32), bestimmt in jedem Fall das gemeinsame Sinnkonstrukt, das mit dem Terminus Ikonotext<sup>46</sup> erfasst werden kann. Demnach sind Ikonotexte das Ergebnis einer aufeinander bezogenen „Kopräsenz von Wörtern und Bildern“ (Horstkotte/ Leonhard 2006b, 8), die von unterschiedlichen Rezipienten je unterschiedlich wahrgenommen und gedeutet werden kann und gerade im Bilderbuch vorzufinden ist.<sup>47</sup> Da

zwischen Bild und Text narrative, dramaturgische und ästhetische Wechselbeziehungen in prinzipiell unbegrenzter Form stattfinden können, die weit über die konventionelle Beziehung von Text und Buchillustration hinausgehen (Thiele 2001, 38),

ist für die Theoriebildung zum Bilderbuch der Begriff Ikonotext der gegenwärtig brauchbarste. Es gilt somit:

**Das Erzählen im Bilderbuch ist definiert über die Unauflöslichkeit der Beziehungen zwischen Bildebene und Sprachebene und ihrer Synthese im Ikonotext.**

Dieser Definition ist auch das besondere Format der textfreien Bilderbücher inhärent, obwohl diese auf der Oberfläche nur ein optisch wahrnehmbares Angebot machen. Denn eine sprachliche Dimension ist immer auch mitzudenken:

Das sprachliche Moment im Erzählen ist nie vollkommen ersetzbar. Wenn die Sprache nicht innerhalb oder neben den Bildern schriftlich in Erscheinung tritt, dann mag es ein Bildvorführer sein, der die Bilder mit Worten verlebendigt, oder der Bildbetrachter selbst, der sich eine Erzählung aus den Bildern still zusammenbuchstabiert. (Gerndt 2009, 313)

Damit liegt auf der Hand, dass für die Analyse des Bilderbuchs strukturalistische und formalästhetische Kategorien nicht ausreichen. In Anlehnung an Isters Wirkungsästhetik (1976) und das „Konzept des impliziten Lesers“ (Iser 1994, 50ff.), wonach jedem Text die Beteiligung des Lesers an der Sinnbildung

---

46 Der Begriff geht auf Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida u. a. zurück und wurde von Peter Wagner etabliert (vgl. Wagner 2006, 211). Vgl. dazu auch: Siegel 2006; Hallberg 2005.

47 „Da Bedeutung [...] zwar im Text angelegt ist, aber erst im Wechselspiel zwischen textuellen Signalen und ihrer Interpretation durch die Leser/innen realisiert und konkretisiert wird, richtet sich der Blick auf Prozesse der **Rezeption** und **Kognition** (kognitive Narratologie).“ (Sommer 2010, 95f.; H. i. O.).

eingeschrieben ist, sind auch für die Bilderbucherschließung mentale Interaktionen mit der Bild- und der Sprachebene gefordert.

Der schöpferische Akt ist beim Erschaffen eines Werkes nur ein unvollständiges, abstraktes Moment; wenn der Autor allein existierte, könnte er schreiben, so viel er wollte – das Werk würde nie als Objekt das Licht der Welt erblicken, er müsste die Feder niederlegen oder verzweifeln. Aber der Vorgang des Schreibens schließt als dialektisches Korrelativ den Vorgang des Lesens ein, und diese beiden zusammenhängenden Akte verlangen zwei verschieden tätige Menschen, die vereinte Anstrengung des Autors und des Lesers läßt das konkrete und imaginäre Objekt erstehen, das das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch den anderen. (Sartre 1958, S. 27f.; zit. in Iser 1994, 177)

Die Ganzheit einer Lektüre ist also „nur durch Synthesen zu gewinnen“, indem „sich die Gegenständlichkeit des Textes durch die Abfolge der Synthesen als ein Bewußtseinskorrelat aufzubauen beginnt“ (Iser 1994, 178f.). Anders als bei der Wahrnehmung von „Wahrnehmungsobjekten“, demnach auch Bildern, die „als Ganzes im Blick“ stünden, sind „wir im Text immer mitten drin“, so Iser. „Als wandernder Blickpunkt innerhalb dessen zu sein, was es aufzufassen gilt“, bedinge „die Eigenart ästhetischer Gegenständlichkeit fiktionaler Texte“ (ebd., 177f.). Ausgehend von einem weiten Textbegriff und einer gegebenen Narrativität von Bildern in Bilderbüchern, kann nun die Vorstellung vom „wandernden Blickpunkt“ (ebd.) in fiktionalen Texten ebenso auf die Erschließungsakte von Bilderbuchbildern übertragen werden. Der „implizite Leser“ ist dann impliziter Betrachter, oder besser: impliziter Rezipient, der an der Sinnkonstruktion nicht nur maßgeblich beteiligt ist, sondern Sinn erst generiert. Außerdem gilt für fiktionale Texte: „Die Inhaltlichkeit solcher Vorstellungen bleibt vom Erfahrungshaushalt des jeweiligen Lesers gefärbt“ (ebd., 66), so dass jeder Rezeptionsprozess in Abhängigkeit von den personenbezogenen Wahrnehmungs- und Deutungskompetenzen ein individuell ausgestalteter Vorgang ist, mit einem je eigenen Ergebnis. Für das Bilderbuch folgt daraus, dass Text und Bild zusammenzudenken sind und ihre Synthese im Rezeptionsvorgang den Ikonotext hervorbringt, dessen Gehalt und Qualität maßgeblich vom Rezeptionsvermögen des jeweiligen Rezipienten abhängen. Ebenso konstatiert Marion Bönninghausen (2010, 506) mit literaturdidaktischer Zielrichtung am Beispiel von Comics im Deutschunterricht,

das der Gegensatz des Logoentrismus von Sprache und einer aesthesiologischen Prägung von Bildern nicht gerechtfertigt ist, sondern sich ein Text strukturierender und Verständnis fördernder Effekt erst aus der Gesamtheit aller Sinnbezüge ergibt, und zwar durch die aktive Sinnstiftung des Rezipienten.

Demzufolge muss die oben formulierte Definition erweitert werden:

**Der Ikonotext ist das Ergebnis der Sinnkonstruktion im Prozess der Wahrnehmung des Wechselspiels von Sprach- und Bildebene und ihrer im Layout sichtbaren formalen Komposition.**

Gerade die innovativen Bilderbücher, die nicht die ungeschriebenen Gesetze der Kindgemäßheit einer naiv-betulichen Erzählform bedienen, die dem Rezipienten Brüche, Sprünge und Leerstellen zumuten, ungewöhnliche Perspektiven und Formen zeigen, intertextuelle Züge aufweisen und eher rätselhaft erscheinen, bedürfen einer entsprechend komplexen (methodischen) Herangehensweise, die an jedem Gegenstand immer wieder neu zu justieren ist. Auf der Grundlage dieser Überlegungen ist einem Erzähl-Modell des Bilderbuchs das hermeneutische Moment des individuellen Verstehens immer inhärent. Ein analytisches Instrumentarium dafür bietet das nachfolgend entwickelte Modell, welches erzähltheoretische Kategorien mit rezeptionsästhetischen Überlegungen verbindet.

### III.2 Das narratologische Modell der Bilderbuchanalyse

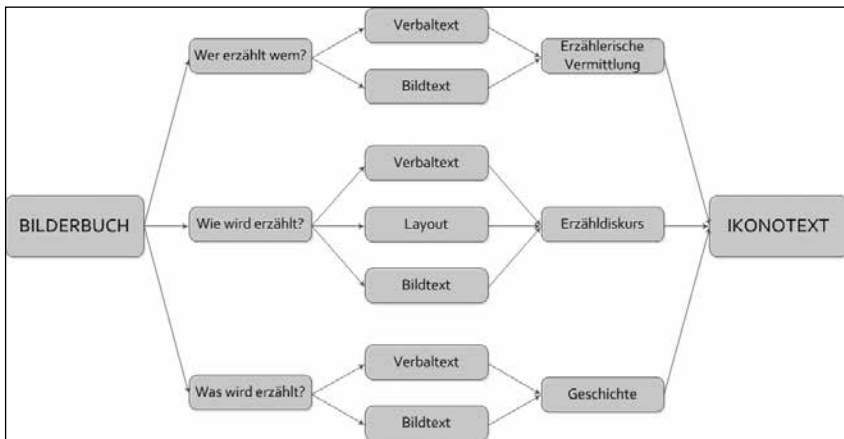
Die narratologische Bilderbuchanalyse ist sicher kein Anliegen privater Bilderbuchrezeption, aber selbst im genussvollen Lesen und Betrachten sind analytische Prozesse im Gange, die implizit ablaufen und zu einem wertenden Urteil führen, das umso mehr subjektiv bestimmt ist, als es ungesteuert entsteht. Das Visuelle ist dabei oftmals unreflektierter, spontaner Auslöser von Ablehnung oder Interesse, selbst in fach- oder sachbezogenen Zusammenhängen, ohne dass das Sinnpotenzial erschlossen wurde. Die Erfahrung aber lehrt, dass vorschnell getroffene (Wert-) Urteile nach intensiverer Auseinandersetzung nicht selten wieder revidiert werden müssen. Um eine subjektiv bestimmte Engsichtigkeit zu vermeiden, ist deshalb einerseits der Erwerb analytischer Fähigkeiten – gerade für Literaturvermittler – von großer Bedeutung, andererseits muss ein wissenschaftlich begründetes Analysewerkzeug zur Verfügung stehen, um trotz der unvermeidbaren Einflüsse von Subjektivität zu dennoch objektivierbaren Ergebnissen kommen zu können.

Wie strukturalistische bzw. narratologische Ansätze nach der Ebene der *story* und der Ebene des *discourse* unterscheiden und dabei unter anderem nach den Figuren, den Handlungskonzepten und -räumen in Erzähltexten fragen, kann auch an Bildern untersucht werden, was und wie sie erzählen. Nodelman (1991, 2) geht darüber hinaus davon aus, dass in Bilderbüchern „three stories“ erzählt werden:

Because words and pictures communicate different kinds of relationships in different ways, the doubleness of picture books is not simply the repetition of the same information in a different form. The pictures inevitably convey a different story from the words. As a result, any given picture book contains at least three stories: the one told by the words, the one implied by the pictures, and the one that results from the combination of the first two.

Diese Sicht auf das Bilderbuch liegt dem narratologischen Modell der Bilderbuchanalyse (Abb.1) zugrunde, denn nur ein auf einer ersten Stufe dichotomisch angelegter Analyseansatz kann der doppelten Medialität<sup>48</sup> von Bilderbüchern gerecht werden, bevor in einem zweiten Schritt beide Ebenen zusammengeführt werden.

Abb. 1: Das narratologische Modell der Bilderbuchanalyse.



Wie die Aufmerksamkeit des autonomen Rezipienten ständig zwischen Bild- und Sprachtext pendelt und dabei Sinn konstruiert, muss dieses alternierende Vorgehen auch die analytische Herangehensweise bestimmen. Die im Modell dargestellte Trennung von Sprachtextebene und Bildtextebene legitimiert sich somit einerseits aufgrund der Unmöglichkeit einer simultanen Wahrnehmung beider Ebenen (vgl. Nodelman 1991, 1) und ist andererseits auch einer formalen Pragmatik geschuldet. Nur im spezifischen Fall der (dialogischen) Vorlesesituation,

48 Die Zweidimensionalität von Bilderbüchern tritt besonders in Bilderbüchern zutage, deren Erzähler in der 1. Person berichtet (vgl. Nodelman 1991, 2). Im Vorliegenden geht das Kap. VII.2 mit konkreten Beispielen darauf ein.

die neben den zwei üblichen Beteiligten, Bilderbuch und Kind bzw. autonomer Rezipient, einen weiteren, den Vorlesenden, umfasst, ist die Vorstellung zutreffend, dass im Bilderbuch Bild und Text vom zuhörend betrachtenden Kind nahezu zeitdeckend erfasst werden können (vgl. ebd.). Das Hören und Betrachten verschmelzen für das nicht lesende Kind zu einer audiovisuellen Wahrnehmung, die sich grundlegend von der Rezeption audiovisueller Medien unterscheidet, insbesondere aufgrund der individuell gestaltbaren Rezeptionsgeschwindigkeit. Nodelman verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass das nicht lesende Kind zusätzlich gefordert sei, weil es die beiden auf der Bilderbuchseite gleichzeitig dargebotenen Informationsquellen, Sprache und Bild, erst voneinander abgrenzen müsse, um den Sinngehalt der Bildebene erfassen zu können (vgl. ebd.). Zu erkennen, dass der Sprachtext nicht Bild ist und eine eigene Semantik birgt, mit typographischen Gestaltungsvarianten aber auch eine ikonische Ausdruckskraft transportieren kann, setzt somit bereits ein ganzes Bündel von Kompetenzen voraus, die in der Fähigkeit zur Generierung des Ikonotextes ihre höchste Ausprägung erreichen. Daraus folgt, dass das Bilderbuch in Gestalt der Bilder, des Sprachtextes und ihrer verbindenden Komposition, dem Layout, das Material zur Verfügung stellt, aus dem im Rezeptionsvorgang unter dem Einfluss verschiedener Rezeptionskompetenzen sein Sinnpotenzial – der Ikonotext – gebildet wird. Da diese Interdependenzen an jeder Stelle eines Bilderbuches auftreten, an der Text und Bild zusammentreffen, sind Ikonotexte sowohl auf der Ebene von Einzelbildern und ihrer Textbeigabe als auch als Gesamtheit des Bilderbuches zu bilden.<sup>49</sup>

Die Ausgangsfrage einer jeden Erzählanalyse lautet: Was wird von wem über wen oder was in welchen Zusammenhängen wie erzählt? Dahinter steht die Vorstellung vom Erzähler als dem „Urheber des Erzähltextes“ (Schmid 2008, 155), der „als unumgängliche Vermittlungsinstanz der Geschichte“ (Lahn/ Meister 2013, 59) dafür verantwortlich zeichnet. Dass der Erzähler nicht mit dem Autor gleichzusetzen ist, sondern eine von diesem geschaffene Instanz ist, erläutert Schmid (2011, 132) folgendermaßen:

Das Fingieren einer Geschichte und eines sie präsentierenden Erzählers ist Sache des realen Autors. In den Akten der Auswahl und Ausstattung eines Erzählers verweisen alle Indizes auf den Autor als verantwortliche Instanz. Die Auswahl der erzählten Geschehensmomente, ihre Verknüpfung zu einer Geschichte, ihre Bewertung und Benennung sind Operationen, die in die Kompetenz des Erzählers fallen, der sich in ihnen kundgibt. Im Einzelnen ist die Zuordnung der Symptome eine Sache der Interpretation. Alle Akte,

---

49 Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurde in der Grafik auf den Zwischenebenen auf die Visualisierung dieser Prozesse verzichtet.



die den Erzähler kundgeben, fungieren letztlich natürlich auch als Indizes für den Autor, dessen Schöpfung diese fiktive Instanz ist.

Dieser Auffassung folgend, steht dem Erzähler in der Analyse eines Erzählwerkes eine exponierte Stellung zu, welche sich im hier entwickelten Modell in der Erweiterung des Zwei-Ebenen-Modells (z. B. Chatman 1975) um die erzählerische Vermittlung zur Trias<sup>50</sup> spiegelt. Auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung geht es also um die Identifizierung des Erzählers und seines Adressaten. Der Autor ist als Schöpfer dieser fiktiven Erzähler-Instanz auch als Initiator der Wirkung mitzudenken, die die erzählerische Vermittlung einer Geschichte beim Rezipienten hervorruft. Der so verwendete Begriff Geschichte rekurriert auf das „idealgenetische Vier-Ebenen-Modell“<sup>51</sup> der narrativen Konstitution von Erzählwerken von Wolf Schmid (2008). Wenn von einer Geschichte die Rede ist, setze diese ein Geschehen voraus: „Das Geschehen ist die amorphe Gesamtheit der Situationen, Figuren und Handlungen, die im Erzählwerk explizit oder implizit dargestellt oder logisch impliziert sind.“ (Schmid 2008, 251) Die Geschichte konstituiert sich dann aus der vom Erzähler getroffenen Auswahl von Geschehensmomenten und deren „aus der unendlichen Menge der den gewählten Momenten im Geschehen zuschreibbaren Eigenschaften“ (ebd, 252). Damit ist der Erzähler in jedem Fall der „aktive Produzent des Diskurses“ (Lahn/Meister 2013, 59), indem er die Erzählung generiert und für die Präsentation verantwortlich zeichnet (der „Erzählung“ und „Präsentation der Erzählung“ (Schmid 2008) entsprechend). Der Erzähler und seine Geschichte, der ihr eingeschriebene Adressat und die Art und Weise ihrer Präsentation sind deshalb im vorgestellten Modell (Abb. 1) auf drei Ebenen angelegt, deren Separierung eine Trennschärfe suggeriert, die insofern nicht gegeben ist, als sich die einzelnen Komponenten jeweils auf dasselbe Sprach- und Bildmaterial beziehen und immer

---

50 In Anlehnung an die Systematik der *Einführung in die Erzähltextanalyse* von Silke Lahn und Jan Christoph Meister (2013).

51 Schmid zieht aus dem Vergleich der Modelle des russischen Formalismus (Todorov 1966) und des französischen Strukturalismus (Genette 1972) „den Schluss, dass die Dichotomie oder Triade der Begriffe durch ein Modell mit vier Ebenen ersetzt werden sollte“ (Schmid 2008, 251ff.). Er postuliert als Erweiterung der Dichotomie *histoire* und *discours* (Todorov 1966) bzw. *story* und *discourse* (Chatman 1975) und der drei Termini *récit*, *histoire* und *narration* (Genette 1972) die vier Ebenen *Geschehen – Geschichte – Erzählung – Präsentation der Erzählung*. Danach sind *Geschehen* und *Geschichte* dem Bereich der *story*, d. h. dem WAS des Erzählens zuzuschreiben, *Erzählung* und *Präsentation der Erzählung* dem Bereich des *discourse*, dem WIE des Erzählens. (Vgl. Schmid 2008, 251).

in Zusammenhängen und Abhängigkeiten stehen. Das auf einer Metaebene vorausgesetzte Geschehen bleibt in der Darstellung unberücksichtigt.

Das wissenschaftliche Interesse der Bilderbuchanalyse richtet sich auf die Zusammenhänge zwischen Form und Inhalt, auf das Zusammenspiel von materiell-formaler, bildästhetischer und sprachästhetischer Ebene und damit auf eine Durchdringung des Ganzen, um ein möglichst nachvollziehbares und begründetes Analyseergebnis zu erhalten. Je nach Ausrichtung, ob literaturwissenschaftlich, pädagogisch, sozialwissenschaftlich o. a. orientiert, ändert sich zwar der Fokus, nicht aber die Notwendigkeit, alle Darstellungsebenen in die Analyse mit einzubeziehen.

Grundsätzlich gilt:

Die Analyse von Bilderbüchern ist heute nicht als geschlossenes Konzept denkbar. Nicht ein allumfassendes Super-Modell wird der Komplexität des Mediums und seiner narrativen Spezifik gerecht, sondern vielfältige, offene Wege des Zugangs. Die Vorstellung eines alleingültigen Analysemodells, das auf alle Bücher gleichermaßen ergiebig zu beziehen sei, löst sich in dem Maße auf, in dem sich die Gegenwartskultur, auch die Kinderkultur, selbst offen, unfertig, widersprüchlich und heterogen zeigt. (Thiele 2003a, 92)

Das narratologische Modell der Bilderbuchanalyse kann aber dennoch eine universelle Anwendbarkeit für sich reklamieren, weil es die konstituierenden Merkmale der Gattung Bilderbuch in ihrem Wirkungszusammenhang darstellt: die Untrennbarkeit der genuin angelegten Zweidimensionalität, die verbindende Funktion des Layouts für die Bild-Sprache-Beziehungen<sup>52</sup> und ihre Symbiose im Ikonotext.

Die vorausgegangenen Überlegungen werden unter Rückgriff auf das aktuelle narratologische Begriffsspektrum (vgl. dazu: Schmid 2008; Lahn/ Meister 2013) und relevante Aspekte der Bezugswissenschaften im Folgenden in einen analytischen Fragenkatalog<sup>53</sup> überführt, der die Trias des Modells spiegelt. Dieses Instrumentarium ermöglicht eine erzähltheoretisch begründete Erschließung von Bilderbuchliteratur, ohne Vollständigkeit für sich zu beanspruchen.<sup>54</sup> Es stellt keineswegs ein allgemein applicables Raster dar, sondern fordert dazu auf, die Analysebereiche neben- und ineinander zu stellen, zusammenzudenken und,

---

52 Vgl. Nodelman 1991; vgl. auch: Staiger 2013.

53 Vgl. auch: Dinges 1984; Gansel 2010; Schmidt-Dumont 1997; Thiele 2003b.

54 Es werden die wichtigsten relevanten Aspekte der Erzähltheorie mit den Erfordernissen des Bilderbuchs zusammengebracht, was als Ansatz einer Erzähltheorie zum Bilderbuch verstanden sein will.

orientiert am Gegenstand, jeweils neu zu modifizieren. „[E]in Schema muss *immer* offen bleiben“ (Genette 2010, 271; H. i. O.).

### III.3 Die Trias des narratologischen Modells der Bilderbuchanalyse

Das Modell fußt auf der Überzeugung, dass Bildtexte wie Sprachtexte eigene narrative Qualitäten haben, die anhand erzähltextanalytischer Fragestellungen erschlossen werden können.

#### III.3.1 Die erzählerische Vermittlung

Jeder Erzählung liegt per se die Existenz eines Erzählers zugrunde, denn das Erzählwerk ist die Manifestation dessen, was ein Erzähler für bedeutsam und erzählenswert hält (vgl. Schmid 2008, 138). „Der fiktive Erzähler ist eine Instanz der dargestellten Welt und kann auf zwei Weisen dargestellt werden, *explizit* oder *implizit*.“ (Schmid 2011, 131; H. i. O.) Die Erzählinstanz kann beispielsweise explizit auftreten, indem sie ihr eigenes Leben erzählt, sich namentlich präsentiert oder sich mit Kommentaren, Bewertungen und einer eigenen Weltsicht ins Spiel bringt. „Der implizit dargestellte Erzähler ist [dagegen; M.H.] ein Konstrukt (oder – genauer – ein Re-Konstrukt), das der Leser aus den Symptomen des Erzähltextes bildet.“ (Ebd.)

[Die] indizialen Zeichen [dafür sind; M.H.] [...] in folgenden Verfahren angelegt:

1. Auswahl von Momenten (Figuren, Situationen, Handlungen, auch Rede-, Gedanken und Bewusstseins-handlungen) aus dem Geschehen als dem narrativen Material zur Bildung einer Geschichte;
2. Konkretisierung und Detaillierung der ausgewählten Geschehensmomente durch bestimmte Eigenschaften;
3. Komposition des Erzähltextes, d. h. Zusammenstellung und Anordnung der ausgewählten Momente in einer bestimmten Ordnung;
4. Präsentation der Erzählung in einer lexikalisch, syntaktisch und grammatisch mehr oder weniger markierten Sprache;
5. Bewertung der ausgewählten Momente (diese kann in den vier oben aufgeführten Verfahren implizit enthalten sein, aber auch explizit gegeben werden);
6. Jegliche Art von ›Einmischung‹ des Erzählers, d. h. Autothematizierungen, Reflexionen, Kommentare, Generalisierungen, die auf die erzählte Geschichte, das Erzählen oder den Weltlauf bezogen sind. (Ebd.; H. i. O.)

Der Erzähler, bei Genette (2010, 137ff.) der „Stimme“ entsprechend, „umfasst [...] alle Spuren, die die Erzählinstanz im narrativen Diskurs hinterlassen hat, auch die Evokation eines ›narrativen Adressaten‹“, der jedem Erzählakt eingeschrieben ist (Schmid 2011, 131; H. i. O.). Dieser „fiktive Adressat ist nichts anderes als das Schema der Erwartungen und Vorahnungen des Erzählers“ und kann wie der Erzähler explizit und implizit dargestellt sein (Schmid 2008, 101). Die explizite Darstellung zeigt sich in der Verwendung der „Pronomina und grammatischen Formen der zweiten Person oder der bekannten Anredeformeln“, die implizite Darstellung des fiktiven Lesers<sup>55</sup> drückt sich in „denselben indizialen Zeichen wie die Darstellung des Erzählers“ aus (ebd., 105f.). „Während die explizite Darstellung fakultativen Status hat, ist die implizite Darstellung unvermeidbar.“ (Schmid 2011, 131)

Wolf Schmid (2011, 133; H. i. O.) ersetzt „die traditionelle, terminologisch problematische und in der Sache irreführende Dichotomie von ›Ich-‹ und ›Er-Erzähler‹“, indem er „zwischen *diegetischem* und *nichtdiegetischem* Erzähler“ unterscheidet und damit „der von Genette eingeführten und nun weit verbreiteten Opposition ›homodiegetisch‹ vs. ›heterodiegetisch‹ (Genette 1972, 253)“ entspricht.<sup>56</sup>

Diegetisch soll ein Erzähler heißen, der zur erzählten Geschichte (Diegesis) gehört, der folglich über sich selbst – genauer sein früheres Ich – als Figur der erzählten Geschichte erzählt. Der diegetische Erzähler figuriert auf zwei Ebenen: sowohl in der Exegesis als auch in der Diegesis. Der nichtdiegetische Erzähler gehört dagegen nur zur Exegesis und erzählt nicht über sich selbst als eine Figur der Diegesis, sondern ausschließlich über andere Personen. Diegetische Erzähler zerfallen in zwei nach Ebene und Funktion differenzierbare Instanzen, das *erzählende* und das *erzählte* Ich ([...] auch *erlebendes Ich* [...]). (Schmid 2011, 133)

Das erzählte Ich kann in der Diegesis als Nebenfigur in unterschiedlicher Funktion Teil der Geschichte sein. Ist das erzählte Ich als früheres Ich des Erzählers die „zentrale Figur der Diegesis“ (ebd.), trifft darauf der von Genette (1972, 253f.) geprägte Begriff des autodiegetischen Erzählers zu. Zu beachten ist, dass ein nichtdiegetischer Erzähler durchaus Formen der ersten Person gebrauchen kann, wie auch ein diegetischer Erzähler über sich selbst in der dritten Person schreiben kann (vgl. Schmid 2011, 133).

---

55 Schmid verwendet die Begriffe „fiktiver Leser“ und „fiktiver Adressat“ zwar synonym, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass es „richtiger wäre [...], vom *fiktiven Adressaten* zu sprechen“ (Schmid 2008, 100; H. i. O.).

56 Schmid postuliert außerdem, dass jeder Erzähler ein Ich-Erzähler sei und sich selbst benennen könne, ohne eine Figur der Diegesis zu sein, weshalb die Typologie der Erzählsituationen nach Stanzel wenig überzeugend sei. (Vgl. Schmid 2011, 133).

Die im Text enthaltenen Symptome, die von Werk zu Werk unterschiedlich stark ausgeprägt sind, können am Erzähler und seinem Erzählen Züge unterschiedlicher Art anzeigen. Die wichtigsten davon sind: der Modus des Erzählens (mündlich oder schriftlich, spontan oder vorbereitet, umgangssprachlich oder rhetorisch), die narrative Kompetenz (die Präsenz in den Teilwelten, das Wissen um die zu erzählende Geschichte und ihre Hintergründe, die Fähigkeit zur Introspektion in das Innere der Figuren der erzählten Welt), der soziale Status, die Bildung und der geistige Horizont, die Weltanschauung. (Ebd., 131)

Folgende Kriterien können als Grundlage einer Typologie des Erzählers dienen (Abb. 2):

Abb. 2: Schmidt 2011, 132.

Kriterien:	Typen des Erzählers:
Darstellungsmodus	explizit – implizit
Grad der Markiertheit	stark markiert – schwach markiert
Personalität	persönlich – unpersönlich
Homogenität der Symptome	kompakt – diffus
Wertungshaltung	objektiv – subjektiv
Kompetenz	allwissend – im Wissen begrenzt
Räumliche Bindung	allgegenwärtig – an einen bestimmten Ort gebunden
Introspektion	mit Introspektion – ohne Introspektion
Zuverlässigkeit	unzuverlässig – zuverlässig

Die Spezifik einer sich über Bilder ausdrückenden Erzählinstanz erfordert eine erweiterte Handhabung dieser narratologischen Analysekategorien. Da Bildern immer eine räumlich-visuelle Perspektive inhärent ist, ist die Identifikation des visuellen Erzählers ohne den Einbezug der Kategorie Perspektive nicht zu leisten. Die Kategorien „Stimme“ und „Modus“, die bei Genette (2010) mit den Fragen *Wer spricht?* und *Wer sieht?* einhergehen und damit die Erzählstimme und die Perspektive des Erzählens meinen, müssen deshalb für die Bildebene modifiziert und zur Frage *Wer zeigt, was er sieht?* zusammengefasst werden. Der visuelle Erzähler zeigt im Bild seine (mehr oder weniger subjektiv gefärbte) Sicht auf das Geschehen, die er erzählerisch, d. h. vermittelnd auf einen Adressaten ausgerichtet, ausgestaltet. Seine Erzählmittel sind Farben, Formen, Stile, Oberflächen und räumliche Perspektiven, die eine mehr oder weniger deutliche räumlich-zeitliche Distanz zu den fiktiven Figuren oder auch deren Wahrnehmung ausdrücken und ebenso Träger von Symbolgehalten sein können. Wie der Erzähler der Sprachebene, kann auch der visuelle Erzähler mit der Fähigkeit zur Introspektion

ausgestattet, allwissend oder in seinem Wissen beschränkt und demnach auch dazu in der Lage sein, die visuelle Wahrnehmungsebene einer Figur darzustellen. Unter Einbezug dieser Überlegungen muss die oben gestellte Frage deshalb lauten: *Wer zeigt, wer was sieht?* Ob das Dargestellte die Sicht des Erzählers auf die Dinge oder die Blickrichtung einer Figur präsentiert, kann nur unter Einbezug der Sprachebene erschlossen werden, um im Ikonotext zu einer Gesamtaussage zu gelangen. In jedem Fall ist ein Bild bzw. die gesamte Bildebene eines Bilderbuchs das Werk eines visuellen Erzählers, der darin sein Wissen über das Geschehen und die beteiligten Figuren anhand seiner Auswahl und Ausgestaltung einzelner Geschehensmomente zeigt.<sup>57</sup>

Eine besondere analytische Herausforderung stellen Bilderbücher dar, in denen der autodiegetische Erzähler der Sprachebene, in der Regel identifizierbar aufgrund der grammatischen Form der ersten Person, auf der Bildebene figural auftritt und eine Distanz zum erzählten Ich sichtbar macht. Es gibt zwei Möglichkeiten, diese Situation im Bilderbuch analytisch aufzuschlüsseln.<sup>58</sup> Zum einen kann die Diskrepanz zwischen dem visuellen und dem sprachlichen Erzähler so gedeutet werden, dass die Figur quasi aus sich herausgetreten ist und sich selbst entweder retrospektiv oder gleichzeitig – im Sinne der Gleichzeitigkeit von Erzählen und Erleben – von außen zeigt.<sup>59</sup> Vergleichbar ist diese Annahme mit der Unterscheidbarkeit der zwei Ichs eines autodiegetischen Erzählers auf der Sprachebene, dem erzählenden Ich und dem erzählten Ich. Für den Betrachter resp. Rezipienten geht diese Irritation aber im Verständnis der erzählten Situation auf, da die Bilder i. d. R. als Standbilder einzelner Geschehensmomente konzipiert sind und den Verbaltext durch ihnen eigene Darstellungsmodi ergänzen, sodass erzählendes und erzähltes Ich als „psychophysische Einheit“ (Schmid 2011, 134) wahrgenommen werden können.<sup>60</sup> Voraussetzung dafür ist die Verwendung der grammatischen Form der ersten Person auf der Sprachebene, denn wäre der Sprachtext in der dritten Person verfasst, müsste dasselbe Bild in Analogie zur Sprachebene vom Rezipienten als Aussage eines nichtdiegetischen Erzählers

---

57 Dass demnach für die Identifizierung des Erzählers immer auch die Frage nach der dargestellten Perspektive zu stellen ist, zeigt wiederum die Untrennbarkeit der einzelnen Analyseebenen auf, obwohl sie hier kapitelweise behandelt werden (zur Erzählperspektive Kap. III.3.2.2).

58 Die Kombination mehrerer Erzählebenen, wie Rahmen- und Binnenerzählungen, erfordert eine weitere theoretische Differenzierung, bleibt aber hier unberücksichtigt.

59 Die oben formulierte Frage *Wer zeigt, was er sieht?* müsste dann treffender lauten: *Wer zeigt, wie er gesehen werden will?*

60 Vgl. dazu auch: Rau 2013.

gedeutet werden, der nicht seine eigene Geschichte erzählt.<sup>61</sup> An dieser Stelle wird der sinnbildende Prozess des Zusammendenkens von Bild- und Sprachebene im Ikonotext evident.

Andererseits kann im Fall des autodiegetischen verbalen Erzählers die Bild-ebene aber auch als Mitteilung eines nichtdiegetischen Erzählers gedeutet werden, der dem Ich der Sprachebene eine Gestalt gibt und sein mehr oder weniger umfangreiches Wissen über diese Figur mit ikonischen Mitteln zeigt, selbst aber die Handlungsebene nicht mitbestimmt. Ausgehend von der Grundannahme eines übergeordneten Geschehens, aus dem von verschiedenen Erzählern auch unterschiedliche Geschehensmomente ausgewählt werden können, kann dieser Ansatz nicht nur für das parallele Erzählen derselben Geschichte auf beiden medialen Ebenen Erklärungen liefern, sondern gerade für das kontrapunktische und das alternierende Erzählen, das per se unterschiedliche Erzähler impliziert.

Die Erläuterungen zur Frage nach dem Erzähler auf der visuellen Ebene im Vergleich zum verbalen Ich-Erzähler sollen am Beispiel des Bilderbuchs *ich* von Philip Waechter (2004) verdeutlicht werden, das zu den „vermeintlich einfachen Bilderbucherzählungen [gehört; M.H.], in denen Bild und Schrifttext parallel geführt werden“ (Staiger 2013, 65).<sup>62</sup>

Abb. 3: Philip Waechter (2004): *ich*. Weinheim, Basel: Beltz & Gelberg.



- 
- 61 Der umgekehrte Fall, eine in der dritten Person erzählte Geschichte, deren Protagonist nicht gezeigt wird und deren visueller Erzähler quasi mit dessen Augen auf das Geschehen blickt, ist sicher möglich, aber kaum wahrscheinlich, ebenso wenig wie das Erzählen eines Ich, das von sich selbst in der dritten Person spricht.
- 62 „Das Bilderbuch bereitet Kindern in der Regel keine Verständnisschwierigkeiten, der Verlag empfiehlt es ab einem Alter von 3 Jahren.“ (Staiger 2013, 66).

Staiger zeigt daran, „dass eine Kategorie wie die Fokalisierung nur bedingt geeignet ist, um die Erzählperspektive in einem Bilderbuch zu beschreiben“ (ebd. 67). Dem ist zuzustimmen, die Verfasserin geht aber im Gegensatz zu Staiger nicht von einer externen, sondern von einer Form der internen Fokalisierung am Beispiel dieses Bildes (Abb. 3) aus, denn der visuelle Erzähler hat offenbar Kenntnis vom innerpsychischen Befinden der Figur. Der verbalsprachliche Text lautet *Ich lebe gern und weiß, was ich will*. Dass das sprechende Ich identisch ist mit dem abgebildeten Bären, dürfte unzweifelhaft sein. Die optimistische Selbstbeschreibung seiner Lebenshaltung drückt sich im aufrechten Gang und den weit ausholenden Schritten, sichtbar an den mithilfe von speed lines schwingend dargestellten Armen, sowie dessen hoch erhobenem, lächelndem Gesicht aus. Die Abbildung des Bären zeugt von Selbstsicherheit und Zielstrebigkeit, sodass dem visuellen Erzähler, dem Urheber des Bildes, dieses introspektive Wissen unterstellt werden kann, was einer visualisierten internen Fokalisierung entspricht. Hätte der Erzähler keine Kenntnis und wäre extern fokalisiert, müsste die Darstellung neutraler ausgestaltet sein und „der Held vor unseren Augen [handeln], ohne dass uns je Einblick in seine Gefühle oder Gedanken gewährt würde“ (Genette 2010, 121).

In der Wahrnehmung des Betrachters fließen die Informationen der Sprach- und Bildebene, die parallel angelegt sind, zu einem Gesamteindruck zusammen, der auch von der Vorstellung gestützt sein kann, dass der Erzähler des Bildes mit der abgebildeten Figur und dem verbal auftretenden Ich identisch ist. Demnach wäre der visuelle Erzähler der erzählende Teil des autodiegetischen Ichs, das sich selbst präsentiert und mit ikonischen Mitteln eine bestimmte Wahrnehmung seiner selbst beim Rezipienten hervorrufen will, analog zur Verwendung sprachlicher Mittel des verbal im Präsens erzählenden Ichs. Parallelen zur Spezifik des Erzählens in „Handkamera- und Ich-Kamera-Filmen“ (Kuhn 2013, 167ff.) sind evident. Erzählvorgang und Erleben fallen hier ebenso zusammen wie das erzählende und das erzählte Ich, das dem Betrachter des Bildes gegenwärtig ist.

Wie beschrieben, wird in Abhängigkeit von einer unterschiedlich großen zeitlichen Distanz zwischen Erzählvorgang und fiktionalem Erleben eine Diskrepanz, die in der dichotomischen Betrachtung von Bild und Sprache angelegt ist, entweder im Rezeptionsvorgang mühelos aufgehoben, oder die Wahrnehmung zweier differenter Erzählinstanzen bleibt bestehen. Immer konstituiert der Ikonotext Sinn, der im Fall einer kontrapunktischen Beziehung der funktionalen Differenz zwischen Sprach- und Bildebene liegt innewohnt und beispielsweise Komik hervorruft. Das Problem der Erzähleridentifikation bzw. Erzählerdifferenzierung scheint demnach ein eher theoretisches zu sein und für



die Sinnkonstruktion im Ikonotext eine untergeordnete Rolle zu spielen. Inwieweit sich daraus Grundsätzliches ableiten lässt, müsste an weiteren Beispielen untersucht werden.

Der nachstehende Fragenkatalog listet Anregungen zur Identifizierung des Erzählers bzw. der Erzählstimme und des fiktiven Adressaten auf beiden semiotischen Ebenen auf und erhebt dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Anfragen an den Erzähler auf der Bildebene und auf der Sprachebene

Zentrale Fragen: Wer erzählt, wer was sieht? und Wer erzählt, wer was spricht?

- Tritt der Erzähler explizit oder implizit auf?
- Ist der Erzähler eine agierende Figur im Handlungsgeschehen (diegetisch bzw. autodiegetisch vs. nichtdiegetisch)?
- In welcher zeitlichen Distanz befindet sich der Erzähler zum Erzählten (retrospektives, gleichzeitiges oder prospektives Erzählen)?
- Was weiß der Erzähler und was lässt er den Rezipienten wissen?
- Nimmt der Erzähler eine wertende Haltung ein?
- Ist ein Erzählanlass expliziert?
- Wie verhält sich der Erzähler zu seinem Adressaten? Wendet er sich direkt oder implizit an einen Adressaten?
- Ist das auf einen bestimmten Adressaten gerichtete Erzählen aufgrund formaler und/ oder inhaltlicher Aspekte nachweisbar (z. B.: parataktischer Sprachstil als Indiz für kindorientiertes Erzählen; kindlich konnotierte Bildelemente oder Bildstile)?
- Wo können ein erlebendes/erzähltes Erzähler-Ich und ein erzählendes Ich unterschieden werden?
- Wie ist es um die Glaubwürdigkeit des Erzählers bestellt?

Interdependenzen der sprachlichen und bildlichen

Realisierung des Erzählers

- Auf der Bildebene ist der Erzähler der Urheber der Auswahl der Bildelemente: Welche Indizien weisen auf die Kompetenz des Erzählers und den Zeitpunkt seines Erzählens hin?
- Welche Abhängigkeiten bestehen zwischen den Erzählern der beiden Ebenen?
- Bilden der Erzähler auf der Bildebene und der Erzähler auf der Sprachebene eine psychophysische Einheit?
- Stehen sie für zwei Bewusstseinszustände eines Ichs?
- Ergänzen oder widersprechen sich die beiden Erzählinstanzen?

### III.3.2 Der Erzähldiskurs – Das WIE des Erzählens

Die Art und Weise, wie die Geschichte in Sprach- und Bildtext gefasst ist, bestimmt die Ebene des Erzähldiskurses.

In der Präsentation der Erzählung wird die medial noch nicht manifestierte Erzählung in der spezifischen Sprache einer Kunstgattung ausgedrückt. Im literarischen Werk geschieht die Präsentation der Erzählung durch die Verbalisierung. [...] In der Verbalisierung kommt die sprachliche Perspektive zur Geltung. (Schmid 2008, 276)

Für das Bilderbuch heißt dies, dass neben die Verbalisierung der Erzählung als weitere Präsentationsebene die der Verbildlichung der Erzählung tritt. Im Modell steht der Erzähldiskurs für die Präsentation der Erzählung auf der Verbalebene und der Bildebene sowie ihrer Komposition im Layout, die als Gemeinsames im Ikonotext zusammenfließen.

#### III.3.2.1 *Layout*

Das Layout ist die dritte, neben die Erzähler der Verbal- und der Bildebene gestellte Instanz, die die Beziehung zwischen Bild und Wort formal gestaltet und der Geschichte den äußeren Rahmen gibt. Auf der Ebene des Layouts zeigt sich eine deutliche Abgrenzung, wenn Text und Bild sich auf je gegenüberliegenden Seiten befinden oder auch auf derselben Seite voneinander separiert angeordnet sind, manchmal in Rahmen gefasst, wobei der Text in der Regel unter dem Bild steht. Erscheinen Text und Bild miteinander verwoben, ist der Text ein mitgestaltendes Bildelement; oder der Text ist beispielsweise selbst Bild, wenn seine typographische Gestaltung<sup>63</sup> mit der Textaussage visuell korreliert und eine weitere ästhetische Dimension eröffnet, die diejenige Sprachebene bestätigt oder um zusätzliche Deutungsmöglichkeiten ergänzt (vgl. Gerndt 2009, 312). In jedem Fall ist die Frage nach der Wirkung bzw. dem Beitrag der Form zur Bedeutungskonstitution zu stellen.

Dazu gehören:

- Format und Größe des Bilderbuchs
- Material (Hardcover, Papierqualität etc.)
- Seitenanzahl
- Welches quantitative Verhältnis besteht zwischen Text- und Bildangebot?
- Seitenarchitektur: Wie sind Text und Bild angeordnet? Ist der Text ins Bild integriert oder separiert? Länge der Druckzeilen? Etc.

---

63 Vgl. zur Typographie im Bilderbuch: Vach 2014.

- Inwiefern korreliert das Design des Verbaltextes mit dessen Sinngehalt (z. B. onomatopoeische Ästhetik der Schriftgröße)?
- Sind Umfang und Typographie des Textes an kindlichem Lesevermögen orientiert?

### III.3.2.2 Die Erzählperspektive

Was der Erzähler auswählt, was er weglässt, wo er sich befindet und welche zeitliche Distanz zwischen dem Erzählakt und den Geschehensmomenten besteht, ist für die Wirkung der Geschichte entscheidend. Der Erzähler ist entweder Teilnehmer am Geschehen oder zumindest Beobachter und blickt aus einer mehr oder minder distanzierteren Position auf das Geschehen. Seiner Perspektive entsprechend, filtert er die Geschehensmomente und ordnet sie zu einer Erzählung (vgl. Schmid 2008, 129ff.). So sind von unterschiedlichen Perspektiven auf ein Geschehen jeweils unterschiedliche Geschichten zu erwarten, weshalb die Perspektive ein wesentlicher Indikator für die beabsichtigte Wirkung des Erzählten darstellt (vgl. ebd., 262). So ruft beispielsweise die kindliche Perspektive eines Protagonisten andere Identifikationsprozesse hervor als eine dasselbe Geschehen wahrnehmende erwachsene Figur.

Für eine Grunddefinition bietet sich an, Perspektive zu definieren als den von inneren wie äußeren Faktoren gebildeten Komplex von Bedingungen für das Erfassen und Darstellen eines Geschehens. Diese Definition impliziert, dass Perspektivierung kein fakultatives, sondern ein notwendiges Verfahren ist, das jede Darstellung eines Geschehens begleitet und ohne das es keine Geschichte gibt. (Schmid 2011, 138)

#### Der Erzähler kann

ein Geschehen von zwei verschiedenen »Standpunkten« aus darbieten, von seinem eigenen, dem Geschehen gegenüber »äußeren« Standpunkt oder von einem »inneren« Standpunkt, d. h. aus der Position einer oder mehrerer der erzählten Figuren. (Ebd., 140; H. i. O.)

Demnach ist die „Perspektive [...] entweder narratorial oder figural“ angelegt und jeweils anhand eines Modells mit 5 Parametern (ebd., 140f.) beschreibbar:

1. die ›perzeptive‹ Perspektive, zu der man die Fragen stellen kann: Wer ist für die Auswahl dieser und nicht anderer Momente des Geschehens für die Geschichte verantwortlich? Mit wessen Augen blickt der Erzähler auf die Welt?;
2. die ›ideologische‹ Perspektive, die unterschiedliche Faktoren umfasst, die bei Bedarf in der Analyse weiter differenziert werden können: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung;

3. die ›räumliche‹ Perspektive, die als einziger Parameter die ursprüngliche, nicht metaphorische Bedeutung von Perspektive erfüllt und durch den Ort konstituiert wird, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird, mit den Restriktionen des Gesichtsfelds, die sich aus diesem Standpunkt ergeben;
4. die ›zeitliche‹ Perspektive, die den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen eines Geschehens und späteren Erfassens-, Erinnerungs- und Darstellungsakten betrifft und mit einer Veränderung im Wissen und Bewerten verbunden sein kann;
5. die ›sprachliche‹ Perspektive, in der darüber entschieden wird, ob der Erzähler ein Geschehen in seinen eigenen Ausdrücken und Intonationen oder denen einer Figur (bzw. seines früheren Ich) darstellt.

Wer ein Bilderbuch liest, betrachtet es auch, womit zwei Zugangswege zur Geschichte beschränkt und zwei sich voneinander unterscheidende Erzählebenen erschlossen werden müssen. Auf der Bildebene ist mit der Perspektive ganz konkret der auf die Situation gerichtete Blick gemeint, welcher sowohl als optische Perspektive als auch in narratologischen Kategorien beschrieben werden kann. Zum Erzählen aus der Perspektive eines Ichs konstatiert Perry Nodelman (1991, 2): „The doubleness of picture books is nowhere more apparent than in books containing texts with first-person narrators.“ Wenn ein Erzähler seine eigene Geschichte erzählt, ist das, was das Bild zeigt, üblicherweise nicht das, was das Ich des Erzählers im Moment des Geschehens sieht (vgl. ebd., 3), sondern das Bild zeigt das erzählte Ich als Teil der Szenerie. Die Bilder halten den Betrachter dann auf Abstand zur Erzählerfigur, während der Text dazu auffordern kann, die Introspektive anzunehmen, in ihre Gedanken- und Gefühlswelt einzutauchen und die Situation mit ihren Augen wahrzunehmen. Die Diskrepanz zwischen Sprachperspektive und Bildperspektive ist eine analytische Herausforderung, scheint aber gleichzeitig ein eher theoretisches Problem zu sein und kann schon von Kleinkindern mühelos überwunden werden, sobald sie beginnen, ein Ich-Konzept zu entwickeln und ein Du als ein Gegenüber davon abzugrenzen (vgl. Rau 2013, 97ff.). Etwa im Alter von 20 bis 24 Monaten können Kinder aufgrund ihrer kognitiven Entwicklung die „ich/du-Distinktion“ (ebd., 100) sprachlich korrekt anwenden und sind dazu in der Lage, eine Ich-Aussage einem Gegenüber zuzuordnen. Im Bilderbuch entspricht dieser Situation ein Bild, das vor Augen führt, wer von sich selbst in der 1. Person spricht (vgl. ebd., 103). Die Distinktion zwischen Bildperspektive und Sprachperspektive wird dabei aufgrund der Fähigkeit aufgehoben, sich selbst als Betrachter des Ichs des Sprechenden (des erzählten Ichs) abzugrenzen und die Ich-Form als dessen direkte Rede zu identifizieren. Es ist also davon auszugehen, dass die Ich-Perspektive keine

Verstehenshürde darstellt (vgl. ebd.).<sup>64</sup> Erzählt der Erzähler retrospektiv von dem Erleben seines früheren Ichs, d. h. in grammatischen Formen der Vergangenheit, hebt sich diese Diskrepanz automatisch auf, da der Erzähler im Erzählakt dann selbst als Betrachter früherer Geschehensmomente auftritt und den Rezipienten quasi an seine Seite holt. Wie sich auf der Sprachebene das erlebende Ich vom erzählenden Ich unterscheiden lässt, ist diese Distanz auf der Bildebene in der Blicklenkung des betrachtenden Rezipienten angelegt.

Die Möglichkeit eines mehrfachen Wechsels der verbal angelegten Perspektive ist gerade dann auch über die Bilder gegeben, wenn einmal der Blick des erzählenden Ichs dargestellt wird und ein anderes Mal der des erzählten/ erlebenden Ichs. Grundsätzlich ist es

deshalb ratsam, zwischen der Introspektion, dem Zugang eines Erzählers zur Innenwelt einer Figur, und seiner Darbietung der Welt aus der Sicht der Figur zu scheiden. Ersteres gehört wie Allwissenheit und Allgegenwärtigkeit zu den Kompetenzen des Erzählers, letzteres bezeichnet die Perspektive. Die Innenperspektive setzt die Kompetenz der Introspektion voraus. Die Umkehrung ist nicht zulässig. Introspektion ist durchaus ohne Innenperspektive möglich. Von einer Innensicht bei der Darstellung des inneren Zustandes einer Figur kann nur dann die Rede sein, wenn der Erzähler die Selbstwahrnehmung der Figur gestaltet. (Schmid 2011, 142)

Das Verständnis für die komponierte Situation entwickelt sich in jedem Fall im Zusammendenken der beiden ästhetischen Dimensionen, der visuellen und der sprachlichen, zum Ikonotext.

Leitfragen zur Analyse der narratorialen und figuralen Perspektive:

- Wie sieht der Erzähler auf das Geschehen? Nimmt er aus seiner eigenen, der narratorialen Perspektive wahr oder gestaltet er die Sicht eines figuralen Standpunktes? (Vgl. Schmid 2008, 137)
- Nutzt der Erzähler seine Fähigkeit zur Introspektion, um Informationen über das Denken und Fühlen einer Figur kundzutun?
- Ist die Innenperspektive einer Figur auf solche Weise gestaltet, dass die Figur selbst über ihr Innerstes und ihre individuelle Sicht auf das Geschehen Auskunft gibt?
- Wechselt die Perspektive innerhalb des Erzählganzen?
- An welchen Stellen vermischen sich narratoriale und figurale Perspektive (z. B. in der erlebten Rede)?

---

64 Es gibt noch kaum gesicherte Ergebnisse darüber, wann ein Kind zu empathischen Empfindungen oder gar Identifikationsprozessen in der Lage ist, die an die Perspektive eines Ichs und den Einblick in seine Innenwelt geknüpft sind (vgl. ebd.).

### III.3.2.3 *Das WIE des Erzählens auf der Ebene des Verbaltextes*

Die Kategorien des *discourse* werden hier für die Verbalebene nur kurz gefasst.

#### Sprachliche Ästhetik

- Wie hoch ist die sprachliche Komplexität: Umfang, Wortschatz, Stil, syntaktische, grammatische und stilistische Strukturen (Parataxe, Hypotaxe, Reime, lyrischer Satzbau, Verwendung des Konjunktivs, umgangssprachliche Wendungen etc.)
- Sind traditionelle narrative Strukturen erkennbar (Exploration, Höhepunkt, Wendepunkt, Schluss/Auflösung)?
- Weist die semantische Ebene Vergleiche, Symbole oder Metaphern auf?
- Ist Komik ein gestalterisches Element?
- Wie ist die Mittelbarkeit der Figurenrede, wie die der Erzählerrede gestaltet?
- Werden Erzählebenen gewechselt (personale Ebenen, räumlich-zeitliche Verschiebungen, etc.)?
- Korrespondieren formale Aspekte der Sprachebene (z. B. Sprachvarietäten) mit der Anlage einer Figur oder eines Geschehensmoments?

#### Dimensionen der Zeit und dramaturgische Struktur bzw. Ordnung

- In welchem Verhältnis stehen Erzählzeit und erzählte Zeit zueinander?
- Erzählordnung: lineares, chronologisches, anachronistisches Erzählen, Analepse, Prolepse
- Erzähldauer: Zeitdeckung, Zeitraffung, Zeitdehnung, Ellipse, Pause
- Gibt es überraschende Momente/ Wendungen?

### III.3.2.4 *Das WIE des Erzählens auf der Ebene des Bildtextes*

Welche Wirkungen werden durch die zugrunde liegenden ästhetischen Entscheidungen wie Farbwahl, Stil, künstlerische Technik, Material, Bildkomposition, Betrachterstandpunkt, medienaffine Anlehnungen (Nähe zu Film, Theater, bildender Kunst) und andere Gestaltungsmerkmale hervorgerufen und worin besteht ihr Beitrag zum Erzählganzen? Wie anspruchsvoll (hinsichtlich visueller Kompetenz und Kognition) sind die Darstellungsformate?

#### Korrelate mit der Bildenden Kunst

- Spiegelt die Bildästhetik eher traditionelle, malerisch-realtitätsnahe bzw. naiv-realistische Konzepte oder bietet sie mehr innovative Darstellungsformen im Sinne postmoderner, experimenteller Konzepte? Bildstile: traditionell

im Ambiente des 19. Jahrhunderts, wirklichkeitsnah bzw. formgetreu, naturalistisch, abstrakt, experimentell, kindlich-naiv, magisch, futuristisch, surrealistisch, impressionistisch, expressionistisch, fotorealistisch, graphisch, stilisierend, plakativ, flächig, etc. (vgl. z. B.: Dehn/ Thiele 1985).

- Technik: „Künstlerische Drucktechniken, Technik des Plattenschnittes (z. B. Holzschnitt), Collagen (mit gefärbten Papieren, Fotocollage), Aquarelle, Tempera, Acryl, pasos oder lasierend aufgetragen, Airbrush, Mischtechnik, (z. B. Buntstift und Wasserfarbe, oder Acryl kombiniert mit der Spritzpistole), [...] Pastellkreide auf farbigem Tonpapier, Fotografie“ (Schmidt-Dumont 1997, 102)
- Inwieweit spiegeln sich inhaltliche Aspekte in der Art und Weise der bildlichen Gestaltung, d. h. in der Strichführung, im Bildstil und in der Komposition der Bildelemente?
- Wird an kunsthistorisch belegbare Bildtraditionen angeknüpft?
- Sind intertextuelle Bezüge zu Stilen bekannter Maler und ihrer Werke nachweisbar?
- Bestehen Wechselbeziehungen zwischen Bildstil und Kindheitsbild? In welchen kultur- und kunstwissenschaftlichen Traditionen steht die ikonische Darstellung des Kindes?

#### Bildwissenschaftliche Aspekte zum Erzählbild

- Wie ist die Titelseite gestaltet? Spielen bildwissenschaftliche Aspekte hinsichtlich Blicklenkung durch Farbe, Form und Konstellation bzw. Komposition eine Rolle?
- Sind die Bilder monoszenisch oder pluriszenisch angelegt?
- Handelt es sich um eine komplexe, simultane Darstellung, in der die Auflösung der Einheit von Ort und Zeit ein Nebeneinander mehrerer Handlungsabläufe an verschiedenen Schauplätzen und u. U. in zeitlicher Abfolge möglich macht?
- Lädt das einzelne Bild aufgrund von Detailfülle, Ambiguität oder anderer gestalterischer Spezifika zum verweilenden Betrachten ein?
- Inwieweit ist die Farbsymbolik als Gestaltungsmerkmal in die Darstellungskonzepte einbezogen worden?
- Wie und worauf wird die Aufmerksamkeit des Betrachters gelenkt (Farbgebung, Licht- und Schattenspiele, Kameraperspektive, Bildaufbau)?
- Welche Wirkungen werden durch Beleuchtung, Kameraperspektive und Farbwahl beim Betrachter hervorgerufen?

- Sind die Figuren in ruhender Haltung oder in Bewegung dargestellt und welche Funktion erfüllen sie damit?
- Weist die Bildgestaltung mediale Einflüsse (Film- und Fotokunst etc.) auf, wie z. B. Handlungsreihungen, Aufzeigen von Aktivität und Bewegung, Kamera-Perspektiven und Perspektivwechsel, im weitesten Sinne filmische Akzente?
- Inwieweit ist über die Bildkomposition die Erzählinstanz identifizierbar?
- Ist die Kameraperspektive überwiegend überschauend (Vogelperspektive), ebenbürtig (auf Augenhöhe) oder eine aufschauende (Untersicht/Froschperspektive)?
- Wird Distanz zum Betrachter gehalten (Vollbild oder Totale) oder durch Nahaufnahmen (Zoom) empathische oder gegenstandsbezogene Nähe evoziert?
- Wie ist der Hintergrund gestaltet? Raumtiefe, Flächigkeit oder fehlender Hintergrund?
- Regen ungewöhnliche Darstellungen und ihre Konnexionen zum Staunen an? Sind sie überraschend und machen sie neugierig oder gereichen sie eher zu Verwirrung und Ablehnung?
- Lassen ikonische Requisiten und Gestaltungselemente eine zeitgeschichtliche Situierung des Handlungsraumes zu?
- Weisen Requisiten auf einen bestimmten Lebensraum, ein soziokulturelles Milieu hin?

#### Dimensionen der Zeit und dramaturgische Struktur des Bilderzählens

- Liegt eine kohärente Darstellung im Sinne einer nachvollziehbaren Abfolge vor, evtl. unter Einbezug von Analepsen und Prolepsen?
- Werden räumlich-zeitliche Dimensionen bzw. Verschiebungen im Bild dargestellt (z. B. Altern, Jahreszeiten, Vorher-Nachher-Differenzierung etc.)?
- Gibt es eine visuelle Spannungskurve, die sich beispielsweise durch Farbsymbolik oder formale Aspekte wie die Bildgröße ausdrückt?
- Bei textfreien Bilderbüchern: Erzählen die Bilder eine Handlungsfolge oder gibt es eine Vielzahl einzelner Erzählanlässe? Ist inhaltliche und/oder formale Kohärenz gegeben? Inwiefern gehen die Bilder über Benennanreize hinaus und erzählen auf einer konnotativen Ebene?



### III.3.2.5 Inszenierungen von Sprache und Bild und ihre Interdependenzen

- Entspricht das Erzählte den Ankündigungen von Titel und Titelbild oder gibt es irreführende Diskrepanzen? Welche Erwartungen werden geweckt, welche eingelöst?
- Wie verhalten sich Sprach- und Bildebene zueinander: parallel, alternierend oder kontrapunktisch?
- Bestehen Differenzen zwischen der Erzählinstanz der Bildebene und der der Verbalebene?
- Ist die Sprache erzählerisch (in Bezug auf Inhalt und erzählte Situation) und stilistisch im Einklang mit den Bildern oder gibt es Brüche? Welche Wirkung wird erzielt?
- An welchen Stellen gehen die Text- bzw. Bildebene über den narrativen Gehalt der jeweils anderen Ebene hinaus?
- Greift das Bild prägnante Aspekte/Situationen des Erzählten auf? Worin besteht der narrative Mehrwert der Bilder?
- Welche Ikonotexte generiert das Zusammenspiel der beiden semiotischen Systeme Sprache und Bild?

### III.3.3 Die Geschichte – Das WAS des Erzählens<sup>65</sup>

Was erzählt der Erzähler, welche Informationen gibt er preis? Die Fragen zur Geschichte betreffen die „Aspekte **Thematik, Handlung, Figur, räumliche und zeitliche Struktur** sowie **Regeln und Gesetzmäßigkeiten** der Inhaltsdimension des Erzähltextes, die wir intuitiv als eine »erzählte Welt« wahrnehmen“ (Burghardt 2013, 199; H. i. O.). Sofern nicht ausdrücklich differenziert, sind die nachfolgenden Fragen sowohl für die Erschließung der Bildebene als auch der Sprachebene anzuwenden.

Aspekte der Thematik: Stoff, Thema, Motiv

Hier ist zu klären, welcher Subgattung das Bilderbuch aufgrund des identifizierten Stoffes, Themas oder Motivs zuzuordnen ist. Dabei ist das „Leserbewusstsein“ gefordert, das aufgrund seines Wissenshorizontes und anderer persönlicher

---

65 Interferenzen aufgrund von Fragestellungen, die in die Ebene des *discourse* hineinreichen, sind unvermeidbar, da eine Trennschärfe der Analyseebenen der Gesamtwirkung und -deutung eines Textes zuwiderlaufen würde.

Konstitutionen Sinn- und Bedeutungszuschreibungen der dargebotenen Handlungen, Geschehnissen und Ideen vornimmt (Hansen 2013, 207).

- „Gibt es konventionelle Indizien [...] (Gattungs- und Genrebezeichnungen, tradierte Stoffe und Motive, »sprechende Namen« etc.)“ (ebd., 209; H. i . O.)
- Gibt es intertextuelle Bezüge?
- Welche Hinweise geben Paratexte (Titel, Untertitel etc.) auf die thematische Ausrichtung?

## Handlung

Es wird nach den Geschehnissen, Ereignissen und den durch Figuren hervorgebrachten Handlungen gefragt.

- Gibt es mehrere Handlungsebenen?
- Wie komplex sind die Handlungsabläufe konzipiert?
- Sind sie nach einem bestimmten Schema miteinander verbunden?
- Ist ein Spannungsbogen angelegt?
- Folgt das Handlungsgeschehen spezifischen narratologischen Mustern (Tragödie, Komödie, Krimi etc.)?

## Aspekte des Raumes

- In welchem Raum findet das Geschehen statt (historische Zeit, Alltagswelt, Arbeitswelt, Natur, Stadt, etc.)?
- Wird eine realitätsnahe oder phantastische Welt dargeboten?
- Sind die Handlungsorte in der Tierwelt oder der Menschenwelt angesiedelt?
- Ist der Handlungsort einem bestimmten Milieu zuzuweisen? Wie ist er ausgestattet?
- Gibt es mehrere Handlungsräume und wie verhalten sie sich zueinander?

## Figuren

Figuren sind Individuen einer fiktionalen Welt, hervorgebracht vom Verbaltext, der ihnen Aussehen, Eigenschaften, Gedanken, Wünsche, Verhalten und Handlungen einschreibt und damit eine Gestalt verleiht (vgl. Hansen 2013, 232ff.). Auf der Bildebene werden diese individuellen Konstitutionen teils sichtbar ausgestaltet, ergänzt oder konterkariert. Figuren sind aber nicht zwangsweise Menschen oder menschenähnlich, sondern können auch mit „mentale[n] Zustände[n] (Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle Wünsche, Absichten)“ (Schmid 2011, 145) ausgestattete Gegenstände einer fiktionalen Welt sein.

- Welche Figuren treten auf und in welchen Beziehungen stehen sie zueinander?
- Ist die Figur ein runder oder ein flacher Charakter?
- Ist die Figur statisch oder dynamisch, eindimensional oder mehrdimensional angelegt?
- Welche Funktion übernimmt die Figur im Handlungszusammenhang: Protagonist, Antagonist, Nebenfigur?
- Werden die äußere Erscheinung der Figur und ihr Charakterbild mehr explizit, durch den Erzähler oder andere Figuren, oder implizit über ihr eigenes Verhalten und ihre Äußerungen erschließbar?
- Welches Alter kann der Figur zugeschrieben werden?
- Spielen genderspezifische Aspekte eine Rolle?
- Gehört die Figur der Tierwelt an? Ist sie anthropomorphisiert dargestellt?
- Ist das äußere Erscheinungsbild mit besonderen Attributen oder Eigenschaften versehen?
- Ist die Figur realistisch oder verfremdet, karikiert oder typisiert, skurril, bizarr oder verniedlicht dargestellt?
- Weist sie geschlechtstypische Merkmale auf?
- Verkörpert die Figur ein bestimmtes Rollenklischee?
- Ist die Figur in ein Beziehungsgeflecht eingebunden und welche emotionalen und funktionalen Bezüge bestehen zu Anderen, insbesondere in Familienkonstellationen?
- Verhält sich die Figur aktiv oder passiv zum Geschehen?
- Ist die Figur ein Held, hat sie mit Identitätsproblemen zu kämpfen, leidet sie an einem Mangel, benötigt/erhält sie Hilfe oder handelt sie autonom?
- Welche Gemütszustände durchlebt sie?
- Auf welche Weise werden innerpsychische Zustände der Figur deutlich (implizite bzw. explizite Darstellung auf der Bild- und Sprachebene; Figurenrede)?
- Welche Rückschlüsse auf den sozialen Status oder den Lebensstil der Figur lassen Bild oder Text zu? Werden sie auf der jeweils anderen Ebene bestätigt?
- Korreliert die Figurenkonzeption mit der Gestaltung ihrer Lebensumwelt?

### Aspekte der Zeitstruktur

- Welchen Zeitraum umfasst die Geschichte insgesamt?
- Welche Dauer nehmen einzelne Ereignisse in Anspruch?
- Sind die Indizien für Zeitspannen implizit oder explizit auszumachen?
- Inwiefern hat der Zeitfaktor für Ereignisse eine bedeutungstragende Funktion?

## Interdependenzen zwischen Verbal- und Bildebene

- Spiegeln die Bildelemente die aus der Sprachebene herauszulesenden Themen und Motive?
- Besteht Kongruenz zwischen der bildnerischen und sprachlichen Anlage der Figur?
- Spiegeln sich auf nachvollziehbare Weise verbal vermittelte innerpsychische Zustände auf der Bildebene?
- Bestehen Korrelationen zwischen Raum- und Handlungsstruktur und wie sind sie auf der Sprach- und Bildebene realisiert?
- Werden zeitliche Dimensionen auf beiden Ebenen deckungsgleich wiedergegeben?

Der vorstehende Fragenkatalog zum narratologischen Modell der Bilderbuchanalyse zielt einerseits auf eine literaturwissenschaftliche Erschließung, andererseits lassen die daraus resultierenden Analyseergebnisse auch Rückschlüsse auf die Verstehensanforderungen eines untersuchten Bilderbuches zu. Diese werden u. a. mit den folgenden rezeptions- und wirkungsästhetischen Anfragen an den Ikonotext angesprochen.

### **III.3.4 Rezeptions- und wirkungsästhetische Anfragen an den Ikonotext**

Aus rezeptionsästhetischer Perspektive entfaltet sich eine Geschichte bekanntlich erst dann, wenn die Präsentation einer Erzählung einen Rezipienten zur Wahrnehmung veranlasst. Somit ist die Konstitution des Ikonotextes wesentlich davon abhängig, über welche kognitiven, visuellen und sprachlichen Kompetenzen der jeweilige Rezipient verfügt. Das heißt: Auf einer abstrakten Ebene kann der Ikonotext zwar als gegebene Größe betrachtet werden, da aber der Leser bzw. Betrachter immer an der Generierung der Geschichte beteiligt ist, muss der Ikonotext als individuelles Rezeptions- und Analyseergebnis verstanden werden. Die folgenden Fragen sind deshalb nur im Bewusstsein dieser Subjektivität beantwortbar.

- Bietet die Fiktion Anknüpfungspunkte zur realen Kinderwelt, zu kindlichen Erfahrungs- und Gefühlswelten?
- Regen die Figuren zur Identifikation (Substitution, Projektion, Empathie) an?
- Welche Strategien der Sympathie- und Rezeptionslenkung, wie z. B. Farbgebung, Bildperspektive, Wortwahl u. a., sind mit welcher Wirkung verbunden?
- Ergänzen sich Text und Bild zu einem stimmigen Ganzen? Kann man von gelungenem Zusammenspiel (Gleichklang oder auch Kontrastierung) sprechen?

- Welche Gratifikationen sind zu erwarten? Wie hoch ist der Unterhaltungswert, wie hoch der Informationswert einzuschätzen? (Weist die Geschichte informative und/oder unterhaltsame, spannende, überraschende oder komische Momente auf?)
- Welche Botschaft lässt sich aus dem Dargestellten ableiten?
- Werden Klischees bedient oder eher vermieden?
- Welche Leserbeteiligung fordert das Bilderbuch (Leerstellen, Lesersprache etc.)?
- Stellt das Bilderbuch besondere Verstehensanforderungen auf der sprach- oder formalästhetischen Ebene?
- Stellt der Inhalt besondere Verstehensanforderungen, die Gespräche initiieren und in die Zone der nächsten Entwicklung weisen?
- An welchen Kriterien ist ggf. eine Doppeladressierung festzumachen?
- Gibt es (konkrete) Anknüpfungspunkte für Anschlusskommunikationen und Anchlusserzählungen (offenes Ende, offene Fragen, Problemorientierung)?
- Werden inhaltlich-pädagogische Anregungen für Handlungsmöglichkeiten geboten (Reflexion und Weiterentwicklung von Urteilkriterien, Erfahrungsbestätigung oder Anlass zur Korrektur, Bewältigung von Gefühlen und Konflikten, Bewältigung von Entwicklungsaufgaben)?

Da die leitmotivischen und konzeptionellen Spezifika einzelner Werke eine am Gegenstand je neu zu justierende Herangehensweise und somit eine Modifizierung bzw. Ergänzung des gesamten Kataloges erfordern, ist der im Kapitel V.2.3 vorgestellte thanatologisch-diskursanalytische Ansatz als solche zu verstehen. Grundlagen dieser Modifizierung sind die im folgenden Kapitel zusammengestellten Erkenntnisse der Sterbe- und Trauerforschung.

