

Sterben, Tod und Jenseits in der graphischen Literatur. Schlüsselbildanalysen in Bilderbüchern und Graphic Novels

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)
im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften
der Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

Band 1 von 2

vorgelegt von
Birte Svea Philippi
aus Trier

2021

2022

-
1. Gutachterin: Prof'in. Dr. Birgit Richard
 2. Gutachter: Prof. Dr. Georg Peez
 3. Gutachter: Prof. Dr. Jan Guido Grünwald

Tag der mündlichen Prüfung: 10.02.2022

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. Thematische Annäherung und Methodologie	13
1.1. Bilderbuch, Comic und Graphic Novel.....	13
1.1.1. Bilderbuch - eine „Spezialkunst für Kinder“?.....	13
1.1.2. Comic und Graphic Novel als eine „Spielart des Bilderbuchs“?	25
1.2. Sterben, Tod und Jenseits im wissenschaftlichen Diskurs.....	40
1.2.1. Terminologische Annäherung an Sterben, Tod und Jenseits	40
1.2.2. Sterben, Tod und Jenseits im Bilderbuch, Comic und Graphic Novel	49
1.3. Entwicklung einer Datenerhebungs- und Analyseverfahren.....	59
1.3.1. Datenerhebungsmethode	59
1.3.2. Analyseverfahren	66
2. Datenanalyse: Bilderbücher und Comics auf dem Buchmarkt	79
2.1. Vergleichende Analyse der Bilderbuch- und Comicverlage	79
2.1.1. Bilderbuchverlage	79
2.1.2. Comicverlage.....	95
2.2. Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbuch- und Comicverlagen.....	105
3. Schlüsselbildanalysen von Sterben, Tod und Jenseits	113
3.1. Schlüsselbilder von Sterben und Tod	115
3.1.1. Akt des Sterbens.....	116
3.1.2. Übergang zum Tod.....	142
3.1.3. Schlussfolgerungen und Ausblick.....	170
3.2. Schlüsselbilder des Jenseits	207
3.2.1. Jenseitsreisen	207
3.2.2. Zwischenwelten.....	240
3.2.3. Jenseitswelten	266
3.2.4. Schlussfolgerungen und Ausblick.....	284
3.3. Todessymbolik.....	309
3.3.1. Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens.....	310
3.3.2. Symbole der irdischen Existenz.....	340
3.3.3. Symbole der Vergänglichkeit.....	362
3.3.4. Schlussfolgerungen und Ausblick.....	394
4. Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbüchern und Graphic Novels	424
4.1. Zusammenfassung und Fazit.....	426
4.2. Ausblick.....	445

5. Verzeichnisse	450
5.1. Literatur.....	450
5.2. Internetquellen	499
5.3. Weitere Quellen.....	504
5.4. Abbildungen	505
6. Tabellarischer Lebenslauf	510
7. Erklärung	514

Hierbei handelt es sich um die Vorabfassung des Buches *Sterben, Tod und Jenseits in der graphischen Literatur*, das im Jahr 2022 im transcript Verlag erschienen ist. Der transcript Verlag genehmigt die Publikation dieser Vorabfassung für die persönliche Nutzung, nicht für die Weiterverbreitung.

Einleitung

Die Jahre 2020 und 2021 sind geprägt von COVID-19, das den Alltag weltweit maßgeblich verändert hat. Auf Internetseiten von Nachrichtendiensten haben Tabellen einen hohen Stellenwert, in denen nicht nur die Anzahl der täglichen Erkrankten aufgelistet werden, sondern vor allem die der Toten. Durch die hohe Ansteckungsgefahr und die Möglichkeit schwerer Krankheitsverläufe können auch Familienangehörige oder Personen aus dem Bekannten- und Freundeskreis betroffen sein: Es ist nun nicht mehr der „Tod des Anderen, (...) [der] weit entfernt von uns selber“¹ passiert, sondern er befindet sich in unmittelbarer Nähe. So empfiehlt die Kinderpsychiaterin Walitza, dass in der Zeit der sozialen Isolation aufgrund einer Pandemie

„Gespräche über Werte, etwa über die Verantwortlichkeit nicht nur sich selbst, sondern auch der Gemeinschaft gegenüber oder über den Tod, der natürlich zum Leben dazu gehört [, geführt werden sollen]. Diese Bedrohung von außen und die Auseinandersetzung damit kann auch zu einem engeren Familienzusammenhalt führen.“²

Darüber hinaus bedarf es u.a. Maßnahmen im (Schul-)Alltag: Als Beispiel kann das Bildungsportal des Landes Nordrhein-Westfalen aufgeführt werden. Hervorgehoben wird hier, dass nicht nur einzelne Personen den Tod von Angehörigen verarbeiten müssen, sondern eine breitere Masse betroffen ist - auf Seite der Lehrenden und Lernenden. Dafür werden Materialien bereitgestellt und der Schulpsychologische Dienst kann bei Bedarf in Anspruch genommen werden.³ In einer solchen Zeit brauchen Kinder und auch Erwachsene passende Bücher oder ähnliches als Gesprächsanlass und Verarbeitungsmöglichkeiten für Todeserlebnisse, allerdings auch über den Tag hinaus, denn diese sind ein existenzieller Bestandteil unseres Lebens.⁴ Kurz nach Ausbruch der Krankheit

1 Robertson 2008, S. 222f.

2 Kuhn 2020, o.S.

3 https://www.schulministerium.nrw.de/docs/Recht/Schulgesundheitsrecht/Infektionsschutz/300-Coronavirus/Coronavirus_Schulpsychologie/index.html.

4 Josting 2010, S. 2. Bücher über den Tod gehen jedoch über einen Sprachanlass hinaus. Motté schreibt: „Wie bei kaum einem anderen Thema liegt die größte Faszination für den Leser hier im »Spiel mit dem Tod«. Er ist dabei, aber nicht gemeint, er nimmt erschüttert Anteil in der Sicherheit des Noch-Nicht. Da er dem Sterbenden im Buch als Lebender in der Realität überlegen ist, regt sich in ihm unbewußt eine Art Lebenslust und Daseinsfreude. Darüber hinaus kann dem Leser die Lektüre solcher Bücher aber auch Lebenshilfe sein: Indem er sich beim Lesen nämlich mit einer Figur der Erzählung, einer Person des Dramas oder dem Sprecher des Gedichts identifiziert und

veröffentlichte beispielsweise der Carlsen-Verlag die Bilderbücher *Conni macht Mut in Zeiten von Corona*⁵ und *Ein Corona-Regenbogen für Anna und Paul*⁶, die Kindern ab drei Jahren erläutern, was unter diesem Virus zu verstehen ist. Auffällig ist dabei, dass nur in einem der genannten Bilderbüchern der mögliche Tod des Erkrankten erwähnt wird - Connis Vater erklärt seiner Tochter folgendes:

*„Für Kinder ist sie [die neue Krankheit] meist nicht so schlimm, aber für Menschen, die schon krank oder älter sind. Die müssen dann ins Krankenhaus und manche sterben sogar (...).“*⁷

Hier wird im Bilderbuch ein großes Potenzial vernachlässigt, indem der Tod weitgehend ausgeklammert wird, obwohl sich eine Auseinandersetzung an dieser Stelle anbieten würde. Es steht in beiden genannten Bilderbüchern vor allem der veränderte Kinderalltag im Fokus, was zu kurz gefasst ist. Die Angst vor dem ‚greifbaren‘ Tod wird

das dargestellte Geschehen als Modellfall interpretiert, gelingt es ihm vielleicht auch, seine Situation besser zu durchschauen tiefer zu erfassen und möglicherweise leichter zu meistern, das heißt, dem eigenen Tod bewußt entgegenzusehen. Denn nur das hilft gegen reale Todesangst.“ (Motté 1997, S. 187).

5 Schneider/Görrisson 2020. Die Bilderbuchserie „Conni“ gibt es seit 1992 und „wächst [mit ihrer Lesergruppe,] in der Reihe Conni 15 feiert Conni ihren fünfzehnten Geburtstag“ (<https://www.conni.de/alles-ueber-conni/fragen-und-antworten>). „Conni macht Mut in Zeiten von Corona“ ist eher eine ungewöhnliche Titelwahl für die Serie, da beispielsweise das Einkaufen, die Musikschule oder der Arztbesuch thematisiert werden. Vgl. dafür die Conni-Titel in der Excel Tabelle „Carlsen Verlag“ auf dem Datenträger. So schreibt Schipp in der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung: „An Conni ist nichts überraschend. Sie macht alles richtig. Außer dass ihr mal beim Tanzen im heimischen Wohnzimmer eine Vase zu Bruch geht, passiert nichts Erschreckendes in ihrem Leben Das blonde Mädchen mit der Schleife im Haar ist perfekt (...). Ein bisschen ist allerdings jetzt auch die Conni-Welt aus den Fugen geraten. Das hat auch der Carlsen-Verlag erkannt, in dem die Conni-Bücher erscheinen. Die Welt ist seit Corona eine andere und damit auch die Welt der Kinder, nichts ist mehr so fluffig und leicht wie bisher. Deshalb hat der Verlag aktuell das Buch „Conni macht Mut in Zeiten von Corona“ herausgebracht. Es dürfte eines der ernsthaftesten seit Erscheinen der Reihe 1992 sein.“ (Schipp 2020, S. 14).

6 Steindamm/Tust 2020.

7 Schneider/Görrisson 2020, S. 2. Es werden somit ebenfalls Handlungsmöglichkeiten für Erwachsene im Umgang mit ihrem Kind aufgezeigt, die auch von Experten empfohlen werden. So beschreibt der ehemalige Professor für Klinische Psychologie und Entwicklungspsychologie Fröhlich-Gildhoff genau die Vorgehensweise, die Connis Vater verwendet: „Gut wäre es, dem Kind auf eine einfache Weise zu erklären, dass das Leben endlich ist und dass, wenn jemand stirbt, zum Beispiel an Corona, derjenige sehr krank war, und zwar so krank, dass sein Körper das nicht mehr geschafft hat. Gleichzeitig ist es sehr wichtig mitzugeben, dass dies bei Menschen ganz unterschiedlich ist und nicht jeder der erkrankt, gleich stirbt. Es ist wichtig, Kindern auf der einen Seite einfache Erklärungen zu geben und ihnen auf der anderen Seite aber immer auch die Angst zu nehmen.“ (Fröhlich-Gildhoff 2020, S. 25).

nicht behandelt. Für die Aufarbeitung dieses Themas bieten sich daher die bereits auf dem Markt vorhandenen Bilderbücher an. In der vorliegenden Dissertation werden somit keine Bücher berücksichtigt, die COVID-19 und dessen Folgen thematisieren, sondern graphische Literatur⁸ mit dem Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits. Bilderbücher als Teil der Kinder- und Jugendliteratur⁹ verbinden mit dieser Thematik „eine lange Tradition, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht“¹⁰. Der Tod wurde jedoch unterschiedlich bearbeitet, was beispielsweise abhängig von der Betonung der Phase des Schonraums in der Kindheit war.¹¹ Erst ab den 1970er Jahren werden die Protagonist*innen der Kinderliteratur zu „Bewohnern der Wirklichkeit“¹², in der sie mit unterschiedlichen Problemen konfrontiert werden, wozu auch Sterben, Tod und Jenseits zählen. Comics sind im Laufe der letzten Jahrzehnte die Aufarbeitung solcher ‚schwierigen‘ Themen wie Sterben, Tod und Jenseits nicht zugetraut worden und „von den akademischen Disziplinen über Jahrzehnte mit den Stigmen der „Literatur für Kinder und Analphabeten“ (...) belegt [worden].“¹³ Grünewald schreibt noch im Jahr 2000:

„Einerseits erfreuen sich Comics bei ihrer Leserschaft großer Beliebtheit; andererseits genießen sie, eingeschätzt als triviale Unterhaltungslektüre, nur geringe öffentliche kulturelle Akzeptanz. Entsprechend gering ist das Forschungsinteresse. So untersuchen die ersten größeren in Deutschland erschienenen Arbeiten über Comics, weniger ihn selbst, als seine (befürchteten) Auswir-

8 1845 beschreibt Rodolphe Toepffers in seinem Essai de physiognomie die graphische Literatur folgendermaßen: „Es ist möglich, Geschichten in Kapiteln, Zeilen und Worten zu schreiben: das nennen wir dann Literatur im eigentlichen Sinne. Es ist möglich, Geschichten in einer Abfolge von Szenen zu schreiben, die graphisch dargestellt werden: das ist dann graphische Literatur (littérature en estampes).“ (Zitiert nach Cuccolini 2002, S. 65) Darunter fallen u.a. Bilderbücher und Comics. Die Bezeichnung Comic wird in der vorliegenden Dissertation als Überbegriff des Graphic Novels verwendet. Siehe dafür auch Kapitel 1.1.2.

9 Ewers zeigt in seinem Artikel „Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung“ aus dem Jahr 2000 auf, wie schwierig eine allgemeingültige Definition für Kinder- und Jugendliteratur ist. Er greift daher auf „eine Serie von Definitionen“ (Ewers 2000b, S. 2) zurück, die „sich in beträchtlichem Maße überschneiden, (...) [und] vorrangig an ihren Rändern differieren“ (ebd., S. 5). Im weiteren Verlauf werden in der vorliegende Dissertation die Bücher als Kinder- und Jugendliteratur bezeichnet, die die Verlage als solche deklarieren (vgl. ebd., S. 3). Dies macht Sinn, da in der Datenerhebung in Kapitel 2 auf die Angaben der Verlagshomepages zurückgegriffen werden.

10 Josting 2010, S. 2.

11 Vgl. dazu Ausführungen im Kapitel 1.2.2.

12 Ewers o.J., S. 12.

13 Balzer 1995, S. 12.

kungen auf Kinder und Jugendliche. (...) Das Klima des kulturpädagogischen Kampfes gegen die Comics als „Schundliteratur“ in den 50er und 60er Jahren trug nicht dazu bei, sich ernsthaft und intensiv mit diesem Medium auseinanderzusetzen.“¹⁴

Ein bekannter Gegner des Comics war z.B. der amerikanische Psychiater Wertham. Die Zeitschrift *Der Spiegel* berichtet 1951 in seinem Artikel „Opium der Kinderstube“¹⁵, Wertham habe in seinen Forschungen festgestellt, dass Comics „spontane Kinderphantasie [vergifte]“¹⁶. Seldes war der Meinung, dass „die Bilderbücher auf (...) Dauer das amerikanische Volk verdummen werden.“¹⁷ Dieser Literatur wurde beispielsweise Verherrlichungen von Gewalt und Pornografie vorgeworfen.¹⁸ Das strenge Vorgehen gegen Comics u.a. mit Zensur und Anti-Comic-Kampagnen konnte die Verbreitung nicht mindern.¹⁹ Heute haben Comics ebenso wie Bilderbücher Eingang in den Schulunterricht²⁰ gefunden und sind aus Tageszeitungen²¹ nicht mehr wegzudenken. Das Potenzial der Comics wurde erkannt – so werden auch gesellschaftswichtige Themen aufgearbeitet.²² Beispielsweise beginnt Tiraboscós und Wazems Comic *Das Ende der Welt*²³ mit

14 Grünewald 2000, S. 67ff.

15 <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29193570.html>.

16 Ebd.

17 Ebd. In dem Artikel werden die Begriffe Bilderbücher und Comics synonym verwendet.

18 Siehe auch „Comic-Code der Comics Magazine Association of America vom Oktober 1954“ (Knigge 2016, S. 20ff.).

19 Vgl. Munier 2000, S. 29.

20 Grünewald fasst die Entwicklung wie folgt zusammen: „Seit den 70er Jahren sind Comics unterrichtsrelevant, und es findet sich eine Fülle von didaktischer Literatur-Buchpublikationen, Unterrichtsmaterial, Beiträge in Fachzeitschriften. Als Literaturdidaktiker reklamiert Dahrendorf den Einsatz von Comics im Deutschunterricht; ebenso werden sie von der Kunstpädagogik (vgl. u.a. Beiträge und Themenhefte der Fachzeitschrift *Kunst + Unterricht*) und der Sozialkunde (Medienerziehung) als Gegenstand gesehen. Fächer wie Religion, Fremdsprachen oder die Naturwissenschaften ziehen Comics als Unterrichtsmittel heran.“ (Grünewald 2000, S. 72f.) Ein Beispiel für den Comic als Unterrichtsgegenstand stellt Boschenhoff im BDK vor: „Keine Angst vor Comics. Eine Reihenplanung für den Kunstunterricht in der Unter- und Mittelstufe“ (Boschenhoff 2016).

21 Zimmermann fordert in den 1970er „(...) im Feuilleton ähnlich der ständigen Filmkritik, eine ständige Comic-Kritik einzurichten (...).“ (Zimmermann 1970, S. 7) Dies findet nun statt. So werden regelmäßig in der „Süddeutsche Zeitung“ (Haas 2020) neue Veröffentlichungen vorgestellt. Auch auf den Homepages der Nachrichtenportale erhalten Comics zum Teil im Bereich Kultur einen eigenen Reiter, wie etwa beim „Der Tagesspiegel“ (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/>).

22 Siehe Kapitel 1.1.2 sowie Kapitel 1.2.2.

23 Tirabosco/Wazem 2009.

dem Tod eines Kindes und zeigt die Folgen für die Familie auf. Dabei tritt der Tod auch als Figur auf, der jedoch nicht als solcher direkt erkannt wird: Als ikonographische Repräsentation des Todes wird eine ältere Dame gewählt. Im Dialog mit einer Katze wird auf weitaus bekanntere Darstellungen hingewiesen und zugleich eine Begründung für die Personifikation des Todes gegeben:²⁴



Abb. 1: Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

Mit „diesem Gerät“²⁵ spielt die Katze wahrscheinlich auf eine Sense an und verweist somit auf die Figuren des Schnitters bzw. Sensenmanns, die u.a. ihren Ursprung in der Bibel finden.²⁶ Cramer resümiert in diesem Zusammenhang: „Todesgestalten als Vergänglichkeitsmotive finden sich in Europa seit der Antike in Literatur, bildender Kunst und Musik.“²⁷ Motté stellt die These auf, dass je nach Medium unterschiedliche Motivationen für die Auseinandersetzung mit dem Tod hervorgerufen werden:

„Doch während sein Interesse [der Leser] an Meldungen der Massenmedien über Katastrophe und Tod eher der Sensationsgier entspringt, wird das an Literatur meist von echter Neugier und aufrichtiger Anteilnahme gesteuert. Es interessiert den Leser, was im Innersten der dargestellten Figuren vor sich

24 Das Panellayout des Comics ist in der oben abgedruckten Darstellung nicht berücksichtigt.

25 Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

26 Rosenfeld 1978, S. 98f.

27 Cramer 2012², S. 207.

*geht (...).*²⁸

In der vorliegenden Arbeit wird das Thema Tod nicht nur im geschriebenen Wort analysiert, sondern vor allem in Bildern. Dabei stehen Bücher im Zentrum, die Text und Bild miteinander vereinen: Bilderbuch und Comic. Die folgende Frage leitet das Promotionsprojekt: Wie wird Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbüchern und Comics dargestellt? Daran schließt sich die Frage an, ob sich gemeinsame Bildideen²⁹ herausarbeiten lassen und wie das Themengebiet dargestellt wird. Wenn es gemeinsame Ideen gibt, wie sehen diese dann aus? Es findet ein Vergleich zwischen den Bildern im Hinblick auf die unterschiedlichen Lesegruppen statt.³⁰ Im Mittelpunkt der Untersuchung steht dabei die graphische Dimension der Bücher. Dies bietet sich an, da der Stellenwert der Bilder in den letzten Jahren zugenommen hat, welchen auch Kretschmer hervorhebt:

*„Vor dem Hintergrund einer sich wandelnden visuellen Kultur geht es aber nicht ausschließlich um das Lesen von Texten, sondern ebenso um das „Lesen“ von Bildern. Die Anleitung zur Bildwahrnehmung und zum Bildverstehen ist ebenso wichtig wie diejenige zum verstehenden Lesen. Vermutlich ist die visuelle Kompetenz der Kinder gegenwärtig weiter entwickelt als vor wenigen Jahrzehnten; sie ist heute aber auch eine viel wichtigere Schlüsselkompetenz.“*³¹

Die Wichtigkeit der gerade beschriebenen *visual literacy* wird von unterschiedlichen Autor*innen herausgearbeitet.³² Zur Bildbetrachtung von Sterben, Tod und Jenseits

28 Motté 1997, S. 186.

29 Im Folgenden verstehe ich unter Bildideen gemeinsame Ideen, Vorstellungen, Motive und Symbole, die die Autor*innen im Bild aufgreifen. Zur Definition von Motive und Symbole siehe Kapitel 1.3.2. sowie Kapitel 3.3.

30 Im Bilderbuch und Comic können unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden, teilweise überschneiden sich diese auch - so gibt es Kindercomics oder Bilderbücher für Erwachsene, vgl. dazu das Kapitel 1.1. Aufgrund des gewählten Untersuchungskorpus können jedoch für die Bilderbücher von einer jungen und im Comic von einer älteren Zielgruppe ausgegangen werden, siehe dazu Kapitel 2.

31 Kretschmer 2003, S. 7.

32 Kurwinkel definiert *visual literacy* wie folgt: „Die Fähigkeit, visuelle Symbole und Zeichen in Medien zu verstehen (Bilderwerb).“ (Kurwinkel 2017, S. 263) Er gliedert es in die *literacy studies* ein und arbeitet „[p]ädagogische und didaktische Aspekte“ des Bilderbuchs heraus (ebd., S. 177f.). Belting kritisiert: „Zwischen unserem Bildkonsum und unserer Bildreflexion tut sich derzeit eine Schere auf. Es ist paradox, dass wir mitten im *iconic turn* stehen, aber für den kritischen Umgang mit Bildern keine analytischen Fähigkeiten besitzen.“ (Belting 2004, S. 354) Wichtig dabei ist, dass es sich nicht, wie Grünewald betont, um eine „Aneignung eines ‚Bildalphabetes‘“ handelt, „sondern auf dem (vergleichenden und reflektierten) Umgang mit der Vielfalt der Bildsorten. Leider wird die hier angesiedelte Aufgabe des Kunstunterrichtes viel zu wenig beachtet und zu sehr behindert. (...)“ (Grünewald 2014, S. 43) Auf den *iconic* bzw. *pictorial turn* als auch den Stellenwert des Bildes im Bilderbuch und Comic wird im ersten Kapitel

sind im Promotionsprojekt nicht Medien wie Filme, Games oder Apps gewählt worden, sondern das Format Buch - in Form von Bilderbüchern und Comics. Dieses Medium hat gegenüber Fernsehsendungen oder Computerspielen den Vorteil, dass ein Bild hier beliebig lang betrachtet werden kann. Die Rezipient*innen können selbst bestimmen, wie lange sie eine Seite betrachten und ggf. auch noch einmal im Buch vor- und zurückblättern.³³ Weitere Gründe für das Medium Buch sind, dass es ein im (Kinder-) Alltag bekanntes, aber auch ein zeitloseres Medium im Vergleich zu einer App ist. Nach der *Vorlesestudie 2019* wird 68% der zwei- bis achtjährigen Kinder „mehrmals pro Woche oder täglich“³⁴ vorgelesen.³⁵ Die *miniKIM* Studie aus dem Jahr 2014, die die Mediennutzung der zwei- bis fünfjährigen Kinder untersucht, verankert ebenfalls den Stellenwert des Bilderbuches mit 87% nach dem Spielen und vor dem Fernsehen.³⁶ Es zeigt sich, dass „[m]ehr als 80 Prozent der Kinder (...) noch keinerlei Erfahrungen mit diesen Medien [wie Smartphones, PCs, Internet usw.] gemacht [haben].“³⁷ Auch wenn sich das Medienverhalten älterer Kinder- und Jugendlichen ändert, so sind Bücher noch Bestandteil ihres Alltages.³⁸ Thiele stellt dabei die Verknüpfung zwischen Bilderbuch

noch mal Bezug genommen.

- 33 Hopp und Lieber erarbeiten, welche Kriterien gegeben sein müssen, um visual literacy zu fördern: „Neben der Offenheit gegenüber der Vielzahl der unterschiedlichsten Versionen von Wirklichkeit und ihren Auffassungen muss es auf einer ersten Ebene um die Fähigkeit zur bewussten Wahrnehmung von Einzelbildern und deren Bedeutungsgehalt gehen. Notwendige Voraussetzung dafür ist eine Verlangsamung der Rezeptionsgeschwindigkeit, denn eine intensive und erkenntnisträchtige Auseinandersetzung mit Bildern erfordert Zeit und die Bereitschaft, sich mit allen Sinnen darauf einzulassen. Genau dort setzt die Beschäftigung mit dem Bilderbuch als Instrument literar-ästhetischer Bildung an, ist es doch in der am schnellen Bild orientierten Mediengesellschaft in Refugium für selbst bestimmte, dem individuellen Rhythmus angepasste Rezeptionsprozesse.“ (Hopp/Lieber 2008, S. 294f.) Dehn formuliert es ähnlich - als zwei Aufgaben: „Fokussieren des ersten Blicks (...) [und] Transformation: Sichtbar machen des Unbestimmten“ (Dehn 2007, S. 14f.), die sie im Unterricht anhand von Kunstwerken mit Schüler*innen erarbeitet.
- 34 <https://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=2595>, S. 10.
- 35 Näheres zur jährlich durchgeführten Studie von „Stiftung Lesen“, „Die Zeit“ und der „Deutsche Bahn Stiftung“ unter <https://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=2595>.
- 36 https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/miniKIM/2014/Studie/miniKIM_Studie_2014.pdf, S. 31f.
- 37 Ebd., S. 32.
- 38 In der Kim-Studie 2018, die nun sechs- bis 13-jährige Kinder im Blick hat, wird resümiert: „Bücher sind ein fester Bestandteil des Medienalltags der Kinder. 51 Prozent lesen regelmäßig in ihrer Freizeit, insgesamt greifen 83 Prozent zumindest selten zum Buch.“ (https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/KIM/2018/KIM-Studie_2018_

und Kunst hervor:

„Unter dem Aspekt der Förderung ästhetischer Neugier und Offenheit (Anregung, Innovation, Provokation) erhält das Bilderbuch in der Tat so etwas wie eine Schlüsselrolle: Kinder sind trotz aller medialen Vernetzung doch weitgehend abgeschnitten von künstlerischen Entwicklungen der öffentlichen Kunstszene. Das Museum ist für Kinder kein Ort alltäglicher Erfahrung. Das Bilderbuch könnte aufgrund seiner besonderen ästhetischen Konzeption ein Erfahrungsbereich für Kinder sein, in dem sie eine Reihe zentraler Erfahrungen gewinnen können: Bilder und Texte in Ruhe wahrzunehmen (etwa im Gegensatz zu den vorbeieilenden Bildern), sie zum Gegenstand von Neugier, Genuss und Kritik zu machen, die Eigenarten visueller und literarischer Narration zu erfahren, Wege der Annäherung an Bilder und Texte zu entwickeln, sich auf den fiktionalen Charakter des Buches einzulassen, einzusteigen in die erzählte Geschichte.“³⁹

Darüber hinaus kann das Bilderbuch die Basis für weitere (Bild-)Betrachtungen in anderen Medien sein; Kretschmer begründet dieses Vorgehen durch die „filmischen Erzählformen im Bilderbuch“⁴⁰.

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit ergibt sich aus den genannten Forschungsfragen: Im ersten Schritt werden Bilderbücher und Comics näher betrachtet. Dabei geht dies über eine begriffliche Definition hinaus, da Merkmale herausgearbeitet werden, um die vergleichende Analyse zu begründen. Im zweiten Schritt wird das Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits fokussiert. Der Forschungsstand sowohl zu Bilderbuch und Comic, als auch zu Sterben, Tod und Jenseits wird aufgearbeitet. Zur Beantwortung der oben aufgeführten Fragen ist ein mehrgliedriges Forschungsdesign notwendig, das einerseits eine Datenerhebungs-, andererseits eine Analysemethode im Hauptteil vorsieht. Die Datenerhebungsmethode wird u.a. dafür benötigt, den Untersuchungskorpus einzugrenzen. Basis dafür ist eine Bestandsaufnahme der lieferbaren Bücher von zehn Verlagen im Zeitraum zwischen Juli 2014 und April 2016 und führt zu einer Annäherung von Bilderbüchern und Comics.⁴¹ Im Gegensatz zu schon vorliegenden wis-

web.pdf, S. 82). Im Vergleich dazu nimmt die Zahl der regelmäßigen Leser*innen, wie die JIM -Studie 2019 zeigt, ab: „34 Prozent der Zwölf- bis 19-Jährigen lesen mindestens mehrmals pro Woche gedruckte Bücher in ihrer Freizeit.“ (https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2019/JIM_2019.pdf, S. 52f.).

39 Thiele 2001, S. 37f.

40 Kretschmer 2003, S. 20.

41 Bonacker stellt fest, dass „[d]er Bilderbuchmarkt (...) groß [ist]. In jedem Jahr kommen geschätzt zwischen 1500 und 2000 neue Bilderbücher auf den Markt.“ (Bonacker 2016, S. 125) Hinzu kommen noch die Comic-Veröffentlichungen. Eine Analyse aller Bücher

senschaftlichen Publikationen in diesem Themenbereich, deren Untersuchungskorpus aus einer „zufälligen“⁴² Auswahl oder aus Rechercheergebnissen bestimmter Archive⁴³ besteht, ist in der vorliegenden Arbeit eine andere Vorgehensweise gewählt worden: Es wurde eine Vollerhebung von zehn Verlagen mit 1947 Bilderbüchern und 1480 Comics durchgeführt. Ziel ist es, sowohl den Untersuchungskorpus festzulegen, als auch Bilderbücher und Comics näher zu beschreiben. Letzteres hat ebenfalls Auswirkungen auf den zweiten Teil, die Analysemethode. Nach der Datenerhebung werden Einzelbilder aus dem Untersuchungskorpus mithilfe der Schlüsselbildanalyse betrachtet.⁴⁴ Verweise auf schon vorhandene Analysen zur religiösen und didaktischen Einordnung der Bilderbücher und Comics werden gegeben, diese stehen jedoch nicht im Fokus. Der Schwerpunkt ist, wie die obigen Fragestellungen zeigen, das Herausarbeiten und Begründen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden in der Darstellung von Sterben, Tod und Jenseits.

auf dem Markt ist somit nicht zielführend.

42 Egli 2014, S. 11.

43 Hopp 2015, S. 159.

44 Die Eingrenzung des Untersuchungskorpus aus 3427 Büchern auf letztendlich zehn wird im Kapitel 2.2. dargelegt.

1. Thematische Annäherung und Methodologie

Das erste Kapitel *Thematische Annäherung und Methodologie* ist in drei Teile gegliedert: Zunächst wird der Forschungsgegenstand analysiert, dann das Thema eingegrenzt und im letzten Schritt die Methode begründet. Im ersten Unterkapitel wird somit der Fokus auf eine Annäherung der Begriffe Bilderbuch und Comic gelegt. Wie schon in der Einleitung erwähnt, sind hier die Gemeinsamkeiten bedeutsam, da darauf aufbauend ein Analyseraster entwickelt werden kann. Im nächsten Unterkapitel folgen die Definitionen von Sterben, Tod und Jenseits, um dann den jeweiligen Forschungsstand im Bezug zum Bilderbuch und zum Comic zu referieren. Des Weiteren steht in diesem Kapitel die Methodologie im Mittelpunkt. Sowohl eine Datenerhebungs- als auch eine Analyse-methode wird erarbeitet, deren Ergebnisse im zweiten und dritten Kapitel vorgestellt werden.

1.1. Bilderbuch, Comic und Graphic Novel

Dolle-Weinkauff stellt im Zusammenhang zu Bilderbuch und Comic eine „[n]eue Unübersichtlichkeit“⁴⁵ fest:

„Wo es noch vor nicht allzu langer Zeit mit nur drei sortierenden Begriffen, nämlich „Bilderbuch“, „Bildgeschichte“ und „Comic“, verlässliche bis hinreichende Orientierung geboten werden konnte, hat sich eine Vielzahl neuer Erscheinungen eingestellt, die teils Bekanntes aufnehmen, teils alternative Konzepte erkennen lassen und teils eine Mixtur aus beidem darstellen.“⁴⁶

Dieses Zitat zeigt, dass eine eindeutige Benennung oder gegenseitige Abgrenzung schwierig wird. Es wird zunächst das Bilderbuch analysiert, um dann den Comic vergleichend zu untersuchen.

1.1.1. Bilderbuch - eine „Spezialkunst für Kinder“⁴⁷?

Wer ein Bilderbuch im Geschäft erwerben möchte, findet dies vorwiegend in der Kinder- und Jugendbuchabteilung.⁴⁸ Der Begriff Bilderbuch existiert bereits früh, Künne-

45 Dolle-Weinkauff 2012, S. 3.

46 Ebd.

47 Thiele 2000, S. 228.

48 Farr 2011, S. 197.

mann und Müller schreiben im *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*⁴⁹:

„Schon bald nach Erfindung des Buchdrucks verwendeter Begriff zur Bezeichnung jedes mit Bildern versehenen Buches, später Begriffsverengung durch die Zuordnung dieses Buchtyps zu einer bestimmten Altersgruppe der Literaturkonsumenten. Mitte bis Ende des 19. Jh.s gewann der Ausdruck B. [Bilderbuch] immer mehr die Bedeutung des speziell für das Kleinkind geschaffenen Buches, in dem die Illustration über den Text dominiert.“⁵⁰

Wie das Zitat als auch die Überschrift dieses Unterkapitels zeigt, findet eine Eingrenzung der Leser*innengruppe statt. Aktuelle Tendenzen zeigen eine Öffnung des Bilderbuches hinsichtlich verschiedener Aspekte. Kurwinkel schreibt von „tiefgreifende[n] Entwicklungen in ästhetischer, narrativer und buchgestalterischer Hinsicht“⁵¹, worauf auch Dolle-Weinkauffs Zitat in der Einleitung dieses Kapitels anspielt. Ebenfalls wird dies in den Definitionsversuchen der letzten 20 Jahre ersichtlich, die in der Tabelle überblicksartig dargestellt werden:

Autor*innen (Jahr)	Adressat*innen	Alter	Bild-Text-Verhältnis	Umfang
Thiele (2000)	„Spezialkunst für Kinder“ ⁵²	-	komplexe „Wechselbeziehung zwischen Bild und Text“ ⁵³	„begrenzten Text- und Bildumfang“ ⁵⁴
Hollstein/Sonnenmoser (2010 ³)	vorwiegend Kinder ⁵⁵	im Alter von 2 bis 8 Jahren, auch altersstufenübergreifend ⁵⁶	„Bilder im Vergleich zum Text überwiegen, mindestens aber dem Text quantitativ gleichgestellt sind. Dabei spielt eine entscheidende Rolle, dass die Bilder eine über das reine Illustrieren hinausgehende narrative Funktion wahrnehmen.“ ⁵⁷	-

49 Doderer 1973.

50 Künnemann/Müller 1984, S. 159.

51 Kurwinkel 2017, S. 13.

52 Thiele 2000, S. 228.

53 Ebd., S. 228.

54 Kurwinkel 2017, S. 13.

55 Hollstein/Sonnenmoser 2010³, S. 3.

56 Ebd., S. 3.

57 Ebd., S. 1.

Autor*innen (Jahr)	Adressat *innen	Alter	Bild-Text-Verhältnis	Umfang
Weinkauff/ Glasenapp (2014 ²)	Kinder und Erwachsene ⁵⁸	-	„Der Text eines Bilderbuches besitzt eine verbale und eine piktorale Zeichenebene; mit einem erzählenden Bilderbuch haben wir es dann zu tun, wenn die Handlung tatsächlich bi-codal, also auf beiden Ebenen dargestellt wird.“ ⁵⁹	-
Kurwinkel (2017)	Kinder, Jugendliche und Erwachsene ⁶⁰	-	Bild- und Schrifttext oder auch nur der Bildtext als „selbstständige Bedeutungsträger“ ⁶¹ und „Handlungskontinuum“ ⁶²	vorwiegend ein Umfang mit „24 bis 48“ ⁶³ Seiten, aber mit immer mehr Ausnahmen ⁶⁴

In der Tabelle zeigt sich, dass Weinkauff, Glasenapp und Kurwinkel die erwachsenen Leser*innen mitauführen, sodass die Frage in der Kapitelüberschrift verneint werden muss - was auch die weiteren Ausführungen deutlich machen. Hier müssen nun verschiedene Phänomene im Bilderbuch unterschieden werden, die Aspekte zwischen kindlichen und erwachsenen Leser*innen und dem Leseakt betreffen: Doppeladressierung, Mehrfachadressierung⁶⁵, Doppelsinnigkeit⁶⁶, All-Age und Crossover-Literatur⁶⁷.

58 Weinkauff/Glaseapp 2014², S. 187.

59 Ebd., S. 165.

60 Kurwinkel 2017, S. 14.

61 Ebd., S. 14. Kurwinkel verweist dabei auf Weinkauffs/Glaseapps Ausführungen (Weinkauff/Glaseapp 2014², S. 164).

62 Ebd., S. 14. Kurwinkel verweist an dieser Stelle auf Dolle-Weinkauffs Text über „Bildgeschichte, Bildergeschichte“ (Dolle-Weinkauff 2007, S. 227).

63 Kurwinkel 2017, S. 15.

64 Kurwinkel bezieht sich hierbei u.a. auf Staiger 2014, S. 20.

65 Hoffmann stellt den Unterschied zwischen Doppeladressierung und Mehrfachadressierung heraus: „Die Mehrfachadressierung wird aber als von der Doppeladressierung unterschiedener Terminus benötigt, da er die Erwachsenen als gleichberechtigte und gleichwertig adressierte RezipientInnen der Texte denkt, während die Doppeladressierung begrifflich die Erwachsenen in ihrer Funktion als VermittlerInnen fokussiert.“ (Hoffmann 2018, S. 139).

66 Kurwinkel definiert den Begriff als „[d]ie Möglichkeit, dass ein und derselbe Text von Kindern bzw. Jugendlichen und Erwachsenen mit jeweils einem anderen Sinn gelesen werden kann.“ (Kurwinkel 2017, S. 246).

67 Blümer begründet die Entstehung zweier Begriffe durch die verschiedene Herkunft: Crossover als eine „(...) Anlehnung an den kunst- oder musikwissenschaftliche Terminus für das Mischen verschiedener Stile und dem damit verbundenen Erfolg über die angestammte Zielgruppe hinaus“ (Blümer 2012, o.S.) und All-Age Literatur als „eine Übersetzung des aus der skandinavischen Literaturwissenschaft stammenden Begriffs

Ewers nennt die Position der Erwachsenen „gate-keeper“⁶⁸, da sie Einschränkungen vornehmen oder das Produkt allein aussuchen und kaufen.⁶⁹ Darüber hinaus spielen Erwachsene auch beim Leseakt selbst eine wichtige Rolle - sie sind die „Vermittler“⁷⁰, die das Buch vorlesen.⁷¹ Ewers betont, dass

„(...) sie [die Erwachsenen] die Botschaft als eine Lektüre nicht für sich, sondern für andere - in diesem Fall für Kinder und Jugendliche - ansehen und bewerten sollen.“⁷²

Zu berücksichtigen ist jedoch auch der Fall, dass nicht alle Bilderbücher zwangsläufig mit Kindern angeschaut werden. Lexe stellt fest, dass „Kinderbücher (...) zur bevorzugten Lektüre von Erwachsenen, manchmal sogar zu deren Kultbüchern [werden].“⁷³ Teilweise wird auf dem Büchermarkt die erwachsene Lesegruppe auch direkt mitangesprochen, u.a. mit veränderten Buchcover.⁷⁴ Es findet somit eine Mehrfachadressie-

„allälderslitteratur“ (ebd.). Hoffmann kritisiert eine synonyme Verwendung beider Begriffe (Hoffmann 2018, S. 138). Sie unterscheidet sie wie folgt: „Der Terminus All-Age-Literatur aber lässt sich bei der Beschäftigung mit feuilletonistischem und medialem Diskurs als Marketingbegriff identifizieren (...): den Text für ein altersdiversives Publikum zu vermarkten, sprich möglichst hohe Verkaufszahlen zu erreichen. Die Bezeichnung Crossover hingegen wird der Komplexität des Phänomens gerecht, das auch, aber nicht nur über eine sozialkonstruktivistische Betrachtung des Alters zu erklären ist. Crossover meint ins Deutsche übersetzt etwas wie Überführung, Überschneidung. Crossover-Literatur ist eine Literatur, die die gesellschaftlich gezogene und konstruierte Grenze zwischen Allgemeinliteratur und KJL überschreitet, in der sich also Elemente der beiden literarischen (Teil-)Systeme überschneiden. Das ist sowohl inner- als auch außertextuell zu verstehen, bezogen also zum einen auf ihre Präsentation auf dem Markt und zum anderen auf eine textstrukturelle Kombinatorik.“ (Ebd., S. 139).

68 Ewers 2000a, S. 102.

69 Ebd., S. 102, Zöhrer 2010, S. 27.

70 Weinkauff/Glasenapp 2014², S. 170.

71 Zöhrer schreibt: „Bis Kinder selbst lesen können, sind sie in erster Linie Zuhörer und Betrachter von Büchern, d.h. in besonderen Maße auf die Vermittlung von Literatur durch erwachsene Vorleser angewiesen.“ (Zöhrer 2010, S. 44) Nicht zu vergessen ist, dass die Autor*innen meist ebenfalls Erwachsene sind (vgl. Hoffmann 2018, S. 139).

72 Ewers 2000a, S. 120.

73 Lexe 2003, S. 23. Dies kann auch dazu führen, dass Erwachsene nur bestimmte Bilderbücher beim Kauf präferieren, so schreibt Thiele: „Bilderbücher sind eng mit der Wahrnehmung und Erinnerung von eigenen Kindheitsmomenten verknüpft, mit persönlichen Erinnerungen oder imaginierten Kindheitsbildern. Merkwürdig: Kaum ein anderes Medium löst bei Erwachsenen so viele regressive Wünsche aus wie das Bilderbuch. Wir erinnern uns der eigenen, bekannten und vertrauten Bilderbücher unserer Kindheit ausgesprochen gerne und lustvoll. Aber es müssen offenbar gar nicht die eigenen Bilderbücher sein, die unsere Bilderbuchwelt prägen. Offenbar reichen bestimmte Schlüsselreize in den Büchern, um Kindheit im positiven Sinne zu assoziieren.“ (Thiele 2001, S. 35).

74 Vgl. Blümer 2012, o.S.

rung statt. In diesem Fall spricht man von All-Age oder Crossover-Literatur. Die gerade beschriebenen Phänomene sind keine neuen, sondern sie gehen teilweise nur auf ein „verändertes Marketing“⁷⁵ zurück. Für die vorliegende Dissertation sind Doppeladressierung, Mehrfachadressierung, All-Age oder Crossover-Literatur dahingehend interessant, wie der „implizierte Mitleser“⁷⁶ mitgedacht und angesprochen wird. Gerade im Bilderbuch spielt die Doppelsinnigkeit eine Rolle.⁷⁷ Glasenapp und Weinkauff geben dabei zu bedenken:

„Dieser Begriff [doppelsinnigen Kinderbuches] suggeriert nämlich das Vorhandensein von zwei Sinnschichten, die zwei distinkte Lesearten ermöglichen: eine kindlich – naive und eine literarisch versierte. Das Sinnangebot eines postmodern „ent-grenzten“ Bilderbuches ist hingegen prinzipiell offen und bietet seinen Betrachtern eine Vielzahl von Lektüreooptionen, deren Realisierungsmöglichkeiten nicht in erster Linie von altersspezifischen Kompetenzen bestimmt sind, sondern zunächst einmal die Fähigkeit und Bereitschaft voraussetzen, sich auf das vom Text offerierte Spiel der Assoziationen einzulassen.“⁷⁸

Dies ist nicht nur am Text festzumachen, sondern auch am Bild. Das Besondere im Bilderbuch sind die Bild-Text-Verknüpfungen, die alle Autor*innen in der Tabelle herausarbeiten. Diese werden von verschiedenen Autor*innen näher betrachtet und kategorisiert.⁷⁹ Diese intermodale Dimension⁸⁰ ist auch Bestandteil des Analyserasters, das im Kapitel 1.3.2. entwickelt wird. Das Bild nimmt dabei eine essenzielle Rolle ein, da

75 Kurwinkel 2017, S. 18.

76 Ewers 2000a, S. 121.

77 Weinkauff und Glasenapp begründet dies wie folgt: „Vermutlich sind im Bereich des Bilderbuches Phänomene kinder-literarischen Doppelsinns deshalb besonders verbreitet, weil die erwachsenen Vermittler hier besonders stark involviert sind, nicht nur durch die Auswahl der Bücher, sondern auch durch ihre unmittelbare Beteiligung am Rezeptionsakt.“ (Weinkauff/Glasenapp 2014², S. 170).

78 Weinkauff/Glasenapp 2014², S. 176.

79 Thiele unterteilt beispielsweise die Bild-Text Verknüpfung: „Sie können in Form paralleler Linien, eines geflochtenen Zopfes oder in kontrapunktischen Spannung zueinander laufen, am häufigsten treten die genannten Möglichkeiten in Vermischung und Durchdringung auf. Daneben gibt es weitere, im Prinzip unbegrenzte Kombination und Variationen.“ (Thiele 2000, S. 230) Staiger nimmt u.a. auf diese Einteilung Bezug und fügt weitere hinzu „Symmetrie (symmetry), Komplementarität (complementarity), Anreicherung (enhancement), Kontrapunkt (counterpoint), Widerspruch (contradiction)“ (Staiger 2014, S. 15). Vgl. dazu auch die Schlüsselbildanalysen im dritten Kapitel, dort werde die jeweiligen Kategorien angewendet und erläutert.

80 Staiger schreibt dazu: „Im Rahmen der intermodalen Dimension geht es um die Frage, wie Bild und Schrifttext im Bilderbuch zueinander in Beziehung stehen.“ (Staiger 2014, S. 19).

nicht jedes Bilderbuch zwangsläufig Text enthalten muss, umgekehrt jedoch das Bild grundlegender Bestandteil des Bilderbuchs ist.⁸¹ Worauf der Schwerpunkt gelegt wird, ob Text oder Bild, und welche Funktion sie übernehmen, sehen die Autor*innen unterschiedlich: Schaufelberger schreibt, dass „die Sprache des Bilderbuches (...) zuallererst das Bild [ist].“⁸² Thiele hingegen stellt die These auf:

„Traditionell ist dieses Verhältnis durch die Dominanz des Textes und die Unterordnung des Bildes geprägt. Aber es zeigt sich mehr und mehr, dass 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.“⁸³

Diese Diskussion kann auch später beim Comic beobachtet werden. In diesem Zusammenhang sind die Autor*innen sich weiterhin uneins über die Verwendung der Begrifflichkeiten Illustration und Bild. Egli empfiehlt die Verwendung von Illustration aufgrund deren etymologischen Herkunft.⁸⁴ Thiele stellt jedoch heraus:

„Illustration ist auch in der Geschichte der Kinder- und Jugendliteratur stets mehr gewesen als „Erleuchtung“ eines Textes (...). Angesichts der Entgrenzungen traditioneller ästhetischer Kategorien scheint es heute Sinn zu machen den Begriff der Illustration um die Kategorie Bild zu erweitern.“⁸⁵

Auch Hollstein und Sonnenmoser resümieren, dass im Bilderbuch „die Bilder eine über das reine Illustrieren hinausgehende narrative Funktion wahrnehmen.“⁸⁶ Unabhängig

81 Staiger 2014, S. 20.

82 Schaufelberger 1990, S. 10. Vgl. ebenfalls Maier 1996, S. 1.

83 Thiele 2001, S. 38. Farr vertritt 2011 genau den entgegengesetzten Standpunkt: „In der Regel dominiert das Bild den Text. Die inhaltlichen Aussagen werden über die Illustration vermittelt. Der Text begleitet, unterstützt und ergänzt die Informationen, die das Bild nicht zu leisten vermag.“ (Farr 2011, S. 201).

84 Egli 2014, S. 17. Illustration, „lat. illustrare = erleuchten“ (Wilpert 1969⁵, S. 350). Auch weist Born hin: „Mit der gebotenen Vorsicht läßt sagen, daß in guten Bilderbüchern für Kindes des Grundschulalters Text und Bild je eigene Funktionen übernehmen, also der Text das Bild nicht einfachhin beschreibt und das Bild nie eine simple Illustrierung des Textes darstellt.“ (Born 1993, S. 74).

85 Thiele 2000, S. 230.

86 Hollstein/Sonnenmoser 2010³, S. 1.

vom Medium⁸⁷ Bilderbuch stellt Boehm die Frage „Was ist ein Bild?“⁸⁸ und zeigt die Diversität des Gegenstandes auf.⁸⁹ Mitchell unterscheidet zunächst *picture* und *images*: „Das Bild (*picture*) ist das Bild (*image*) plus der materielle Träger; es ist die Erscheinung des immateriellen Bildes (*image*) in einem materialen Medium“⁹⁰. Auch Jazo greift in ihrer Bildbetrachtung auf Mitchells Idee zurück und formuliert einen erweiterten⁹¹

-
- 87 Kurwinkel definiert Medium als ein „Kommunikationsmittel, das Informationen zwischen einem Sender und einem Empfänger vermittelt, spezifische Eigenschaften besitzt und zur Festigung bestimmter Kommunikationsverhältnisse beiträgt (...).“ (Kurwinkel 2017, S. 255) Dittmar fügt hinzu: „Medien können einerseits die Voraussetzung von Kommunikationsprozessen sein (so braucht jede Kommunikation notwendig ein Medium, z.B. die Sprache), andererseits das Ergebnis solcher Prozesse (beispielsweise Filme und Zeitungen.).“ (Dittmar 2011^{2b}, S. 11) Im nächsten Unterkapitel wird der Medienbegriff im Zusammenhang mit dem Comic betrachtet, da dort eine uneinheitliche Verwendung zu beobachten ist.
- 88 Boehm schreibt in der Einleitung des Sammelbandes: „Der Band möchte einige der Fundamente sichtbar machen, auf die sich die Debatte stützt, daneben - in exemplarischer und punktueller Form - die Komplexität des Bildbegriffs an Beispielen erhellen.“ (Boehm 2006⁴, S. 12).
- 89 Boehm und Mitchell prägen die Begriffe des *iconic* bzw. *pictorial turn*, siehe dazu auch den Briefwechsel zwischen den beiden in Beltings Sammelband „Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch“ (Belting 2007). Baader resümiert unter diesen Begriffen: „Mit dem Schlagwort i. t. [*iconic turn*] verbinden sich eine Reihe von Positionen, die sich insgesamt um die Frage zentrieren, was ein Bild sei, welche kulturellen oder erkenntnistheoretischen Funktionen ihm zukommen können und wie diese wissenschaftlich zu analysieren seien. Parallele, ähnlich programmatische Begriffsbildungen wie die des *pictorial turn*, der Bildanthropologie, der Bildwissenschaft oder der kritischen Ikonologie umreißen verwandte Fragestellungen. Mit der grundsätzlichen Frage nach dem Bild gerät nicht nur der historische Wandel im Umgang und Gebrauch von Bildern und die Geschichte des Bildes als Geschichte unterschiedlicher Bildmedien in den Blick, sondern auch das Problem der Abbildlichkeit, der Repräsentation und der Bedingungen visueller Wahrnehmung.“ (Baader 2003, S. 143, vgl. u.a. Mitchell 2008, S. 101ff.).
- 90 Mitchell 2008, S. 285. Mitchell führt weiter aus: „Bilder (*images*) sind immaterielle symbolische Formen, die von wohldefinierten geometrischen Formen über fast formlose Massen und Räume, erkennbare Figuren und Ähnlichkeiten bis zu wiederholbaren Gestalten wie Piktogrammen, Ideogrammen und alphabetischen Buchstaben reichen. Gemälde (*pictures*) sind die konkreten, materialen Objekte, in oder auf denen immaterielle Bilder (*images*) erscheinen. Man kann ein Gemälde (*picture*) aufhängen, aber man kann kein Bild (*image*) aufhängen. Das Bild (*image*) scheint ohne irgendein sichtbares Hilfsmittel zu schweben. Es ist das, was vom konkreten Bild (*picture*) abgehoben, in ein anderes Medium transferiert, ja sogar in eine sprachliche Ekphrasis übersetzt werden kann.“ (Mitchell 2008, S. 285).
- 91 Im Gegensatz dazu definiert bspw. Sachs-Hombach in seinem Sammelband „Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden“ einen engeren Bildbegriff: „Sie [die Bildphänomene] werden im Unterschied zur sprachlichen Darstellung nicht als Beschreibung, sondern als visuelle Veranschaulichung eines (fiktiven oder realen) Sachverhalts aufgefasst. Als derartige Bilder im engen Sinn gelten Gegenstände, die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind. Durch das Kriterium der Materialität sollen vor allem Phänomene wie Sprachbilder oder Vorbilder ausge-

Bildbegriff:

„Für die folgende Untersuchung erscheint dieses erweiterte Bildverständnis insofern relevant, als primär das Bild an sich – ähnlich der hier aufgeworfenen Definition des image – unabhängig von seinem Körper, seiner Materialität und des Trägermediums, auf oder in dem es jeweils existiert (ob Fotopapier, Videoleinwand oder Bildschirm) betrachtet und in Bezug zu anderen respektive ähnlichen Bildern gebracht werden soll. In dem Bewusstsein, dass das Bild mediale Sprünge vollzieht und zwischen den Medien gewissermaßen flottiert, ist jedoch freilich auch eine Berücksichtigung der jeweiligen Bildmedien, mit denen die Bilder erzeugt werden, wichtig und damit auch die Bedingungen der Sichtbarmachung und Materialwerdung von Bildern von Interesse.“⁹²

Dieses Begriffsverständnis macht ebenfalls in dieser Arbeit Sinn, auch wenn zunächst im Untersuchungskorpus nur das Medium Buch betrachtet wird, werden jedoch in der Analyse Vergleiche zu u.a. Malerei und Film gezogen.⁹³ In der vorliegenden Dissertation wird daher der Begriff Bild verwendet.

Als letzter Aspekt für die Bilderbuchdefinition, siehe Tabelle, wird der Buchumfang aufgeführt, den viele Autor*innen für die Beschreibung des Bilderbuches verwenden. Es kann aufgrund der vorwiegend jungen Zielgruppe immer noch von einer geringeren Seitenzahl ausgegangen werden. Diese These wird im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit überprüft.

Im Weiteren wird Kurwinkels Bilderbuchdefinition zugrundegelegt, da diese hinsicht-

blendet werden. Das Kriterium der Artifizialität, das mit dem Hinzufügen eines Rahmens bereits erfüllt wird, grenzt die Bilder im engen Sinn zudem von den so genannten natürlichen Bildern ab, etwa von Spiegelbildern. (...)Selbstverständlich sollen all die ausgegliederten Bereiche nicht aus einer allgemeinen Bildwissenschaft ausgeschlossen werden. Es scheint aber sinnvoll, sich zunächst auf die unstrittigen Fälle zu beschränken und alles Weitere späteren Erörterungen vorzubehalten, die dann den Zusammenhang verständlich zu machen hätten, den die übrigen Phänomene mit den Bildern im engeren Sinn besitzen.“ (Sachs-Hombach 2005, S. 12f.).

92 Jazo 2017, S. 94.

93 Diese Argumentation greift auch Heyden in ihrem Aufsatz „Interpiktorialität im Comic. Versuch einer Systematik zu bildlichen Bezugnahmen in Comics“ auf: „Der hier zugrunde gelegte Bildbegriff ist ein bewusst weit gewählter. Wenn von Bildverweisen die Rede ist, so können zwar einzelne konkrete Artefakte wie Einzelwerke der bildenden Kunst oder Fotografie gemeint sein, doch schließt der hier verwendete Bildbegriff die reproduzierten Produkte (Abbildungen) anderer bildgebender Medien mit ein. ‚Bild‘ fasst somit neben Filmbildern auch piktoriale Reproduktionen von dreidimensionalen Kunstwerken (Skulpturen, Plastiken) sowie im Bild festgehaltene Momente von Theater- und Operaufführungen. Da die Bilder, auf die im Comic verwiesen wird, im Unterschied zu Text-Text-Verweisen aus unterschiedlichen Ausgangsmidien stammen, erscheinen sie im Comic durch Zeich(nung)en repräsentiert (und damit als intermedial).“ (Heyden 2013, S. 282, vgl. Kapitel 1.1.2).

lich Adressat*innen und Umfang eine Offenheit zeigt und somit auf aktuelle Tendenzen, wie sie weiter oben ausgeführt worden, eingeht. Wichtig ist jedoch, dass in der Datenerhebung die Bilderbücher mit aufgenommen werden, die die Verlage als solche deklarieren.⁹⁴ Auf den Verlags-Homepages sind die Bilderbücher in die Kinder- und Jugendliteratur eingeordnet. Die weitere Einteilung und wie diese Bücher deklariert werden, sind unterschiedlich: Dolle-Weinkauff bezeichnet das Bilderbuch als „Buchgattung“⁹⁵. Kurwinkel kritisiert dieses Vorgehen, denn „[w]enngleich das Bilderbuch immer wieder auch als literarische Gattung beschrieben wurde und wird (...), stellt es jedoch keine solche dar.“⁹⁶ Auch Abraham und Knopf sind dieser Meinung und begründen dies wie folgt: Das Bilderbuch

„(...) nimmt erstens ebenso wie man das auch für den Film sagen kann - alle drei Großgattungen der Literatur in sich auf und kann episch (narrativ), dramatisch (szenisch) und selbstverständlich auch lyrisch sein. Und es steht, obwohl es Literatur ist, zweitens sozusagen immer mit einem Bein in einer anderen Kunst, der des Bildes, auf die verschiedenen Medien einen ganz anderen Zugriff und Einfluss haben als auf rein schriftliterarische Werke (...).“⁹⁷

Es ist schwierig, das Bilderbuch selbst zu systematisieren, wobei dieser Schritt unterschiedlich benannt wird - ob abermals Gattung⁹⁸, Genre⁹⁹, Formen¹⁰⁰ oder auch Typologien¹⁰¹. Weder einer der Begriffe noch die Kategorien selbst haben sich bewährt. Abraham und Knopf erklären sich diese Unstimmigkeit aufgrund der Vorgehensweise:

„Ein bestimmter Darstellungsstil (Wimmelbilderbuch) steht neben einem bestimmten Wirklichkeitsbezug (realistisch), ein Gattungsaspekt (erzählend) neben einem intertextuellen Phänomen (Märchenbilderbuch), und daneben gibt es noch den Zielgruppenaspekt (Elementarbilderbuch). Durchgehalten werden diese Kategorisierungen indessen selten; es müssen sonst neben dem Elementarbilderbuch ein weiterführendes Bilderbuch geben, und neben dem

94 Dies verweist auf Ewers Definition von Kinder- und Jugendliteratur, in der auch in der Einleitung verwiesen worden ist.

95 Dolle-Weinkauff weist jedoch auch einen Absatz später daraufhin, dass die Einteilung des Bilderbuches als Gattung „irreführend“ (Dolle-Weinkauff 2000, S. 479) ist.

96 Kurwinkel 2017, S. 25.

97 Abraham/Knopf 2014, S. 3.

98 Das Bilderbuch wird in Langes „Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur“ im Kapitel „Gattungen“ eingeordnet (Lange 2000, S. VII).

99 Kurwinkel 2017, S. 26.

100 Farr 2011, S. 203.

101 Thiele 2000, S. 237.

*Märchenbilderbuch müssen andere Adaptionsprodukte benannt werden.*¹⁰²

Im Kapitel 2.1.1. wird in der Datenerhebung das Bilderbuch wie folgt eingeteilt: in realistische, wirklichkeitsnahe, fantastische Erzählbilderbücher, sachbezogene informierende Bilderbücher, Elementarbilderbücher, Wimmelbücher und Sonstiges (Spiel- und Beschäftigungsbücher, Puzzle).¹⁰³ Es ist eine grobe Gliederung, die für eine erste Beschreibung ausreichend ist, denn erst bei einer näheren Analyse wird eine genauere Einordnung möglich.¹⁰⁴

Die vorherigen Ausführungen zeigen, dass Einordnung und Beschreibung des Bilderbuches schwierig sind.¹⁰⁵ Dies kann auch beobachtet werden, wenn man das Bilderbuch als Gegenstand in der Forschung betrachtet. Dabei stellt Halbey 1997 in seiner Publikation *Bilderbuch, Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung*¹⁰⁶

102 Abraham/Knopf 2014, S. 4. Maier beschreibt das Elementarbilderbuch wie folgt: „Das Elementarbilderbuch will dem frühesten Bildbetrachten entgegenkommen. (...) Wir finden Dinge des täglichen Umgangs (Spielzeug und Gebrauchsgegenstände), Einrichtungen aus Haus und Hof, Bäume und Blumen aber auch technische Erscheinungen des modernen Lebens (Auto, Zug, Flugzeug).“ (Maier 1993¹⁰, S. 19).

103 Diese Einteilung ist angelehnt an Borns Gliederung; sie beschreibt ihre Untergliederung wie folgt: „Im Bereich der erzählten Realität kann es um das soziale Umfeld des Kindes gehen (Familie, Spiel, Spielgefährten, Schule...) und um die Umwelt des Kindes (...). Das Bilderbuch kann dem Kind die Welt der Phantasie und des Phantastischen als Spiegel der Realität nahebringen in Form von märchenhafter Inhalte, als Sage und Legende (...). Informierende Bilderbücher sind ausdrücklich sachbezogen, ohne indessen notwendig auf erzählende Formen der Darbietung (Rahmengeschichte, Identifikationsfiguren für das Kind usw.) oder auf phantasievolle bis phantastische Mittel verzichten zu müssen.“ (Born 1993, S. 69) Borns Einteilung wird in der vorliegenden Dissertation noch erweitert, da die Bilderbuchverlage auf ihren Homepages unter Bilderbuch auch Elementarbilderbücher, Wimmelbücher, Puzzle etc. führen. Ebenfalls wird die Einteilung durch „wirklichkeitsnahe Bilderbuchgeschichten mit irrealen Momenten“ (Maier 1996, S. 13) ergänzt. Darunter fallen „Geschichten, deren Handlung sich in Verhältnissen der möglichen und sinnlich erfassbaren Welt abspielt, aber doch auch irrealen Elemente enthält. (...) Um die Geschichten in die Gruppe der phantastischen Bilderbücher einreihen zu können, ist der Anteil des Unwirklichen nicht groß und gewichtig genug; sie rundweg als realistisch zu bezeichnen, ist nicht möglich, da Realistik nicht als durchgehendes literarisches Prinzip Anwendung findet.“ (Maier 1996, S. 13f.) Ein Beispiel wären Bücher mit Tieren als Hauptfiguren, die auch im vorliegenden Untersuchungskorpus vorkommen, siehe Kapitel 3.

104 Hollstein und Sonnenmoser geben zu bedenken, dass keine eindeutige Einteilung der Publikationen „(...) auch bei dieser einfachen Kategorisierung nicht in jedem Fall möglich“ (Hollstein/Sonnenmoser 2010³, S. 2) ist. Auch Born betont dies nach ihrer Einteilung und sieht dies als „nicht wünschenswert“ (Born 1993, S. 70) an.

105 Die Forschungsliteratur, die sich mit dem thematischen Schwerpunkt Sterben, Tod und Jenseits oder der Bilderbuchanalyse beschäftigen, wird im Kapitel 1.2.2. aufgearbeitet.

106 Halbey 1997.

zunächst fest:

„Man hat den Eindruck, dass Kunstwissenschaftler und Kunstwissenschaftlerinnen, wenn sie Eltern sind, das Bilderbuch nur als Unterhaltungsmittel im Umgang mit den eigenen Kindern nach Feierabend und im Urlaub ansehen und benutzen; dann gehen sie wieder »zum Dienst« in Forschung und Lehre und befassen sich ernsthaft mit großer Kunst.“¹⁰⁷

Im Gegensatz zur eigenständigen Filmwissenschafts- oder Literaturforschung gibt es keine deutschsprachige Bilderbuchforschung. Das Medium wird meist aus einer Fachdisziplin heraus betrachtet. Nach Thiele fühlen sich aufgrund der Bild-Text-Interdependenzen weder die Literaturwissenschaftler*innen noch die Kunstwissenschaftler*innen für das Bilderbuch zuständig, er formuliert: „Ein doppelt stigmatisierter Gegenstand wie eine Gebrauchskunst für Kinder mußte der Kunstwissenschaft suspekt sein.“¹⁰⁸ Die wissenschaftliche Analyse jenseits der populärwissenschaftlichen Kritiken und Rezeptionen beginnt ab den 1970er Jahren, die jedoch schwerpunktmäßig auf den didaktischen Einsatz von Bilderbüchern eingeht.¹⁰⁹ Relativ früh gibt es eine historische Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch, die u.a. vom ehemaligen Direktor des Frankfurter Instituts für Jugendbuchforschung Doderer¹¹⁰ ausging.¹¹¹ Ein weiterer Schwerpunkt ist die Rezeptionsforschung. Diese betrachtet die Wahrnehmung auf Bilderbücher und die rezeptive Voraussetzung des Betrachtens eines Bilderbuches.¹¹² Für den kunstpädagogischen Aspekt setzte sich vor allem Thiele ein, der Veröffentlichungen, Tagungen und Ausstellungen organisierte. Dieser hatte das Ziel, die Forschung voranzutreiben:

„Es ist erstaunlich, wie unmittelbar einzelne Wissenschaften wie z.B. die Bildwissenschaften, die Kindheitsforschung oder Medienkommunikationsforschung Kernfragen des Bilderbuchs berühren, aber gerade dieses Medium weitgehend ausklammern bzw. nicht im Blick haben. (...) Die Defizite liegen wohl in entscheidendem Maße im fehlenden Bewusstsein der Forschungsfähigkeit dieses Mediums und der mangelnden Einsicht in seine Forschungsrelevanz für die Bezugswissenschaften.“¹¹³

Kümmerling-Meibauer stellt im Interview mit Bonacker fest, dass nach Thiele „eine

107 Halbey 1997, S. 12.

108 Thiele 2003², S. 18.

109 Ebd., S. 90.

110 Doderer 1973.

111 Vgl. Ausführungen von Thiele 2007, S. 9 oder Oetken 2008, S. 16ff.

112 Blei 2004.

113 Thiele 2007, S. 9.

Lücke entstanden¹¹⁴ sei. Einige Autor*innen widmen sich der Grundlagenforschung hinsichtlich ihrer Narratologie, beispielsweise Kurwinkels Publikation *Bilderbuchanalyse. Narrativik - Ästhetik - Didaktik*¹¹⁵ oder Oetkens Habilitationsschrift *Wie Bilderbücher erzählen - Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch*¹¹⁶. Einen aktuellen Überblick über die verschiedenen Forschungsschwerpunkte stellt Kümmerling-Meibauers Sammelband *The Routledge Companion to Picturebooks*¹¹⁷ dar. Sie resümiert, dass der Fokus „in Deutschland aber eindeutig im didaktischen Bereich“¹¹⁸ liegt. Dies unterstreicht ebenfalls Oetken und erweitert sie um eine „empirische Ausprägung mit Praxisbezug.“¹¹⁹ Thiele bezeichnet die Bilderbuchforschung 1991 schon als „desolat“¹²⁰, 2003 als „defizitär(...)“¹²¹. Trotz der eben genannten Literatur unterstreicht auch Kurwinkel mehr als zehn Jahre später ein „gültiges Desiderat“¹²² in der Bilderbuchforschung.

114 Bonacker 2016, S. 127.

115 Kurwinkel 2017.

116 Oetken 2017.

117 Kümmerling-Meibauer 2018.

118 Bonacker 2016, S. 127.

119 Oetken 2017, S. 16.

120 Thiele 1991, S. 8.

121 Thiele 2003², S. 12.

122 Kurwinkel 2017, S. 8.

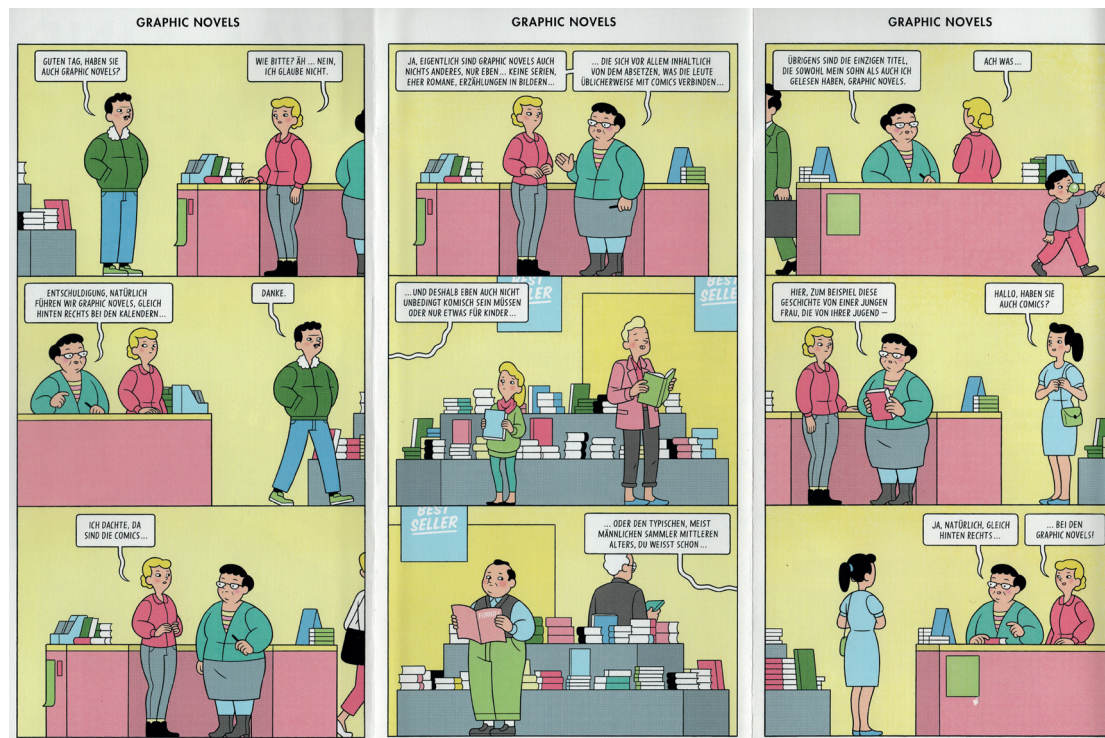
1.1.2. Comic und Graphic Novel als eine „Spielart des Bilderbuchs“^{123?}

Abb. 2: Was sind Graphic Novels? Eine Einführung, o. S.

Abb. 2 macht deutlich, dass die Sortierung der Comics und Graphic Novels im Buchhandel im Gegensatz zu Bilderbüchern noch schwieriger ist. Im Folgenden sollen beide Begriffe näher betrachtet werden und wie der Titel dieses Unterkapitels zeigt, wenn möglich sowohl zueinander als auch zum Bilderbuch abgegrenzt werden. Zunächst zum Begriff Comic - Sackmann nähert sich diesem über seine Etymologie:

„Comic [ˈkɔmɪk, aus dem Engl. (zunächst adverbial, »humoristisch«. Als nominale Bezeichnung für humoristische Text- und Bildbeiträge nachgewiesen ab 1902), urspr. griechisch [ko-mikos], »die Wirkung der Komödie betreffend«] der, [-s]/-s. Lehnwort, dessen eigentliche Bedeutung nur einen Teil dessen beschreibt, was heute unter Comic verstanden wird.“¹²⁴

Für den Comic gibt es keine feststehende, allgemeingültige Definition. Auch der Begriff selbst wird nicht von allen Autor*innen verwendet, da einige ihn aufgrund seiner Geschichte als negativ konnotiert sehen.¹²⁵ Cuccolini schreibt in seinem Artikel *Ein Bas-*

123 Dolle-Weinkauff 2014a, S. 152f.

124 Sackmann 2009, S. 6. Vgl. auch Grünwald 2000, S. 3.

125 Siehe Einleitung.

tard auf Papier¹²⁶:

„Vielleicht werden wir in Zukunft den Comics etwas würdigere Namen verleihen – wie etwa „graphische Erzählungen“, „Zeit-Kunst“ oder „Sequentielle Kunst“. So ließe sich jedenfalls ein klein wenig Respekt zeigen.“¹²⁷

So werden u.a. ebenfalls die Bezeichnungen Graphic Novel¹²⁸, Comic-Strip¹²⁹, Comic-Heft¹³⁰, Comic-Album¹³¹, Bildgeschichte¹³², Cartoon¹³³, bande dessinée¹³⁴, Manga¹³⁵ bzw. Manhwa¹³⁶ verwendet.

126 Cuccolini 2002, S. 68f.

127 Ebd.

128 Definition siehe Ausführungen weiter unten.

129 Grünewald definiert Comic-Strips wie folgt: Sie „bestehen aus einer inhaltlich-chronologischen Folge von Einzelbildern (Panel), in einem Streifen angeordnet, und erzählen komisch-witzige Geschichten.“ (Grünewald 2000, S. 3) Knigge präzisiert dabei die Anzahl mit „zumeist zwei bis vier Bildern“ (Knigge 1996, S. 330).

130 „Comic-Heft (Comic-Book) verweist auf das spezifische, eigenständige Medium; meist ein regelmäßig wöchentlich oder monatlich erscheinendes Heft (17x24cm, 32, 48 oder 64 Seiten) mit Fortsetzungscomics oder abgeschlossenen Episoden einer Serie.“ (Grünewald 2000, S. 4, vgl. auch Weixler 2016, S. 152ff).

131 „Comic-Album, vorwiegend in Europa etabliert, ist eine gelumbeckte (geklebte) Soft- oder Hardcover-Broschüre (Format Din A 4, 48 oder 64 Seiten), die neben dem Taschenbuch und dem gebundenen Buch in allen gängigen Formaten das Spektrum erweitert. Alben und Bücher bieten i.d.R. abgeschlossene Geschichten, die auch auf mehrere Bände verteilt werden können.“ (Grünewald 2000, S. 4).

132 Siehe Grünewalds Ausführungen weiter unten.

133 Sackmann sieht Comic als einen Oberbegriff des Cartoons, da dieser eine „Einzelbild-Erzählung“ (Sackmann 2009, S. 6) ist. Weixler betont: „Vom Comicstrip unterscheidet sich der Cartoon durch die Anzahl der Bilder: Der Cartoon ist ein Single-Panel-Bild, der Comicstrip besteht aus mehreren Panels, die in Streifenform (>strips<) nebeneinander und meist auch in mehreren Streifen übereinander angeordnet werden. Der Cartoon zeigt folglich eher einen statischen Zustand, während der Comicstrip eine Geschichte erzählen kann. Der Cartoon ist eine Art Karikatur, wobei die klassische Karikatur meist einen politischen Inhalt hat, der Cartoon hingegen unpolitische Alltagssituationen auf humorvolle Weise zeigt (>karikiert<). Die Übergänge zwischen Cartoon und Karikatur sowie zwischen Cartoon und Comicstrip sind fließend (...).“ (Weixler 2016, S. 144).

134 Grünewald schreibt: „Das formale Prinzip des Bildstreifens prägte auch den französischen Begriff Bande dessinée wie den chinesischen Lien-Huan Hua (Ketten-Bilder). (...)“ (Grünewald 2000, S. 3).

135 „Der Manga, die japanische Variante des Comics, ist ein eigenwilliges Phänomen. (...) Der Begriff »Manga« bedeutet übersetzt so viel wie »spontanes Bild.«“ (Schikowski 2014, S. 148) Dabei ist dieser wie der Comic ein Oberbegriff, unter den viele „verschiedene Unterkategorien einteilen: »Shonen-Manga« sind Geschichten für Jungen, und »Shoja-Manga« sind Geschichten für Mädchen. (...)“ (Ebd., S. 149) Shonen-Manga und Shoja-Manga sind nur zwei Beispiele für Mangaformate, vgl. für weitere Köhn 2016, S. 257f.

136 Etter/Stein nutzen Manhwa und Manhua als Bezeichnungen für Comics „aus Korea und China und deren Erforschung“ (Etter/Stein 2016, S. 112).

Die Benennungen weisen z.B. auf Besonderheiten wie etwa das Herkunftsland der Autor*innen oder formale Besonderheiten hin. Dem Gegenstand Comic werden ggf. verschiedene Merkmale zu Grunde gelegt, sodass ein tabellarischer Überblick über Comicdefinitionen wie im vorangegangenen Unterkapitel zum Bilderbuch nicht zielführend ist.¹³⁷ Packard resümiert jedoch:

„Etablierte Comicdefinitionen konzentrieren sich vor allem auf drei Aspekte: Die Nähe zur Komik in Inhalt und Zeichenstil, das Neben- und Nacheinander der Bilder, oder die Kombination von Schrift und Bild. Die Nähe zur Komik wird in der aus dem Amerikanischen übernommenen Bezeichnung ›Comic‹ ebenso ausgedrückt wie das Interesse an der Sequenz im französischen ›bandes dessinées‹, den ›gezeichneten Bändern‹ oder ›Abfolgen‹, und das an der Sprechblase im italienischen ›fumetti‹, das die ganze Kunstform nach den Sprechblasen oder ›Rauchwölkchen‹ benennt.“¹³⁸

Eine der häufigsten zitierten Definitionen ist von McCloud, der den Comic wie folgt beschreibt: „Zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen.“¹³⁹ Hinreichende Bedingungen, die häufig aufgezählt werden, sind: Sprechblasen, Panels¹⁴⁰, Onomatopöie und die besondere Korrespondenz von Bild und Text.¹⁴¹ Es werden „enge, eher exklusive“¹⁴² oder weite Definitionen aufgestellt, sodass bestimmte Untersuchungsgegenstände unter diese Eingrenzung fallen.¹⁴³ Knigge beschreibt es als

137 Knigge beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Und so geht es uns mit ihm ähnlich wie einst Augustinus mit der Zeit, über die er klagte: »Wenn ich gefragt werde, was die Zeit ist, dann weiß ich es nicht. Wenn ich aber nicht gefragt werde, dann weiß ich es.«“ (Knigge 2009, S. 22).

138 Packard 2016, S. 61.

139 McCloud 1997⁴, S. 17.

140 Schikowski definiert Panels als „Einzelbild (...). Das Bild wird dabei von Panelgrenzen umrandet. Es handelt sich dabei um regelrechte Kästen, in deren Grenzen sich Bild und Word treffen. (...) Man könnte das Panel nun die kleinste Einheit des Comics nennen.“ (Schikowski 2014, S. 22).

141 Weitere Beispiele, z.B. Strzyz 1999, S. 11.

142 Schüwer 2013, S. 34.

143 Frahm erklärt das Phänomen folgendermaßen: „Alle Versuche, Comics als anthropologische Konstante seit den Höhlenmalereien zu beweisen, sind kein Ausdruck historischer Wahrheit, sondern des seit einigen Jahrzehnten zunehmenden Bedürfnisses, die Beschäftigung mit Comics über eine Faszination am trivialen Gegenstand hinaus zu rechtfertigen, weil die Forscher glauben, Comics seien in der hiesigen, bürgerlichen dominierten Kultur unterbewertet. Solche Wissenschaftler verstehen ihre Arbeit nicht selten als Versuch, eine Neubewertung der Comics innerhalb der Künste des 20. Jahrhunderts zu initiieren.“ (Frahm 2011, S. 145, vgl. ebenso Ausführungen von Packard 2016, S. 63).

„eine Art Sport [unter Historikern] (...) auf immer frühere ›Vorläufer‹ zu pochen (...).“¹⁴⁴
 Dabei wird meist das Beispiel *Yellow Kid* als „Geburtsstunde des modernen Comics“¹⁴⁵
 genannt.¹⁴⁶ Für die vorliegende Dissertation wird Schüwers Definition zugrundegelegt:

„Ich fasse das Medium der Comics als die seit Beginn des 20. Jahrhunderts dominante, grundsätzlich auf Reproduzierbarkeit angelegte Ausprägung des Prinzip Bildergeschichte, die mithilfe von Sequenzen starrer Bilder zeitliche Abläufe vermittelt, dabei überwiegend von der engen Bildfolge Gebrauch macht und verbale Sprache, sofern sie verwendet wird, formal ins Bild integriert. Verbale Sprache ist dabei ausdrücklich nicht als notwendiges Medium zu verstehen. Diese Explikation versteht sich als Merkmalbündel, das den idealtypischen Comic beschreibt und dessen Kern die Sequenzialität und die Starrheit der Bilder darstellen. Auch wo einzelne Kriterien nicht erfüllt sind, kann ein Comic vorliegen (...).“¹⁴⁷

Diese Definition wird verwendet, da sie sich auf aktuelle Comic-Publikationen bezieht und auch ein Abweichen der Kriterien zulässt. Wichtig ist jedoch, dass, wie beim Bilderbuch auch, in der Datenerhebung die Comics mit aufgenommen werden, die die Verlage als solches deklarieren. Grünewald stellt heraus, dass es kein Nachteil für den Comic sei, dass es keine exakte Definition gibt, da bei jedem Einzelfall eine genaue Betrachtung stattfindet.¹⁴⁸ Dabei stellt er fest:

144 Knigge 2016, S. 3.

145 Schikowski 2014, S. 30.

146 Knigge begründet dies wie folgt: „Der Erste, der die Synechie von Text und Zeichnung schließlich mit der sequenziellen Bilderfolge kombiniert und die Verbindung zum Erzählprinzip macht, ist Richard Felton Outcault. Der veröffentlicht in der farbigen Sonntagsbeilage der „New York Word“ schon seit einigen Jahren regelmäßig Zeichnungen mit dem *Yellow Kid*, einem segelohrigen Gossenjungen im gelben Nachthemd. Am 25. Oktober 1986 entwickelt Outcault seinen Gag erstmals als „filmische“ Abfolge mehrerer Einzelbilder und setzt zudem Sprechblasen ein.“ (Knigge 2014, S. 12, vgl. ebenfalls Schikowski 2014, S. 29) Frahm schildert hingegen: „Claude Moliterni überliefert die Anekdote, dass 1966 beim ersten Comic-Festival im italienischen Lucca Forscher und Interessierte aus mehreren Ländern zusammenkamen, um über die zu diesem Zeitpunkt kaum geschriebene Geschichte der Comics zu diskutieren. Als es um die Frage gegangen sei, wer den Anspruch auf den ersten Comic erheben könne, hätten die Franzosen die Ansicht vertreten, Rudolphe Toepffer komme mit seinen von Goethe gelobten Bilderromanen dieser Titel zu, die Deutschen dagegen hätten Wilhelm Busch, die Amerikaner Richard Felton Outcault als Vater benannt.“ (Frahm 2010, S. 61).

147 Schüwer 2013, S. 34.

148 Grünewald 2000, S. 15. Packard unterstützt Grünewalds Aussage: „So wird noch immer in Arbeiten zu Comics oft zunächst einmal die sehr grundsätzliche Frage gestellt, was denn überhaupt ein Comic sei oder inwiefern er sich als ein Medium, als literarische Form oder als Erzählung beschreiben lasse. Da ›Comic‹ jedoch ein kulturell vielfach verschieden verwendeter Begriff ist und kein Fachterminus, können die Antworten darauf nur hochspezifisch nach Kultur, Zeitpunkt und Zusammenhang ausfallen

„Ich schliesse dabei langfristig nicht aus, dass sich >Comic< als international gebräuchlicher Oberbegriff für alle Formen der Bildgeschichte (also auch im Sinne eines Prinzips, nicht eines bestimmten Produktes) durchsetzt, betone aber, dass es m. M. n. stets sinnvoll ist, im je konkreten Fall spezifische, präzise Bezeichnungen zu wählen. Ich schlage daher vor, keinen überzeitlich und allgemein gültigen Begriff zu verwenden, sondern vom >Prinzip Bildgeschichte< zu sprechen. Ich verstehe darunter primär kein Produkt, sondern die künstlerische Grundhaltung, mittels Bildern Geschichten zu erzählen. Zugleich meine ich damit nicht allein ein Verfahren, sondern eine eigenständige Kunstform. Der deutsche Begriff scheint mir durchaus glücklich zu sein, umfasst >Bild< doch im Deutschen sowohl das materielle als auch das Vorstellungsbild, also das sichtbare Angebot und das, was es imaginierend im Kopf des Betrachters auslöst. Der Singular >Bild< weist darauf hin, dass es auch Einzelbilder (Simultanbild, ideelle Bildfolge) als Bildgeschichte gibt, >Bild< als allgemeiner Begriff eines gestalteten visuellen Angebotes (das ikonische, indizierende symbolische [einschließlich Schriftzeichen/Text] Zeichen aufweist) verstanden wird. >Geschichte< verweist allgemein auf den prozessualen, sukzessiven Charakter des Inhalts. (...)“¹⁴⁹

Grünewalds Zitat und seine Verwendung des Begriffs Bildgeschichte weist schon auf die Wichtigkeit des Bildes im Comic hin. Wie im Bilderbuch wird im Comic ebenfalls die Priorität und Aufgabenverteilung zwischen Bild und Text diskutiert.¹⁵⁰ Hier gilt nach den eben aufgeführten Definitionen, dass ein zwingender Bestandteil des Comics das Bild, jedoch nicht die Schrift ist. So wird beispielsweise von Sackmann, Zimmermann und Baumgärtner, dass Bild über den Text gestellt, hingegen schreibt Dolle-Weinkauff vom „heimliche[n] Regiment der Sprache im Comic“^{151, 152}. Es wird von einigen Autor*innen versucht eine eindeutige Funktionszuordnung zu finden. Zimmermann stellt dabei folgende These auf: Der Text „dient Erklärung von Ort und Zeit, bringt den ver-

oder unbefriedigend bleiben. (...) Vor diesem Hintergrund erscheint die wiederholte Frage danach, was ein Comic denn sei, eben nicht als Hinweis auf ungelöste Probleme einer noch unreifen Forschung, sondern als treffender Ausdruck der Ambivalenzen und Unsicherheiten, die den Gegenstand selbst charakterisieren und die ihrerseits in den Verfahren der Comic-Kunst regelmäßig eingesetzt und ausgenutzt werden. Doch auch wenn oder gerade weil die Frage, was denn als Comic zu gelten habe, nur historisch und kontextabhängig (und daher nicht abschließend, in Form einer abstrakten Definition) beantwortet werden kann, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf entscheidende Dimensionen der Beschreibung und Analyse von Comics.“ (Packard 2016, S. 56f.).

149 Grünewald 2010c, S. 28.

150 So schreibt Sackmann: „Der Comic ist eine literarisch-künstlerische Erzählform, bei der die Erzählung vorwiegend über das Bild transportiert wird. Die Verwendung von Text ist fakultativ, erhöht aber, wenn Text und Bild in enger Beziehung zueinander stehen, die Komplexität der Erzählstruktur.“ (Sackmann 2009, S. 6).

151 Dolle-Weinkauff 1991, S. 66.

152 Zimmermann 1970, S. 17, Baumgärtner 1970, S. 74, Sackmann 2009, S. 6.

kürzten Dialog, der in handlungsreichen Bildern meist ansetzt.¹⁵³ Baumgärtner ergänzt, dass „verschiedene[] Textarten ergänzende Bedeutung haben und im Grunde nur aufnehmen, was bildlich nicht darstellbar ist – geraffte Berichte, Rede, Gedanken und Geräusche“¹⁵⁴. Die Kombination von Bild und Text bedingen ebenfalls eine andere Zeitdarstellung:

„Während statische Bilder Ereignisse in der Zeit auf einen simultan rezipierbaren Augenblick verdichten, verlangt der Text grundsätzlich nach einer sequentiellen Lektüre, die auch Handlungen und Geschehnisse betrifft, die sich gleichzeitig zutragen.“¹⁵⁵

Durch diese Aufgabenzuordnung wird versucht, den Comic in die Literatur oder die Bildende Kunst (nicht) einzuordnen. So schreibt Sackmann, dass „anders als in der Bildenden Kunst (...) die grafische Seite des Comic nie Selbstzweck, sondern immer zuerst Träger von Handlung.“¹⁵⁶ ist. Mehrere Autor*innen begründen, warum der Comic „primär als Form der Literatur“¹⁵⁷ zu verstehen ist. Ähnliches beobachtet Grünewald:

„Viele Theoretiker, die sich mit Comics befasst haben, sind Literaturwissenschaftler und subsumieren die Comics der Sprachkunst und ihrer Methoden. Auch das scheint legitim, denn Comics erzählen Geschichten.“¹⁵⁸

Kritisch sieht dies Balzer, denn

„[i]ch möchte [...] dafür argumentieren, dass es sich beim Comic um eine eigenständige Ausdrucksform handelt, deren Organisationsformen und Funktionsgesetze mit denjenigen von Literatur und Bildender Kunst nur sehr bedingt korrespondieren.“¹⁵⁹

Dies führt u.a. dazu, dass Comic auch als neunte Kunstform¹⁶⁰ oder als „[u]n objekt

153 Zimmermann 1970, S. 17.

154 Baumgärtner 1970, S. 74.

155 Mahne 2007, S. 45.

156 Sackmann 2009, S. 6. Vgl. auch Grünewald 2000, S. 3.

157 Ebd. Packard hebt hervor: „Damit ist zugleich auf den interdisziplinären Charakter der Comicforschung und auf den Status ihres Gegenstands als Intermedium verwiesen. Eine zeitweilige Dominanz der Literaturwissenschaft in der Comicforschung hat in älteren Antworten Spuren hinterlassen, die es zu verstehen gilt. Man kann und sollte Comics sehr wohl in Medienwissenschaft und Kunstgeschichte, Kunstpädagogik, Soziologie, Geschichte, Linguistik und Publizistik untersuchen.“ (Packard 2016, S. 57).

158 Grünewald 2000, S. 17.

159 Balzer 1995, S. 12.

160 Knigge sieht hier auch einen Unterschied in der Akzeptanz in den verschiedenen Ländern oder auch Disziplinen: „Während in Frankreich Francis Lacassin schon 1971 die Gattung zu den Künsten zählte und als >neuvième art> in die Grande Encyclopédie Alfabétique Larousse aufnahm, hat die Literaturwissenschaft den Comic bis vor kurzem ignoriert, und so führt selbst die Frage nach seiner Definition noch immer

culturel non-identifié“¹⁶¹ deklariert wird. Zusätzlich wird, wie die Einleitung dieses Kapitels zeigt, nach neuen Namen gesucht - einer davon wird im Folgenden näher betrachtet, da er maßgebend für den Untersuchungskorpus der vorliegenden Arbeit ist, die Graphic Novel. Geprägt wurde dieser Begriff von Eisner, der in seinem später hinzugefügten Vorwort in *Ein Vertrag mit Gott. Mietshausgeschichten*¹⁶² schreibt, dass er „eine ernsthafte Erzählung in Bildern“¹⁶³ veröffentlichen wollte als

„Abgrenzung vom Unterhaltungsfastfood der Hefte, in den USA vornehmlich Superhelden (...). Er nutzt den Begriff somit als Marketinginstrument, doch mit seiner ernsthaften Erzählhaltung und einer sich vom klassischen Comic abhebenden Ästhetik definiert er die Graphic Novel zugleich als grafische Erzählung, die sich mit Innen- statt Außenwelten auseinandersetzt, einen literarischen Anspruch erhebt und in ihrer Verbindung von Bild und Text auch nach neuen Wegen sucht, um ihr Thema bestmöglich umzusetzen (...).“¹⁶⁴

Eisners Begründung, warum er den Begriff für seine Publikation verwendet, wird auch noch heute herangezogen.¹⁶⁵ So werden mehrere Merkmale dem Begriff Graphic Novel zugrundegelegt: eine bestimmte Thematik, Ästhetik, Format, Adressatengruppe und Marketing. In der vorliegenden Arbeit wird Eiders Definition des Graphic Novels verwendet:¹⁶⁶

zu Irritationen.“ (Knigge 2009, S. 22) Grünewald unterstützt die Einordnung als eine Kunstgattung: „Man kann darüber streiten, ob dieses Phänomen eine Sonderform der Literatur oder eine Sonderform der Bildenden Kunst (es handelt sich um statische Bilder ist, oder – wozu ich neige – ob man es als eine eigene Kunstform ansehen will), wie ja auch Theater und Film (die auch enge Bezüge zur Textliteratur wie zum Bild haben) als je eigene Kunstformen gelten.“ (Grünewald 2014, S. 20).

161 Groensteen 2006 sowie Groensteen 2014, S. 36.

162 Eisner 2010.

163 Ebd., S. xi.

164 Knigge 2016, S. 29.

165 Wobei Knigge zu bedenken gibt, dass auch Eisners Verwendung des Begriffs Graphic Novels in Zusammenhang mit seiner Arbeit nicht einwandfrei ist: „Zu den Schwierigkeiten, die Graphic Novel zu fassen, hat nicht zuletzt Will Eisner selbst beigetragen, indem er mit *Ein Vertrag mit Gott* statt eines »Romans« eine Sammlung von allein durch Ort und Zeit verbundenen Novellen vorgelegt hat: Fast scheint das wie ein augenzwinkernder Wink, den Terminus selbst nicht zu dogmatisch zu sehen, ihn vielmehr als Option zu begreifen.“ (Knigge 2017, S. 42).

166 Eder fasst die Merkmale des Graphic Novels wie folgt zusammen:

- „Comics in Buchformat
- Grafische Literatur, die ein erwachsenes Publikum adressiert
- Literarischer Anspruch sowie selbstreflexiv-autofiktionale Erzählhaltung
- Nichtserialisierte, fiktionale oder nichtfiktionale Erzählung(en)
- Experimenteller Einsatz von Schrift-Bild-Verknüpfungen
- Aufbrechen der für den Heftcomic typischen Seitengestaltung und Panelanordnung

„Der Begriff ›Graphic Novel‹ – im Deutschen ›Comicroman‹, ›Grafischer Roman‹ oder auch ›illustrierter Roman‹ – hat eine doppelte Bedeutung. Zum einen wird der Terminus als Genrebezeichnung benutzt: Als ›Graphic Novel‹ wird eine Untergruppe von Comics bezeichnet, die anhand inhaltlicher, ästhetischer oder qualitativer Merkmale als grafische Literatur typisiert werden kann. Zum anderen wird ›Graphic Novel‹ als Bezeichnung für ein Publikations- bzw. Medienformat gebraucht, das sich in den 1980er Jahren auf dem US-amerikanischen Comicmarkt etabliert hat. Demzufolge wären es vor allem spezifische Produktionszusammenhänge, Vermarktungsstrategien und Distributionswege, die eine Graphic Novel kennzeichnen und sie von ›klassischen‹ Comicstrips, -Heften und -Reihen unterscheiden. Ob es sich bei der Graphic Novel lediglich um eine Marketingstrategie, ein Comicformat oder sogar ein eigenständiges Genre handelt, ist in der Forschung ebenso wie unter Comic-Künstler_innen umstritten (...).“¹⁶⁷

Eders Definition wird zugrunde gelegt, da sie auf die unterschiedlichen Dimensionen hinweist, aber auch schon die Schwierigkeiten aufzeigt. Nicht nur am Begriff¹⁶⁸ selbst wird, ähnlich wie beim Comic, Kritik geäußert, sondern vor allem der positive „Aspekt der „Verkäuflichkeit“¹⁶⁹ im Buchhandel wird als störend empfunden. Knigge formuliert, dass Graphic Novels „vor allem in Amerika eine Bezeichnung für in Form von Paperbacks oder Alben erscheinende[n] Comics“¹⁷⁰ sind.¹⁷¹ Auch Schikowski subsumiert, dass „viele Neuerscheinungen, die mit diesem Label daherkommen, (...) leider schlicht und ergreifend schlechte Comics [sind] (...). Als Qualitätsmerkmal ist dieses Etikett

▪ Distribution über Buchhandel“ (Eder 2016, S. 157).

Auch Schikowski spricht von der „Befreiung von allen [formalen] Vorgaben“ (Schikowski 2011, S. 51), Knigge betont das „[V]erzichten auf Helden oder stereotype Serienfiguren“ (Knigge 2009, S. 5f.) und Dolle-Weinkauff sieht den Graphic Novel als „ein Gegenmodell zur Serie“ (Dolle-Weinkauff 2012, S. 5).

167 Eder 2016, S. 156.

168 Schikowski kritisiert: „Dabei ist dieser Begriff [Graphic Novel] zunächst einmal etwas irreführend. Denn wörtlich übersetzt bedeutet er soviel wie grafischer Roman. Kritiker bemerken, dass die Konzentration damit zu stark auf der grafischen Seite liegt. Auch Roman ist zu einengend, denn damit werden andere Formen wie die Kurzgeschichte außen vor gelassen. Vielleicht könnte man ihn am ehesten mit grafischem Erzählen übersetzen, denn die Lust am Erzählen anhand grafischer Mittel scheint tatsächlich eines der Merkmale zu sein. (...)“ (Schikowski 2008, S. 20).

169 Ebd., S. 23. Schikowski schildert, für Dirk Rehm, den Verlagsleiter von Reprodukt, „ist es wichtig, dass die Einsortierung der Graphic Novel in den Buchhandlungen nicht mehr bei den Comics erfolgt, sondern bei der Belletristik.“ (Ebd.) Es wäre somit eine andere Sortierung wie im gezeigten Comic in der Einleitung dieses Kapitels - mit der Hoffnung auf eine neue Zielgruppe und somit besseren Verkaufszahlen.

170 Knigge 1996, S. 330.

171 Eder gibt einerseits Knigge Recht, andererseits gibt sie zu bedenken, „inwieweit er [Knigge] damit nicht das Kind mit dem Bade ausschüttet und dem Terminus zusätzlich an Trennschärfe nimmt.“ (Eder 2016, S. 159).

[Graphic Novel] nicht brauchbar.“¹⁷² Dolle-Weinkauff beanstandet darüber hinaus die Einschränkung auf eine erwachsene Zielgruppe¹⁷³:

„Die Auffassung von Graphic Novel als ein ausschließlich der Erwachsenenliteratur zugehöriges Phänomen ist ein nicht unwesentlich von den Stigmatisierungen vergangener „Schmutz und Schund“-Kampagnen geprägtes Stereotyp und stellt eine etwas hilflose apologetische Reaktion darauf dar. Sie geht von einer recht trivialen Vorstellung von Kinder- und Jugendliteratur aus und meint, die seitens der etablierten Kultur behauptete Infantilität und Minderwertigkeit der Erzählform Comic mit dem Argument zurückweisen zu können, dass jedenfalls die Comics für Erwachsene als Kunstform zu beurteilen seien. (...)“¹⁷⁴

Dolle-Weinkauff geht noch einen Schritt weiter und sieht den Graphic Novel als eine „Spielart des Bilderbuchs, die sich an einen altersunspecifischen Adressatenkreis richtet („All-Age-Bilderbuch“)¹⁷⁵. Die Überschrift dieses Unterkapitels stellt bereits die Frage nach der Beziehung zwischen Comic, Graphic Novel und dem Bilderbuch. Dabei gibt es mehrere Gründe für ihre Gemeinsamkeiten: Dinges konstatiert, dass seit den 70er Jahre eine „Verschränkung des Bilderbuches mit Comics, Film und Elementen der audiovisuellen Medien“¹⁷⁶ zu beobachten sei und betont die gemeinsame Herkunft von Bilderbuch und Comic.¹⁷⁷ Verweyen stellte 1986 fest, dass „Stilelemente des Comics (...) auch wesentlichen Einfluß auf die Gestaltung des Bilderbuches“¹⁷⁸ haben. Oetken befragte Illustrator*innen und begründete dieses Phänomen dadurch, dass die Illustratortor*innen

„[a]lte amerikanische und französische Comics, japanische Mangas und Cartoons, aber auch die altgedienten Karikaturisten der Bilderbogen (...) als Inspiration und künstlerisches Vorbild [nennen]. Als allgemeine Entwicklung, Tendenz oder Veränderung der Bilderbuchpublikationen wird neben dem Einfluss der Computertechnik und der Verbreitung des Malerischen vor allem

172 Schikowski 2011, S. 51.

173 Tatsächlich veröffentlichen die Verlage auch Graphic Novel mit der Altersangabe ab acht Jahren. Vgl. dazu Kapitel 2.1.2.

174 Dolle-Weinkauff 2012, S. 8.

175 Dolle-Weinkauff 2014a, S. 152f. Auch Gibson weist auf diesen Trend hin und geht in Zukunft von mehr „crossover“ (Gibson 2010, S. 100) Publikationen aus.

176 Dinges 1986, S. 77.

177 Dinges zieht als Begründung der Ähnlichkeit des Comics zum Bilderbuch den gemeinsamen ‚Verwandten‘ - die „klassischen Bilderbuchgeschichte von Wilhelm Busch Max und Moritz von 1865. (...)“ (Ebd.) auf.

178 Verweyen 1986, S. 16.

auf Medialität und die Comic-Ästhetik hingewiesen (...).¹⁷⁹

Auch gibt es Illustrator*innen, die sowohl Bilderbücher als auch Comics gestalten; wie etwa Isabel Kreitz, die im Aladin Verlag ein Wimmelbuch¹⁸⁰ veröffentlicht, aber auch Preise für Comics erhalten hat.¹⁸¹

Ähnlich zum Bilderbuch gibt es keine einheitliche Begriffswahl bei der Systematisierung des Comics und bei der Bezeichnung dieses Vorgangs - hier werden Begriffe wie Genres¹⁸², Formate¹⁸³ oder Gattung¹⁸⁴ verwendet, wobei nicht nur hinsichtlich der Inhalte oder des Herkunftsland, sondern auch der „Produktionsformate wie den Zeitungsstrip“¹⁸⁵ unterschieden werden. Beispielsweise wird in Abel und Kleins Einführungswerk *Comics und Graphic Novels*¹⁸⁶ folgende Gliederung verwendet: Comicstrip, Comicbook, Graphic Novels, Webcomics¹⁸⁷, Funnies¹⁸⁸, Abenteuer- und Kriminalromane¹⁸⁹, Phantastische Comics - Science-Fiction, Fantasy und Horror¹⁹⁰, Superhelden-

179 Oetken 2005, S. 124. Oetken zitiert dabei eine Illustratorin: „Comic-Sprache, Pictogramme, mehr formale Subjektivität, rascher wechselnde Perspektiven, stärkere Ausreizung des Materialcharakters von Farbe, Zeichnung, Schrift, mehr ‚filmisches‘ Geschehen, mehr Zeichenhaftigkeit – ist das neu? Im Bilderbuch wohl schon...“ (Ebd.).

180 Kreitz 2018.

181 Vgl. <https://isakreitz.de/biografie/>.

182 Vgl. Dittmar 2008, S. 177-181 oder Abel/Klein 2016, S. 143-315.

183 Abel/Klein 2016, S. 143-315.

184 Dolle-Weinkauff 2014b, S. 462.

185 Etter/Stein 2016, S. 109.

186 Vgl. Abel/Klein 2016.

187 Schikowski definiert Webcomics als „Comics, die ausschließlich für eine Veröffentlichung im Internet stehen.“ (Schikowski 2014, S. 292, vgl. ebenso Hammel 2016, S. 169-180).

188 „Funnies sind eine Untergruppe der Comics. Ihr Kennzeichen ist eine humoristische Handlung und eine cartooneske Figurendarstellung (vgl. hierzu den Kasten »Cartoon als Stilbezeichnung« in Kap. 4) – also kein realistischer Zeichenstil. Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Begriffe ›Comic‹ und ›Funny‹ in Amerika noch synonym gebraucht.“ (Platthaus 2016, S. 182, vgl. weitere Ausführungen ebd. 2016, S. 181-193).

189 „Im Unterschied zu den humorvollen Funnies zählen Abenteuercomics (adventure comics) zu den auf Spannung setzenden Comicgenres. In besonderer Weise steht Spannung im Zentrum der Kriminalcomics (crime comics), weswegen es sinnvoll ist, sie hier gemeinsam mit den Abenteuercomics vorzustellen.“ (Klein/Endres 2016, S. 194).

190 „Phantastik‹ fungiert im Weiteren als Überbegriff, der all jene Comicgenres umfassen soll, die in der einen oder anderen Weise durch phantastische Elemente bestimmt werden – also durch jene Aspekte oder Bestandteile der erzählten Welt, die gemäß einem aktuell herrschenden Verständnis von Wirklichkeit nicht real sind.“ (Trommer 2016, S. 212).

comics¹⁹¹, Manga, Graphic Memoirs - autobiographische Comics¹⁹², Literaturcomics¹⁹³, Sachcomics¹⁹⁴ und Metacomics¹⁹⁵. Dabei sind diese Bezeichnungen teilweise ebenfalls Oberbegriffe, unter die unterschiedliche Formen fallen können.¹⁹⁶ In der vorliegenden Dissertation wird in der Datenerhebung dieselbe Gliederung wie in den Bilderbüchern vorgenommen: realistische, wirklichkeitsnahe oder fantastische Erzählungen, Sonstiges, keine Angaben.¹⁹⁷

Die Comicforschung ist vergleichbar mit der des Bilderbuches: Verschiedene Wissenschaftsbereiche beschäftigen sich mit diesem Gegenstand; thematisch können die Bücher beispielsweise nach dem didaktischen Potenzial¹⁹⁸ oder der verwendeten Sprachen oder Zeichen¹⁹⁹ untersucht werden. Etter und Stein geben in ihrem Artikel *Comitheorie(n) und Forschungspositionen* einen ausführlichen Überblick, gegliedert nach unterschiedlichen Thematiken wie Sprachregionen oder Motiven, die die „Heterogenität der

191 Vgl. Ecke 2016, S. 233-247 sowie Schikowski 2014, S. 79-104.

192 Oft werden diese Veröffentlichungen auch unter Graphic Novel gefasst. An dieser Stelle wird eine noch detaillierte Bezugnahme zum Inhalt hergestellt, die eine „autobiografische Färbung“ (Schröder 2016, S. 263) zeigen. Dabei werden inhaltliche und formale Merkmale herausgearbeitet (ebd., S. 271f.).

193 Hierbei gibt es verschiedene Spielarten, die sich „hinsichtlich ihrer Nähe zum Ausgangstext, aber auch hinsichtlich der Motive für die Wahl der literarischen Vorlage [unterscheiden]“ (Schmitz-Emans 2016, S. 276, vgl. auch Hangartner 2009, S. 35-56).

194 Nach Schikowski sind Sachcomics „[d]idaktische Comics, die komplexe Inhalte vereinfacht als Text-Bild-Kombination darstellen. Im Vordergrund steht weniger die erzählerische Funktion als die Vermittlung von Sachinformationen.“ (Schikowski 2014, S. 291, vgl. ebenfalls Hangartner 2016, S. 291-303).

195 Werner definiert: „Metacomics sind Comics, die ihren eigenen Status als Comic herausstellen, indem sie die Produktionsbedingungen, den künstlerischen Entstehungsprozess, die Art und Weise, wie sie gestaltet sind, und ihre Distribution sowie die konkrete Rezeption durch den Leser thematisieren. Die Vorsilbe ›meta‹ (griech., ›hinter‹) markiert, dass sich diese Comics – im Vergleich mit nichtreflexiven Comics – auf eine zweite Ebene begeben, die es erlaubt, hinter eine ›Fassade‹ zu schauen. (...)“ (Werner 2016, S. 304) Ein sehr bekanntes Beispiel dafür ist McClouds Buch „Comics richtig lesen“ (McCloud 1997⁴), das „den Gegenstand seiner Untersuchung in genau der Form (...) [darstellt], die er beschreibt: als Comic.“ (Knigge 1997⁴, S. 5).

196 Köhn schreibt beispielsweise zum Manga, dass es „(...) kein Comicgenre im eigentlichen Sinne [ist], sondern ein eigenes (kleines) Zeichenuniversum.“ (Köhn 2016, S. 260).

197 Eine Erläuterung wie es zu dieser Gliederung kommt, wird im Kapitel 1.1.1. vorgenommen.

198 Die Erforschung des Unterrichtseinsatzes hat einen hohen Stellenwert - seit den 1970er Jahren gibt es eine Vielzahl an didaktischen Publikationen. Beispiele für spezielle Themenhefte für den Unterricht wären Boschenhoff 2016, Kunst + Unterricht, Nr. 208/1996 und Grundschule Deutsch, Nr. 35/2012.

199 Krafft 1978, McCloud 1997⁴, Schüwer 2008, Frahm 2010, Abel/Klein 2016, S. 77ff.

Ansätze und Methoden sowie der daraus resultierenden Theorienvielfalt²⁰⁰ deutlich machen. Die beiden Autoren stellen fest, dass „[i]m deutschen Sprachraum (...) eine intensivierete Comicforschung seit ungefähr dem Jahr 2000 auszumachen [ist] (...).“²⁰¹ Auf die in der vorliegenden Dissertation herangezogenen Publikationen wird im Kapitel 1.3.2. noch einmal verwiesen. Verschiedene Institutionen beschäftigen sich mit dem Comic und haben sich zum Ziel gesetzt, den wissenschaftlichen Diskurs, die interdisziplinäre und/oder internationale Vernetzung von (Nachwuchs-)Wissenschaftlern voranzutreiben: Dolle-Weinkauff hat innerhalb des Jugendbuchinstituts in Frankfurt am Main ein Comic-Archiv²⁰² gegründet, das über 60.000 Objekte umfasst. Trinkwitz betreibt an der Universität Bonn eine Online-Bibliographie für Comics, Graphic Novels, Mangas und deren angrenzenden Phänomene.²⁰³ An der Universität Hamburg hingegen ist die *Arbeitsstelle für Graphische Literatur*²⁰⁴ angesiedelt. Die *Gesellschaft für Comicforschung* wurde ursprünglich 2005 gegründet, 2014 als Verein in Frankfurt neugegründet und betreibt eine umfangreiche Website mit Informationen über Ausstellungen, Lehrveranstaltungen und Forschungsprojekte u.ä.²⁰⁵ Im Herbst 2013 entstand innerhalb der *Gesellschaft für Medienwissenschaften* die *AG Comicforschung*, diese umfasst seitdem über 180 Mitglieder.²⁰⁶ Seit 2019 vergibt die *Gesellschaft für Comicforschung (ComFor)* und die *AG Comicforschung* den *Martin Schüwer-Publikationspreis für herausragende Comicforschung*.²⁰⁷ Entgegen der gerade geschilderten Beispielen betonen Etter und Stein:

„Trotz einer zunehmenden Institutionalisierung bzw. Professionalisierung der Comicforschung deutet doch die Fülle von Metakomentaren stets auch darauf hin, wie groß die Menge von Materialien und Themen ist, die noch einer kritischen Auseinandersetzung harren.“²⁰⁸

200 Knigge 2016, S. 3-37, Schikowski 2014, S. 29-78, Grünewald 2000, S. 73ff.

201 Etter/Stein 2016, S. 112.

202 https://www.uni-frankfurt.de/54085409/Comic_Archiv___Institut_für_Jugendbuchforschung___FB_10.

203 <https://www.bobc.uni-bonn.de>.

204 <https://www.slm.uni-hamburg.de/imk/forschung/arbeitsstellen-zentren/argl.html>.

205 <https://www.comicgesellschaft.de/category/comicgesellschaft/was-ist-die-comfor/>.

206 <https://agcomic.net/about/>.

207 <https://agcomic.net/martin-schuwer-publikationspreis-fur-herausragende-comicforschung/>.

208 Etter/Stein 2016, S. 120.

Dabei gilt nicht mehr die von Frahm 2002 formulierte These: „Comic-Wissenschaft existiert nicht.“²⁰⁹ Diese Aussagen mildert Schüwer 2008 ab und geht von „eine[r] Reihe von Forschungsbeiträgen zu den Comics“²¹⁰ aus, wobei eine fehlende wissenschaftliche und internationale Vernetzung bemängelt wird.²¹¹ Etter und Stein widersprechen ihren Vorgängern:

„Es mag stattdessen angebracht sein, von der Existenz einer immens produktiven Comicforschung zu sprechen, die sich immer wieder neu zwischen den Polen einer sehr heterogenen Forschungsvielfalt und den Ansprüchen einer stärker konsolidierten, institutionalisierten und interdisziplinär aufgestellten Comicwissenschaft verortet, die sich in Analogie zur Filmwissenschaft im zukünftigen Fächerkanon etablieren könnte (...).“²¹²

Es lässt sich somit festhalten, dass es sowohl im Bilderbuch- als auch im Comicbereich einen regen wissenschaftlichen Austausch und eine hohe Anzahl an Publikationen gibt, die Forschungsthemen jedoch noch nicht ausgeschöpft sind.

Es gibt allerdings nicht nur Gemeinsamkeiten zwischen Bilderbuch, Comic und Graphic Novel: Verweyen wie auch Dinges stellen heraus, dass „(...) der Bilderbuchproduzent frei von den Zwängen des periodischen Erscheinens und dessen Folgen [bleibt]“²¹³, die im Comic auftreten können. Diese Trennung zwischen Bilderbuch und Comic ist schwer aufrechtzuerhalten: Reihen und Serien finden sich ebenfalls in Bilderbüchern wieder und umgekehrt werden in Comics abgeschlossene Erzählungen veröffentlicht.²¹⁴

Ein Unterschied kann jedoch durch das Lesen entstehen: Palmer unterstreicht, dass das Bilderbuch meist im Gegensatz zum Comic zum gemeinsamen Vorlesen und Betrachten konzipiert ist, was die Ausführungen im vorherigen Unterkapitel unterstreichen.²¹⁵

Einer der wichtigsten Differenzen zwischen Bilderbuch und Comic ist die Verwendung des Begriffes Medium. Wilde formuliert, dass „Comics auf keiner bestimmaren oder bestimmenden Technologie [beruhen] und können zudem selbst in unterschiedlichen

209 Frahm 2010, S. 31.

210 Schüwer 2008, S. 13.

211 Ebd., S. 12.

212 Etter/Stein 2016, S. 107f.

213 Verweyen 1986, S. 16. Als auch Dinges 1986, S. 79. Dies liegt auch an der zugrundegelegten Comic-Definition, die „das periodische Erscheinen“ (Dinges 1986 S. 79) voraussetzt.

214 Vgl. Kapitel 2.

215 Palmer 2016, S. 89f.

›Medien‹ (...) auftreten: dem gedruckten Buch, einer Website oder gar einer Smartphone-App.²¹⁶ In der vorliegenden Dissertation sind Comics und Bilderbücher in gedruckter Form Untersuchungsgegenstand, wobei diese Publikationen eine Spannweite von unterschiedlichen großen und dicken Buchformaten, Leporellos, Pappbüchern u.m. aufweisen.²¹⁷ Angelehnt an Dolle-Weinkauffs Aussage entsteht auch die These dieses Unterkapitels, die auf dem Medieneinsatz basiert :

„Bilderbücher sind stets Mittler diverser mit Bildern operierender literarischer Genres und Angebote, vom illustrierten Text über illustrierte Anthologien bis hin zu Bildgeschichten und Comics; der Comic hinwiederum gelangt durch Vermittlung unterschiedlicher Medien wie z.B. Zeitung, Zeitschrift und eben Bilderbuch an seine Leser. Diese Feststellung lassen sich dahingehend verallgemeinern, dass wohl jeder in Buchform erscheinende Comic (=Genre) ein Bilderbuch (=Medium) darstellt (wohingegen nur Teile der Bilderbuchproduktion als Comics anzusprechend sind).“²¹⁸

Das Zitat macht abermals deutlich, dass, je nachdem, wie eng oder weit die Definition gebildet wird, Comic und Graphic Novel einerseits unter dem Begriff Bilderbuch eingeordnet werden können und eine Unterscheidung nicht möglich ist.²¹⁹ Andererseits gibt es auch den umgekehrten Fall. Dolle-Weinkauff fügt nach seiner Auflistung der Graphic Novel Merkmale hinzu:

„Deutlich wird an dieser - keiner Vollständigkeit beanspruchenden - Sammlung nicht nur eine gewisse Beliebigkeit, sondern auch der Umstand, dass die Termini Graphic Novel und ‚Comic‘ nicht in jedem Fall konvergente Phänomene bezeichnen. Keineswegs lässt sich Graphic Novel hier durchgängig als eine bestimmte Form oder Spielart der Bildgeschichte bzw. des Comics be-

216 Wilde 2014, S. 25. Vgl. auch eine ausführliche Betrachtung der Medialität des Comics in Packard 2016, S. 58-62. Dittmar betrachtet in seinem Kapitel „Comics und Medien“ den Comic in seinen unterschiedlichen Erscheinungen, was auch schon Wildes Zitat zeigt, als auch wie der Comic unterschiedliche Medien wie Fotografien oder Filme integriert. Siehe dazu Dittmar 2008, S. 19-38.

217 E-Publikationen der Verlagen sind mitberücksichtigt worden, jedoch gibt es keine digitalen Veröffentlichungen zum Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits. Vgl. dazu Kapitel 2.1.2.

218 Dolle-Weinkauff 2000, S. 497.

219 Schikowski stellt fest: „Ähnlich vielfältig wie die Terminologie gestalten sich die Formate der kinder- und jugendliterarischen Comic-Publikationen. Neben dem bekannten Album finden sich kleine und große, dicke und dünne Buchformate, aber auch Kleinformate, Leporellos und Pappbücher. Entsprechend ist eine Abgrenzung zwischen Bilderbuch und Comic respektive Graphic Novel nicht immer einfach, beziehungsweise teilweise unmöglich. (...) Gleichmaßen findet sich aber auch der umgekehrte Fall. Bilderzählungen werden als Graphic Novels oder Comic-Romane vermarktet, obwohl ihre Bildprogramme eher an Illustrationen erinnern. (...)“ (Schikowski 2010, S. 15f.).

*stimmen.*²²⁰

In der vorliegenden Dissertation werden, wie oben schon erwähnt, die Einteilung der Verlage auf den jeweiligen Homepages übernommen. Es wird zu überprüfen sein, ob diese mit den hier zugrunde gelegten Definitionen übereinstimmen. Die Ausführungen der Wissenschaftler*innen haben gezeigt, dass es unterschiedlichen Sichtweisen auf Bilderbüchern, Comics und Graphic Novels gibt: wie etwa Histoire oder Zielgruppe. Für die vorliegende Dissertation sind, wie zu Beginn dieses Kapitels schon hingewiesen wurde, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede interessant, damit diese bei der Analyse der Schlüsselbilder berücksichtigt werden können.

220 Dolle-Weinkauff 2014a, S. 153.

1.2. Sterben, Tod und Jenseits im wissenschaftlichen Diskurs

Nachdem in den letzten beiden Unterkapiteln der Gegenstand der vorliegenden Dissertation näher betrachtet worden ist, folgt nun eine Aufarbeitung der Thematik: Sterben, Tod und Jenseits. Wittkowski stellt bei der Verwendung dieser Bezeichnung im alltäglichen Sprachgebrauch fest:

„Die Begriffe „Sterben“ und „Tod“ bedürfen scheinbar keiner weiteren Erläuterung; es scheint jedem unmittelbar einsichtig, was damit gemeint ist. Tatsächlich werden diese Begriffe in der Umgangssprache jedoch häufig verwechselt. Wenn jemand (vermeintlich) einen „schönen Tod“ gehabt hat, so ist eigentlich ein „schönes Sterben“ gemeint - was immer das im einzelnen sein mag. Im Sinne präziser Begriffe und Konzepte ist es daher notwendig, verschiedene Aspekte zu unterscheiden. Es ist sinnvoll, den Prozeß des Sterbens, der ja noch Teil des Lebens ist, abzugrenzen vom Tod im Sinne eines „Danach“.“²²¹

Robertson-von Trotha fügt hinzu, dass „sich dem sachlichen Umgang die eigene Betroffenheit bei[mischt], was die notwendige gesellschaftliche Auseinandersetzung nicht einfacher macht.“²²² Beide Zitate zeigen die Unvermeidlichkeit einer begriffliche Klärung, die in diesem Unterkapitel gegeben werden soll. Nach der Terminologie werden ebenfalls sowohl Einblicke in den Sterbeprozess als auch in die Entwicklung des Todeskonzeptes des gesunden Kindes gegeben, da davon auszugehen ist, dass dies ebenfalls in den Büchern eine Rolle spielt.

1.2.1. Terminologische Annäherung an Sterben, Tod und Jenseits

Nach dem klinischen Wörterbuch *Pschyrembel* ist Sterben ein „Vorgang des Erlöschens der Lebensfunktionen bis zum Tod“²²³. Diese Definition hört sich zunächst simpel an, jedoch zeigt sich der Sterbeprozess bis zum Tod weitaus komplexer. Es gibt „keine verbindliche Definition des Sterbebeginns“²²⁴, was sich beispielsweise durch die Binsenweisheit, dass mit der Geburt der Sterbeprozess beginnt, äußert. Wittowski und Schröder sprechen dann von

„ein[em] Sterbende[n], wenn (1) konkrete und objektiv nachweisbare Voraussetzungen dafür gegeben sind, dass sein Tod in einem eingrenzbaeren Zeit-

221 Wittkowski 1990, S. 7.

222 Robertson-von Trotha 2008, S. 12.

223 Pschyrembel (Begr.) 1990²⁵⁶, S. 1585.

224 Feldmann 1997, S. 9.

*raum eintreten wird, und wenn er (2) seine Situation unbewusst oder bewusst soweit wahrgenommen hat, dass diese spezifische Wahrnehmung in seinem Erleben und Verhalten wirksam ist.*²²⁵

Als Pionierin der modernen Sterbeforschung gilt Kübler-Ross, die in ihrem Buch *Interviews mit Sterbenden*²²⁶ führte und daraus fünf Phasen des Sterbeprozesses²²⁷ ableitete: Die erste Phase charakterisiert sich durch das „Nichtwahrhabenwollen und Isolierung“²²⁸ des Sterbenden. Kübler-Ross begründet dieses Verhalten dadurch, dass der Erkrankte „sich wieder fangen und andere, weniger radikale Wege zur inneren Verteidigung suchen [kann].“²²⁹ Die zweite Phase zeigt meist Emotionen wie „Zorn, Groll, Wut, Neid. Dahinter steht die Frage: „Warum denn gerade ich?“²³⁰ Es folgt die dritte Phase, das „Verhandeln“²³¹. Der Patient versucht „das Unvermeidliche durch seine Art Handel hinauszuschieben: ‚Wenn Gott beschlossen hat, uns Menschen von der Erde zu nehmen, vielleicht gewährt er mir eine freundliche Bitte.‘“²³² In der vierten Phase der „Depression“²³³ stellt sich der Sterbende/dem Sterbenden seinem Krankheitsbild. Kübler-Ross beschreibt die Situation wie folgt:

„Er [der Patient] muß trauern dürfen. Jeder von uns empfindet unendlichen Schmerz beim Verlust eines einzigen geliebten Wesens – der Kranke aber ist im Begriff, alle und alles zu verlieren, was er geliebt hat. Wer seinen Schmerz ausdrücken darf, kann sich leichter mit seinem Schicksal abfinden und ist

225 Wittkowski/Schröder 2008, S. 11.

226 Kübler-Ross 1974⁸.

227 Diese beziehen sich auf den Sterbenden. Dabei stellt Kübler-Ross jedoch mit Blick auf die Angehörigen fest: „Ähnlich wie der Kranke selbst macht auch die Familie verschiedene Stadien der Anpassung durch. Zunächst können auch die Angehörigen oft nicht fassen, daß alles wahr ist, daß die Familie von einem solchen Leiden befallen werden kann. (...) Wenn alle zur Aussprache fähig sind, können wichtige Entscheidungen gemeinsam und in einem emotionell noch nicht so angespannten Stadium getroffen werden. Behält aber jeder Wissen und Gefühle für sich, dann erschwert es eine künstliche Schranke dem Patienten und seinen Angehörigen, die Phase des vorbereitenden Schmerzes zu erreichen. Die letzte Wendung tritt dann viel dramatischer ein, als wenn sie imstande wären, miteinander zu reden und gelegentlich auch zu weinen. Die Familie hat auch ihre Phase des Zorns zu bewältigen: Die Angehörigen grollen entweder dem Arzt, der die ersten Untersuchung vornahm, aber die Diagnose nicht nannte, oder demjenigen, der sie mit der traurigen Wahrheit konfrontierte (...).“ (Kübler-Ross 1974⁸, S. 144).

228 Kübler-Ross 1974⁸, S. 41.

229 Ebd., S. 42.

230 Ebd., S. 50.

231 Ebd., S. 77.

232 Ebd., S. 77.

233 Ebd., S. 80.

*denen dankbar, die in diesem Stadium der Depression ruhig bei ihm bleiben, ohne fortwährend zu wiederholen, daß er doch nicht traurig sein soll. Diese zweite Form der Depression verläuft meistens eher still, im Gegensatz zur ersten, wo der Kranke vieles mitzuteilen, zu besprechen und anzuordnen hat.*²³⁴

Die letzte Phase ist die der „Zustimmung“²³⁵. Dabei hebt Kübler-Ross hervor, dass es

*„nicht ein resigniertes und hoffnungsloses „Aufgeben“ im Sinne von „wozu denn auch“ oder „ich kann jetzt nicht mehr kämpfen“. (...) Die Phase der Einwilligung darf nicht als ein glücklicher Zustand verstanden werden: Sie ist fast frei von Gefühlen. Der Schmerz scheint vergangen, der Kampf ist vorbei, nun kommt die Zeit der „letzten Ruhe vor der langen Reise“, wie es ein Patient ausdrückte. In dieser Periode braucht die Familie meistens mehr Hilfe, Unterstützung und Verständnis als der Patient selbst. Er hat ein gewisses Maß von Frieden und Einverständnis erreicht, und nun verengt sich sein Interessenkreis immer mehr; er möchte in Ruhe gelassen und wenigstens nicht durch Nachrichten und Probleme der Außenwelt aufgestört werden. Besucher sind oft nicht willkommen und treffen den Kranken in wenig gesprächiger Stimmung. (...)“*²³⁶

Gronemeyer sieht Kübler-Ross' Phasen als Anzeichen dafür, dass man versucht „Ängste zu bannen und zugleich durch Systematisierung das Chaos des Todes in den Griff zu bekommen.“²³⁷ Die einzelnen Sterbephasen sind wissenschaftlich sowohl hinsichtlich ihrer Vorgehensweise als auch ihrer abgeleiteten Thesen umstritten.²³⁸ Dessen ungeachtet wird häufig auf Kübler-Ross' Phasenlehre verwiesen, sie „gab insbesondere Kübler-Ross Ärzten, Pflegekräften, Seelsorgern und ehrenamtlichen Helfern entscheidende Impulse (...) zu einem offeneren Umgang mit sterbenden und trauernden Menschen.“²³⁹ Auch wenn der Beginn des Sterbeprozesses nicht definiert ist, so ist das Ende durch den Eintritt des Todes geregelt. Dieser wird im *Pschyrembel* als

*„Ende des Lebens von Individuen; med. beschrieben als Abfolge irreversibler Funktionsverluste des Atmungs-, Kreislauf- und Zentralnervensystems, wobei als Kriterium für den Eintritt des T. der Organtod des Gehirns (Hirntod) gilt. Die amtliche Todesbescheinigung erfolgt durch den Arzt unter Prüfung der Todeszeichen mit Angabe von Todesart u. Todeszeitpunkt.“*²⁴⁰

Feldmann stellt heraus, dass es keine allgemeingültige Definition gibt, denn sie wird

234 Kübler-Ross 1974⁸, S. 81.

235 Ebd., S. 99.

236 Ebd.

237 Gronemeyer 2007, S. 54.

238 Fischbeck/Schappert 2010, S. 84.

239 Groß/Kreucher/Grande 2010, S. 26.

240 *Pschyrembel* (Begr.) 1990²⁵⁶, S. 1682.

„kulturell vermittelt. Die Hirntoddefinition deutet auf den Wandel im vorherrschenden Menschenbild hin – Bewußtsein, zentrale Steuerung, Rationalität.“²⁴¹ Gronemeyer betont dabei, dass „[n]icht mehr die Götter oder Gott (...) den Menschen aus dem Leben [holen], sondern medizinisch definierbare Ursachen.“²⁴² Der Tod ist nach jetziger Erkenntnis eine „unausweichliche, biologisch bedingte, durch die Gesellschaft und ihre Kultur beeinflusste und individuell sowie sozial zu bewältigende Tatsache.“²⁴³ Dies führt dazu, dass sich jeder Mensch in seinem Leben mit dem Tod auseinandersetzt, wobei das „Wissen vom Tod (...) nicht angeboren [ist]“²⁴⁴. Die Erforschung der Entwicklung des Todeskonzeptes bei einem gesunden Kind rückte seit den 70er Jahren in den Fokus.²⁴⁵

Wittkowski definiert:

„Das Todeskonzept bezeichnet die Gesamtheit aller kognitiven Bewußtseinsinhalte (Begriffe, Vorstellung, Bilder), die einem Kind oder einem Erwachsenen zur Beschreibung und Erklärung des Todes zur Verfügung stehen. Das Todeskonzept beinhaltet eine kognitive Komponente, an der primär Wahrnehmung und Denken beteiligt sind, sowie eine emotionale Komponente, welche die mit einzelnen kognitiven Inhalten des Todeskonzeptes verbundenen Gefühlen abdeckt.“²⁴⁶

Es müssen bestimmte Phänomene verstanden werden, sodass der Tod begriffen wird.

Wittowski spricht von einer „vierdimensionale[n] Struktur des kindlichen Todeskonzeptes“²⁴⁷: Eine Komponente ist die Kausalität, also dass „die Ursachen des Todes physi-

241 Feldmann 1997, S. 7. Als Beispiel dafür, dass die Definition aus dem Pschyrembel auch hinterfragt wird, führt Feldmann folgendes auf: „Daß trotz der wissenschaftlich und auch rechtlich anerkannten Gehirntod-Definition auch in westlichen Industriestaaten kein gesellschaftlicher Konsens über den Zeitpunkt des Todes besteht, läßt sich an spektakulären Beispielen von Gehirntoten beweisen, die weiter am Leben erhalten werden, weil die Angehörigen und/oder Ärzte und/oder Richter dies wünschen.“ (Ebd.).

242 Gronemeyer 2007, S. 54.

243 Ebd.

244 Ebd.

245 Wittkowski fasst zusammen: „Lagen bis Mitte der 70er Jahre knapp 20 teilweise äußert spekulative Arbeiten zu dieser Thematik vor, so erschienen allein seit 1980 mehr als 23 Berichte über fundierte empirische Untersuchungen zur Entwicklung des Todeskonzeptes beim Kind. Während noch Anfang der 70er Jahre eher allgemeine und grobe Kenntnisse von dem vorherrschten, wie sich bei einem Kind Vorstellungen von Tod und Sterben entwickeln, kann man heute aus einer vergleichsweise differenzierten Befundlage mit einer erfreulichen breiten Datenbasis zurückgreifen.“ (Ebd. 1990, S. 43, vgl. für eine historische Aufarbeitung ebd. 1990, S. 44ff.).

246 Wittkowski 1990, S. 44.

247 Ebd., S. 49. Die Entstehung dieser Begriffe siehe ebd., S. 47ff.

kalischer bzw. biologischer Art²⁴⁸ sind. Es folgen

„Nonfunktionalität“ (Erkenntnis, daß alle lebensnotwendigen Körperfunktionen mit dem Eintritt des Todes aufhören), „Irreversibilität“ (Unumkehrbarkeit des einmal eintretenen Todes), und „Universalität“ (Einsicht, daß alle Lebewesen sterben müssen).²⁴⁹

Reuter bezeichnet es als „hohe Anforderung an Kinder und Jugendliche²⁵⁰, da es über ein „Erlernen [eines] reinen Faktenwissen²⁵¹ hinausgehe. Die verschiedenen Phasen werden anhand der Altersspanne gegliedert, da das „chronologische Alter der Heranwachsenden einen guten Prädiktor für das zu erwartende Niveau des Todesverständnisses darstellt²⁵². Reuter fasst es in drei Entwicklungsstufen zusammen:

„Stufe I: Kinder bis zum Alter von 3 bis 4 Jahren haben noch keine bzw. nur begrenzte Vorstellungen davon, was ›Tod‹ und ›Tot-Sein‹ bedeuten.

Stufe II: Zwischen 5 und 8 Jahren gewinnt die Todesthematik an Bedeutung. Kinder interessieren sich für Vergänglichkeit und Tod, die Subkonzepte des Todeskonzepts werden allmählich erfasst (Irreversibilität und Universalität sind dabei eher zugänglich als Funktionsverlust und zuletzt Kausalität), aber zunächst nur zögerlich auf die eigene Person bezogen.

Stufe III: Mit durchschnittlich 8 bis 10 Jahren verfügen Kinder über ein vollständig entwickeltes, realitätsgerechtes Todesverständnis.²⁵³

Zu berücksichtigen ist, dass die Entwicklung des Kindes abhängig von unterschiedlichen „internalen und externalen Faktoren²⁵⁴ ist, zum Beispiel für die „externalen Faktoren spielen allgemeine soziokulturelle Bedingungen (...), religiöse Orientierungen, die direkte und/oder indirekte Konfrontation mit Sterben und Tod eine bedeutende Rolle²⁵⁵. Letzteres ist keine Selbstverständlichkeit, denn Cramer stellt fest, dass Kinder meist keinen unmittelbaren Kontakt mit dem Tod haben, denn „[d]ie Menschen in ihrer Umgebung werden meist recht alt und sterben überwiegend im Altenheim oder

248 Wittkowski 1990, S. 49.

249 Ebd.

250 Reuter 2010, S. 137.

251 Ebd.

252 Ebd., S. 138. Reuter stellt hinsichtlich der Altersangaben fest, dass es „kein[en] allgemeine[n] Konsens über den genauen Entwicklungsverlauf [gibt]; die ermittelten Altersgrenzen und die Stufen charakterisierenden Inhalte variieren von Studie zu Studie.“ (Ebd., vgl. ebenfalls Wittkowski 1990, S. 51).

253 Reuter 2010, S. 139. Vgl. für eine ausführlichere Darstellung Hopp 2015, S. 96-105, Harries 1979, S. 10-11, Cramer 2012², S. 29-84.

254 Reuter 2010, S. 139.

255 Ebd., S. 140.

im Krankenhaus.²⁵⁶ Zusätzlich kommt eine weitere Hürde, Brocher bemerkt:

„Der Durchschnittserwachsene findet meist, daß Kinder viel zu jung seien, um nach dem Tod zu fragen und darüber nachzudenken. In der Bemühung, die kindliche Unschuld vor Schmerz zu beschützen, wird der Wirklichkeit ausgewichen. Dabei ist das Interesse des jüngeren Kindes zunächst weit mehr auf ein Verstehen der Wirklichkeit gerichtet als etwa auf religiös oder philosophisch verbrämte Schutz erklärungen der Erwachsenen, die noch außerhalb der frühen Bildwelt des Kindes liegen.“²⁵⁷

Eine dieser Schutz erklärungen wäre ein Verweis auf das Leben nach dem Tod. Nach Schuller hat die Bezeichnung Jenseits

„seit dem 16. Jahrhundert einen festen Platz in der deutschen Sprache und bezeichnete im räumlichen Sinne die vom Sprecher entfernte, gegenüber liegende (jene) Seite oder im übertragenen Sinne (jenseits von etwas) – darüber hinaus.“²⁵⁸

Weiterhin wird sie u.a. dafür verwendet, um einen transzendenten Bereich zu benennen - die Theologen Schreiber und Siemons charakterisieren das Jenseits in diesem Zusammenhang wie folgt:

„Der Begriff enthält dabei eine räumliche (Ort außerhalb der Geschichtswirklichkeit) und eine zeitliche (ewiges Leben nach dem zeitlichen Leben) Komponente. Er meint insbesondere einen „Ort“ oder besser eine Existenzweise der Toten, die zeitlich parallel zur Welt oder überzeitlich über deren Bestehen hinaus gedacht wird und in einigen Vorstellungskreisen im engeren Zusammenhang mit der unmittelbaren göttlichen Gegenwart steht. (...) Paradox formuliert könnte man „Jenseits“ als Leben nach dem Tod definieren, was sowohl eine postmortale Existenzweise als auch eine andere, überempirische Welt umfasst. Ganz schematisch betrachtet bezeichnet „Jenseits“ also das, was außerhalb und nach der empirisch erfahrbaren Welt ist. (...)“²⁵⁹

Dabei gibt es nicht eine Vorstellung über das Leben nach dem Tod, sondern viele verschiedene hinsichtlich der postmortalen Gestalt und der jenseitigen Welt. Braun geht davon aus, dass Jenseitsvorstellungen eine „Urerfahrung“²⁶⁰ sind, „die sich für den Men-

256 Cramer 2009, S. 3. Fischer und Sörries unterstützen Cramers Aussage: „Biographische Erfahrungen mit dem Tod naher Menschen werden heute häufig erst im Alter von 40 Jahren oder später gemacht. Dem steht jedoch der fast allgegenwärtige Tod in den Medien gegenüber, der sich vor allem in Formen der Gewalt, wie Katastrophen, Unglücks- und Kriminalfällen zeigt.“ (Fischer/Sörries 2016, S. 251) Die Thematisierung von Sterben, Tod und Jenseits in den Medien, auf die Fischer und Sörries hinweisen, wird im nächsten Unterkapitel näher betrachtet.

257 Brocher 1985, S. 10.

258 Schuller 2008, S. 3.

259 Schreiber/Siemons 2003, S. 9f.

260 Braun 2000, S. 19.

schen aus bloßem Anblick zu den Höhen des Himmels ergibt.“²⁶¹ Soeffner stellt die These auf, dass

*„die meisten dieser Vorstellungen [Weiterleben im Jenseits, Weiterleben in neuer Gestalt oder mehreren aufeinanderfolgenden ‚anderen‘ Zuständen] kollektiv geprägt und wir in sie ‚hineinsozialisiert‘ sind, gilt zwar grundsätzlich, dass jeder von uns seinen eigenen Tod stirbt, dass wir uns dabei meist jedoch in die Bildwelten und Sinnhorizonte einpassen, in denen wir aufgewachsen sind oder für die wir uns aus vorgegebenen Alternativen auswählend - entschieden haben.“*²⁶²

Dies lässt den Schluss zu, dass in der vorliegenden Dissertation bekannte Jenseitsvorstellungen, wie etwa der Himmel und die Hölle in den Bilderbüchern, Comics und Graphic Novels, dargestellt werden. Knoblauch vermutet, dass sich die „Todesvorstellungen in der Moderne von der christlichen Vorlage [entfernen]“²⁶³, und auch Belting zieht Rückschlüsse für die Literatur:

*„Wir stoßen auf die Schreckensbilder des Todes oder, als die andere Seite der Medaille, auf Trostbilder eines besseren Jenseits, wenn wir die Literatur durchsehen, die sich mit unserem Thema, mit Bild und Tod, befaßt. Seit unsere Kultur christlich geworden ist, malten die Bilder entweder warnend die Qualen des Todes oder einladend ein Leben nach dem Tode aus, in dem alle gewohnten Bilderfahrungen aufgehoben sind. Die Moderne hat, ob angstvoll oder lustvoll, die Leerstellen des vom Christentum verlassenen Todesthemas mit Epilogen besetzt, in denen diese Erinnerung dennoch nicht versiegt.“*²⁶⁴

Dies wird im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit untersucht.

Wie schon die Begriffsdefinitionen zeigen, beschäftigen sich unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen mit dem Themenkomplex Sterben, Tod und Jenseits. Wittwer, Schäfer und Frewer haben in ihrem Handbuch *Sterben und Tod*²⁶⁵ die unterschiedlichen Blickwinkel berücksichtigt. Nach ihrer Aussage zeigt die Interdisziplinarität und das „verstärkte Interesse (...) die hohe gesellschaftliche Relevanz der Auseinandersetzung mit diesen existenziell bedeutsamen Themen.“²⁶⁶ Die Thanatologie beinhaltet „Fragen zu Tod und Sterben und den damit verbundenen Problemfeldern“²⁶⁷. Ein Bereich ist

261 Braun 2000, S. 19.

262 Soeffner 2008, S. 126f.

263 Knoblauch 2011, S. 30f.

264 Belting 1996, S. 93.

265 Wittwer/Schäfer/Frewer 2010.

266 Ebd., S. VII.

267 Hopp 2015, S. 91.

die Thanatopsychologie, die sich nach Wittkowski „mit dem Erleben und Verhalten gegenüber Sterben und Tod“²⁶⁸ hinsichtlich der Sterbenden als auch der Angehörigen beschäftigt. Auch die eben aufgeführten Sterbephasen und die Todeskonzepte beim gesunden Kind sind ein Teilgebiet dessen.²⁶⁹ Die Thanatsoziologie ist nach Thieme „eine in Deutschland wenig beachtete spezielle Soziologie“²⁷⁰. Einen Überblick geben bspw. Feldmann mit seinen Publikationen *Tod und Gesellschaft*²⁷¹ und *Sterben und Tod*²⁷² wie auch Thiemes *Sterben und Tod in Deutschland*²⁷³. Fischer und Sörries resümieren zum soziokulturellen Entwicklung hinsichtlich des Todes:

*„Fasst man den aktuellen Wissensbestand über den neuzeitlichen Umgang mit dem Tod zusammen, so lässt letzteres sich als Geschichte seiner allmählichen „Entzauberung“ fassen und mit Stichwörtern wie Individualisierung, Säkularisierung, Technisierung, Professionalisierung und Ökonomisierung charakterisieren.“*²⁷⁴

Feldmann bezeichnet es dabei als „Binsenweisheit“²⁷⁵, „[d]aß »der Tod« in der modernen Gesellschaft verdrängt wird, ein Tabuthema darstellt oder verneint wird“²⁷⁶. Tirschmann fügt hinzu:

*„Der Todesdiskurs floriert. Spätestens seit Ende der 1970er Jahre, als der französische Sozialhistoriker Philippe Ariès sein epochales Werk über die „Geschichte des Todes“ fertigstellte, wurde die These von der Verdrängung des Todes an die Ränder der Gesellschaft vielbeachtet und regte weitere Arbeiten zum Thema an. Nur allzu überzeugend erschien der Wandel der Wirklichkeitsorte des Todes, der dort beschrieben worden war. Doch die wachsende Bedeutung der Todesbilder in der Öffentlichkeit wurde von Philippe Ariès übersehen. Sie passte nicht ins Bild einer Gesellschaft, die den Kontakt zum Tod verloren zu haben schien.“*²⁷⁷

268 Wittkowski 1990, S. 1.

269 Hopp widmet sich in einem Kapitel den thanatologischen Grundlagen und gibt darüber einen guten Überblick (Hopp 2015, S. 91-148).

270 Thieme 2019, S. 1.

271 Feldmann 2010².

272 Feldmann 1997.

273 Thieme 2019.

274 Fischer/Sörries 2016, S. 250. Vgl. auch Thieme 2019, S. 13ff., Feldmann 2010², S. 44ff. sowie 65ff.

275 Feldmann 1997, S. 33.

276 Ebd. Fuchs konstatiert schon 1969 in seiner Publikation „Todesbilder in der modernen Gesellschaft“, dass „die Verdrängungsthese relativ unausgeführt und in ihren Inhalten pauschal [ist mit] (...) ideologischen Momenten und Handlungsanweisungen“ (Fuchs 1979², S. 7).

277 Tirschmann 2019, S. 31.

Ariès analysierte unterschiedliche Quellen, darunter archäologische und literarische, um die „Einstellungen zum Tode in unseren christlich-abendländischen Kulturen“²⁷⁸ zu finden.²⁷⁹ Für das 20. Jahrhundert stellt er den „ins Gegenteil verkehrte[n] Tod“²⁸⁰ fest. Der Tod wird mit wenigen Ausnahmen „ausgebürgert“²⁸¹. Kranke werden nicht mehr zu Hause gepflegt, da „unsere Sinne nicht mehr die Anblicke und Gerüche [ertragen]“²⁸². Auch Trauer wird nicht mehr öffentlich gezeigt, gelte als „morbid“²⁸³ und als „Charakterschwäche“²⁸⁴. Rosenstock bemerkt ähnlich wie Tirschmann zu Ariès Vorgehensweise:

„Leider befasst sich Ariès in seinem Buch über die „Geschichte des Todes“ nicht mit den Massenmedien. Hätte er dies gemacht, wäre seine Analyse anders ausgefallen (...). Der Tod ist nicht aus dem öffentlichen Raum verschwunden, statt von der „Ausbürgerung“ des Todes sollte daher eher von einer neuen Symbolisierungsform des Todes in der Öffentlichkeit gesprochen werden: Es sind die Massenmedien, die uns die Bilder des Sterbens und die Bilder des Todes zeigen. (...) Damit wird der Zuschauer zum Beobachter des Todes eines „Anderen“, sieht die Bilder des Todes, die andere für ihn ausgewählt haben (...).“²⁸⁵

Es muss somit differenziert betrachtet werden - Gronemeyer stellt fest, dass der Tod „Unterhaltungsware [geworden ist] und entschärft ihn durch Nivellierung – sie [die moderne Gesellschaft] beseitigt ihn, indem sie ihm im konsumistischen Alltag aufgehen lässt.“²⁸⁶ Dies führe dazu, „dass die moderne Gesellschaft dem Tod noch nicht ein-

278 Ariès 1976, S. 10 .

279 Beginnend mit dem frühen Mittelalter und endend mit dem 20. Jahrhundert stellt Ariès folgende Phasen fest: Zunächst der „gezähmte Tod“ (Ariès 1993⁶, S. 17) des frühen Mittelalters und Hochmittelalters, der nicht gefürchtet wird (ebd. 1993⁶, S. 515) und öffentlich ist (ebd. 1993⁶, S. 30), da der Tod sich „ankündigte“ (ebd. 1993⁶, S. 17) und durch bestimmte Riten in den Alltag miteingebunden wurde (ebd. 1993⁶, S. 24). Es folgt der „verwilderte Tod“ (ebd. 1993⁶, S. 377) am Ende des Mittelalters, wobei nun langsam die Angst vor dem Tode beginnt (ebd. 1993⁶, S. 515). Ausdruck u.a. dafür findet man in den Totentanzdarstellungen oder den „artes moriendi“ (ebd. 1993⁶, S. 397 ff.). Auf diese werden im Kapitel 3.2.2. eingegangen. Im 19. Jahrhundert kann „[d]ie Zeit der schönen Tode“ (ebd. 1993⁶, S. 521) beobachtet werden, die sich durch eine „neue Empfindsamkeit“ (ebd. 1993⁶, S. 563) äußert - eine „romantische Haltung angesichts des Todes“ (ebd. 1993⁶, S. 524). Abschließend folgt im 20. Jahrhundert „der ins Gegenteil verkehrte Tod“ (ebd. 1993⁶, S. 715).

280 Ariès 1993⁶, S. 715.

281 Ebd., S. 716.

282 Ebd., S. 729.

283 Ebd., S. 742.

284 Ebd.

285 Rosenstock 2008, S. 209f.

286 Gronemeyer 2007, S. 52.

mal mehr den Rang eines Tabus einzuräumen imstande ist.“²⁸⁷ So sprechen Macho und Marek von einer „neuen Sichtbarkeit des Todes“²⁸⁸:

„Hier [in den Fernsehserien] wird in bislang nicht gekannter Form ein konzentriertes und ausdifferenziertes Wissen über den Tod verhandelt und massenhaft verbreitet.“²⁸⁹

Richard fügt hinzu, dass „die These von der generellen Verdrängung des Todes eine nicht zu bestreitende Kernaussage [enthält], nämlich einmal daß gesellschaftliche Bereiche des Todes existieren, die unsichtbar oder abgeschirmt sind und es bleiben sollen.“²⁹⁰ Im folgenden Unterkapitel wird daher analysiert, wie Sterben, Tod und Jenseits im Bilderbuch, Comic und Graphic Novel thematisiert wird und es Bereiche gibt, die ggf. ausgeschlossen werden.

1.2.2. Sterben, Tod und Jenseits im Bilderbuch, Comic und Graphic Novel

Allgemein ist Sterben, Tod und Jenseits in den verschiedenen Medien ein immer wiederkehrendes Thema, beispielsweise betrachten Seubold und Schmaus die Ästhetik des Todes in der Malerei, Musik, Literatur, Dichtung und Performancekunst der Moderne.²⁹¹ Die Autor*innen fokussieren somit nicht nur die Todesbilder in der Gegenwartsliteratur, sondern auch Todesbilder in Kunst, Medien und Subkulturen.²⁹² Dabei kommt

287 Gronemeyer 2007, S. 52.

288 Macho/Marek 2007, S. 9.

289 Ebd., S. 20. Demgegenüber stellen sie fest: „Dem lediglich vermittelten Wissen um den Tod korrespondiert die fehlende Erfahrung im Umgang mit den Toten. Wir sehen heute zwar so viele Bilder von Toten wie niemals zuvor, doch sind dieser neuen und massenhaften Sichtbarkeit des Todes oft genug die Referenten, nämlich die Toten selbst, abhanden gekommen.“ (Ebd.) Dies unterstützt ebenfalls Fischer: „Heute sind es vor allem die Medien wie Film und Fernsehen, die das Bild vom und die Einstellung zum Tod prägen. Ist der Tod, wie gesagt, im privaten Alltagsleben faktisch abwesend, so erscheint uns seine Präsenz in den Medien fast aufdringlich. Dem Rückgang des primären Todeserlebnis steht die Allgegenwart des über die Medien vermittelten Todes gegenüber. Das führt nicht zuletzt dazu, dass man den Tod im Allgemeinen als Gewaltakt vorstellt: als Unfall, Mord, Krieg oder Naturkatastrophe. Der ‚normale‘ Tod ist aus Sicht der Medien nur dann interessant, wenn er prominente Zeitgenossen betrifft. Das Bild aber, das uns Film und Fernsehen vom Tod vermitteln, ist immateriell, abstrakt. Der Tod erscheint uns daher als der Tod des Anderen, wir goutieren ihn - beruhigend zu wissen, dass die, die in Film und Fernsehen sterben, weit entfernt von uns selber sind.“ (Fischer 2008, S. 222f).

290 Richard 1995, S. 8.

291 Seubold/Schmaus (Hrsg.) 2013.

292 Schertler 2010 bzw. Richard 1995.

Richard in ihrer Dissertation zum Ergebnis, dass „[s]owohl Kunst als auch Subkulturen (...) Alternativen zum gesellschaftlichen Umgang mit dem Tod auf[zeigen].“²⁹³ Dies geschieht jedoch auf unterschiedliche Weise:

„Subkulturen versuchen durch ästhetische Prozesse, das extrem Fremde des Todes vertraut zu machen und auf das Fremde des Todes in der eigenen Kultur hinzuweisen. Auch hier haben sie eine größere gesellschaftliche Wirksamkeit, da die Kunst oft eine Verfremdung des sowieso Fremden des Todes, nicht eine Heranführung an ihn ist. Kunst besitzt auf der anderen Seite den Freiraum, einen anderen ungewöhnlichen Blick auf den Tod zu werfen und kreative, zunächst unkommunikative, schwer zu vermittelnde Konstruktionen zur Schau stellen zu können. Diese Möglichkeit fehlt den Subkulturen, da sie auf die direkte Kommunikation mit Gesellschaft angewiesen sind. (...) Kunst macht wie die Subkulturen ausgegrenzte Zonen des Todes sichtbar. Sie beschäftigen sich mit allen Bereichen des Todes, kein Bereich wird ausgelassen oder tabuisiert. Atemtod, Holocaust, individueller Tod, gewaltsamer Tod, alles darf gezeigt werden. Es wird nicht zensiert (Ausnahme USA).“²⁹⁴

In Richards Zitat wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit dem Tod auf vielfältige Art geschieht und verschiedene Schwerpunkte aufgrund ihrer Zielsetzungen und Prämissen gesetzt werden. Das Ausstellungsangebot der letzten Jahre unterstreicht die unterschiedlichen Bereiche, die sich mit Sterben und Tod auseinandersetzen: Das Kooperationsprojekt *Exitus. Tod alltäglich* zwischen dem *Künstlerhaus, Gesellschaft bildender Künstlerinnen und Künstler Österreichs* und der *Bestattung Wien* präsentierte 2007 in der dazugehörigen Ausstellung und dem herausgebrachten Katalog eine Bandbreite von „Bestattungsservice, Alltagskultur und künstlerischer Reflexion“²⁹⁵ und wies auf ein „wiederkehrendes Phänomen“²⁹⁶ hin. Das *Düsseldorfer Filmmuseum* fokussierte 2008 in einer Ausstellung den *Tod im Film*²⁹⁷. Hierbei wurden nicht nur typische Todessymboliken im Film gezeigt, sondern auch die dazugehörigen Merchandisingartikel. Die Vielfältigkeit der Ausstellungsobjekte wird ebenfalls im Ausstellungskatalog zur Ausstellung *Dead Lines. Todesbilder in Kunst – Medien – Alltag*, deutlich.²⁹⁸ Das Team des *Alice - Museum für Kinder im FEZ-Berlin* entwickelt 2002 die Mitmachausstellung *Er-*

293 Richard 1995, S. 283.

294 Ebd., S. 280f.

295 Gartner 2007, S. 7.

296 Ebd.

297 Heller u.a. (Hrsg.) 2008.

298 Richard/Zybok (Hrsg.) 2011.

zähl mir was vom Tod, die 2021 im *Schloss Friedenstein Gotha* präsentiert wird. Dabei ist die Besonderheit die Zielgruppe - Kinder und Erwachsene - sie „erfahren auf interaktive Weise, dass Alter, Zeit, Leben und Tod untrennbar miteinander verbunden sind“²⁹⁹. Die Ausstellungsbeispiele sowie die Ausführungen des letzten Unterkapitels zeigen eine Präsenz des Todes. In der Literatur stellt Behrend fest: „So alt die Erkenntnis von der Vergänglichkeit des Lebens ist, so alt ist auch die literarische Auseinandersetzung mit dem Tod.“³⁰⁰ Schon in der Einleitung ist darauf hingewiesen worden, dass die Thematik gerade mit Blick auf Kinder- und Jugendliche nicht gleichbleibend bearbeitet worden ist. Es können hier unterschiedliche Tendenzen festgestellt werden.³⁰¹ Für die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg diagnostiziert Mattenklott:

*„In den ersten Jahren nach 1945 wurden einige Bücher geschrieben, die ihren Lesern nichts vormachten – Kindern, die in den Bombennächten und auf der Flucht immer wieder mit dem Tod konfrontiert worden waren.“*³⁰²

Die Kinder- und Jugendbücher in den 1950er und 60er Jahre hingegen „boten der Problematik von Tod und Sterben keinen Raum“³⁰³. In den 1970er Jahren tritt ein Paradigmenwechsel ein - nach Ewers „eine neue Aera“³⁰⁴: „In der neuen Kinderliteratur ab 1970 werden die Kinder aus den Freiräumen, den teils exotischen Spiel- und Abenteuerwelten zurückgeholt und ins wirkliche Leben gestellt“³⁰⁵. Speziell für das Bilderbuch stellt Thiele fest, dass

„die 80er Jahre (...) sichtbare Brückenschläge zwischen Bilderbuch und dem psychosozialen Erfahrungsfeld der Kinder hergestellt haben: Tabuthemen wie Tod, Scheidung oder Krieg haben mancherlei Widerstände probeweise den

299 <https://www.stiftungfriedenstein.de/ausstellungen-und-veranstaltungen/erzahl-mir-was-vom-tod-eine-interaktive-ausstellung-uber-das-davor>.

300 Behrend 2012, o.S.

301 Vgl. auch den ausführlichen historischen Rückblick in Hopp 2015, S. 45ff.

302 Mattenklott 1989, S. 234.

303 Hopp 2015, S. 53.

304 Ewers o.J., S. 11. Von mehreren Autor*innen wird als Beispiel Lindgrens Kinderbuch „Die Brüder Löwenherz“ (Lindgren 1988) hervorgehoben. Josting schreibt: „Zu den großen Vorreitern gehören Die Brüder Löwenherz (1973) von Astrid Lindgren, die für ihr Kinderbuch viel Lob erhielt, aber auch stark kritisiert wurde: Todessehnsucht, Verharmlosung etc. lauten die Vorwürfe.“ (Josting 2010, S. 2) Auch Ensberg stimmt Jostings Aussage zu: „Zu ihrer Verbreitung [gemeint: Texte über Sterben und Tod] hat im deutschen Sprachraum vor allem ein Buch beigetragen, das 1973 erschienen ist: Die Brüder Löwenherz von Astrid Lindgren.“ (Ensberg 2006, S. 1).

305 Ewers o.J., S. 12.

*Einzug in das ansonsten auf Sorglosigkeit abonniertes Medium gehalten.*³⁰⁶

Thiele unterstreicht dabei die Sonderrolle des Bilderbuches innerhalb der Kinder- und Jugendliteratur, da es „durch einen pädagogischen Filter wahrgenommen“³⁰⁷ wird. Dabei stellt er heraus, dass es sich gerade beim Bilderbuch um

*„ein pädagogisch außerordentlich behütetes und ideologisch belastetes Medium handelt, daß wir über einen ästhetischen Gegenstand sprechen, der noch nach den alten Gesetzen der Einfachheit und Lebensferne funktioniert. Wir haben einen merkwürdigen Widerspruch zu konstatieren: Die deutschsprachige Kinderbuchszene gilt insgesamt als hochentwickelt, ästhetisch differenziert, thematisch problembezogen, aber am Bilderbuch scheint diese Entwicklung weitgehend vorbeigegangen zu sein.(...) Ursache dieses Mißverständnisses von der Funktion der Bilderbücher ist die tiefsitzende Angst, Kinder zu früh mit den bedrückenden Problemen der Welt zu konfrontieren, sie in ihrer psychischen Entwicklung zu überfordern. Das Bild einer behüteten Kindheit wird in uns allen immer mehr zum Wunschbild, je grausamer und undurchschaubarer sich uns die Welt zeigt.“*³⁰⁸

Es sei die „letzte Bastion des positiven unbeschwerten Bilderlebens“³⁰⁹ und wird dabei zum Gegenprodukt zu anderen Medien.³¹⁰ Dies wirkt sich auch auf die Produzentenseite aus, die Themen wie Tod und Sterben als „problematisch“³¹¹ einschätzen. Trotzdem

306 Thiele 1996, S. 277.

307 Thiele 2001, S. 36. Thiele bezieht diese Aussage nicht nur mit der gewählten Thematik im Bilderbuch, sondern auch mit der Bildgestaltung: „Woher kommt unsere Scheu vor komplexen Bildern, die die Normen der Kinderbuchillustration sprengen, etwa vor der Abstraktion im Bilderbuch? Sie ruft in der Regel Abwehr hervor, obwohl Kinder ja selbst über eine abstrakte Bildsprache verfügen. Es scheint, dass wir den Begriff des Sehens, wenn es um Wertungen und Bewertungen geht, noch zu sehr an formale Kriterien binden. So gilt eine klar gezeichnete Figur mit konturierten Umrisslinien im Bilderbuch noch immer in der Einschätzung erwachsener Käufer als positive Lösung, während offene, uneindeutige Formen Unsicherheit und Abwehr hervorrufen. Die Forderung nach „Erkennen“ und „Verstehen“ rücken dann als vermeintlich fassbare Maßstäbe in den Vordergrund.“ (Ebd., S. 35f.).

308 Thiele 1996, S. 263f.

309 Thiele 2001, S. 36.

310 Ebd., S. 47.

311 Oetken resümiert: „Obwohl aktuell durchaus Bilderbücher zum Thema Tod oder Sterben verlegt werden, wurden diese Themen, nach Aussage der IllustratorInnen, von Verlagen als problematisch eingeschätzt und abgelehnt.“ (Oetken 2008, S. 243) Auch Thiele bestätigt ihre Einschätzung: „Die Verlage ihrerseits bestätigen solche Ängste und erklären (als Reaktion auf die Käuferängste) Themen wie Krieg, Vertreibung und soziale Not zu Tabuthemen im Bilderbuch.“ (Thiele 2001, S. 48) Daraus schließt Thiele: „Die Ausblendung bestimmter Themen stellt ja eine implizite pädagogische Entscheidung dar, die Rückschlüsse auf das generelle Verhältnis der Erziehungs- und Sozialisationsinstanzen zu Kindern zulässt. Gerade vor dem Hintergrund einer allgegenwärtigen Medienpräsenz gibt es den Wunsch, Kinder von den negativen, belastenden Seiten des Lebens fern zu halten. Tod, soziale Not, Gewalt oder Krieg sind tabuisierte Themen des

wächst die Zahl der Buchtitel zu diesem Themenbereich an, zahlenmäßig belegt Hopp dies wie folgt:

„Erst das Jahr 1984 markiert mit insgesamt sechs Bilderbüchern den Beginn einer kontinuierlich zunehmenden thematischen Bearbeitung, die 1995 erstmals, ab 2001 regelmäßig jährlich eine zweistellige Anzahl aufweist. (...) Seit der Jahrtausendwende boomt das Thema und erreichte 2010 mit 18 Titeln und einem breit aufgestellten motivischen Höhepunkt, möglicherweise auch Scheitelpunkt, was aber die folgenden Jahre erst zeigen werden. Ein weiteres Indiz für die erhöhte Präsenz des Themas sind die Nominierungs- und Preisträgerlisten des Deutschen Jugendliteraturpreises in allen Sparten, wobei seit 2000 in kaum einem Jahr ein Bilderbuch zum Thema Tod fehlt.“³¹²

Ogleich eine steigende Anzahl an Bilderbüchern zu diesem Themengebiet veröffentlicht werden, gibt es im Bereich der Kindermedienforschung zum Thema Sterben, Tod und Jenseits nur wenige wissenschaftliche Veröffentlichungen. Dies steht im Gegensatz zu dem, was Mattenklott bereits 1989 beobachtet:

„Kein Thema findet heute bei allen, die mit Kinderliteratur zu tun haben, so viel Interesse wie die Darstellung von Tod und Sterben. Keine Fortbildungsinstitution, die nicht eine Tagung dazu veranstalten, kein Periodikum, das nicht ein entsprechendes Heft herausgeben würde.“³¹³

Beispielsweise fand 1988 u.a. vom *Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V.* organisierte Tagung statt, wobei die gehaltenen Vorträge über Sterben, Tod und Trauer in der Kinder- und Jugendliteratur später veröffentlicht wurden. Einer davon ist Grünewalds Vortrag *Knochenmann und schwarzer Vogel. Anmerkung zum Bild des Todes*³¹⁴. Neben verschiedenen Beispielen aus der Kunstgeschichte zur Todesikonographie verweist der Autor auf unterschiedliche Bilderbücher. Dabei schließt er den Artikel mit dem Resümee:

„Wichtiger, vor allem für Kinder, sind Bilder, die das Sterben zeigen, ohne falschen Scham und beschönigende Einkleidung, und die helfen, über die Akzeptanz des Todes mit ihm umzugehen zu lernen. Spektakuläre Dramaturgie wie sentimentaler Kitsch sind dazu ungeeignet, gefordert ist ein realistisches Bild, realistisch in seinem Aussagegehalt, der über die rein mimetische Wiederholung hinausgeht, der persönliche Betroffenheit erzeugt und gleichzeitig die Chance verstehender Reflexion ermöglicht.“³¹⁵

Bilderbuchs, auch deswegen, um sich von ihrer permanenten Anwesenheit in Fernsehen, Computerspielen, Zeitschriften und Kino zu distanzieren. Hier will das Bilderbuch eine pädagogische Schutzfunktion zu übernehmen.“ (Thiele 2000, S. 241).

312 Hopp 2015, S. 159f.

313 Mattenklott 1989, S. 237.

314 Grünewald 1988, S. 28-38.

315 Ebd., S. 38. Grünewald lobt in diesem Zusammenhang das Werk „Abschied von Rune“

In der vorliegenden Dissertation wird nicht berücksichtigt, welche Emotionen die Rezeption der ausgewählten Bilderbücher hervorrufen, jedoch steht das entworfene Bild über Sterben, Tod und Jenseits im Mittelpunkt. Bei den Abhandlungen in der Kinderliteraturforschung geht es meist um die dargestellte kindliche Todesvorstellung, um die durchlaufenen Phasen der Trauerarbeit oder um einen geschichtlichen Abriss der Todesdarstellung im Laufe der Jahrhunderte in der Kinderliteratur.³¹⁶ Es wird auch betrachtet, welche Fragen von der Kinderliteratur beantwortet werden.³¹⁷ Spiecker-Verscharen stellt 1982 in ihrem Buch *Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur*³¹⁸ ein Raster zu Bewertungen der einzelnen Texte zum Thema Tod vor. Auch Plieth entwirft in ihrer Habilitationsschrift *Kind und Tod: zum Umgang mit kindlichen Schreckensvorstellungen und Hoffnungsbildern*³¹⁹ u.a. Beurteilungskriterien für Kinderbücher über den Tod und gibt Hinweise „bei der praktischen Durchführung ‚pastoral-pädagogischer Lebens-Lern-Programme‘ in Familie, Gemeinde und Schule“³²⁰. Die Kinder- und Jugendzeitschriften *INTERJULI*, *kj&m* und

(Kaldhol/ Oyen 1987), da es „an Alltags- und Lebenspragmatik anknüpft, den Schmerz der Trauernden erst nimmt, nicht mit Paradiesvisionen verdrängt, ohne christliches Todesverständnis abzuschließen, scheinen ein sinnvolles Angebot für Eltern und Kind zu sein, zu einem Gespräch über das so elementar wichtige Thema Tod zu finde.“ (Ebd.) Das genannte Bilderbuch gehört zwar nicht im Untersuchungskorpus (vgl. Kapitel 2.2.), jedoch werden die ausgewählten Publikationen auf ihr Todesverständnis und der Jenseitsdarstellung überprüft werden.

316 Vgl. Mattenklott 1989, Brocher 1985 sowie JuLit 01/2009.

317 Vgl. Egli 2014 sowie Cramer 2009.

318 Spiecker-Verscharen 1982. Betrachtet werden u.a. die Kommunikationsstruktur, die Trauerarbeit und die Todesvorstellungen (Spiecker-Verscharen 1982, S. 61f.). Unter Trauerarbeit wird nach Wittkowski folgendes verstanden: „Nach den Vorstellungen der Psychoanalyse sind Personen oder Sachen (›Objekte‹), zu denen ein Mensch eine emotionale Beziehung hat, mit psychischer Energie (Libido) besetzt. Im Zuge der Trauerarbeit erfolgt nun der Ab- oder Rückzug dieser psychischen Energie von der verlorenen Person. Zwar wird ein verlorenes Liebesobjekt nie vollständig aufgegeben, nach abgeschlossener Trauerarbeit steht dem Trauernden jedoch wieder hinreichend Energie zur Verfügung, um sie auf andere Personen oder Sachen übertragen, d. h. neue emotionale Bindungen eingehen zu können (...).“ (Wittkowski 2010, S. 54).

319 Plieth 2002².

320 Ebd., S. XVI. Dabei werden ähnliche Kriterien aufgestellt, wie sie Spiecker-Verscharen ausführt, wie etwa die Kommunikationsstruktur, die Todes- und Trauerdarstellung. Plieth führt zusätzlich das Kriterium „Offenheitsgrad bezüglich religiöser und/oder christlicher Wertmaßstäbe“ (ebd., S. 226) ein, dieser Aspekt wird allgemeiner bei Spiecker-Verscharen behandelt.

JuLit widmeten jeweils ein Themenheft dem Tod.³²¹ Zwei umfangreiche Lexikonartikel zum Thema Tod und Sterben in der erzählenden bzw. dramatischen Kinder- und Jugendliteratur veröffentlichte Ensberg im *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon*.³²² Egli veröffentlichte 2014 ihre Arbeit zum Thema *Wo ist sein Leben hingekommen? Sterben und Tod in ausgewählten Bilderbüchern der Gegenwart*³²³. Durch Beispielanalysen versucht sie folgende Fragen zu beantworten: „Welche Verhältnisse zu Sterben und Tod in der Erzählung werden ersichtlich: Was wird dem Rezipienten zugetraut, was erklärt? Wird überhaupt eine Antwort darauf gegeben, was tot bedeutet?“³²⁴ Hopp publizierte 2015 ihre Dissertation unter dem Titel *Sterben, Tod und Trauer seit 1945*³²⁵ und beurteilt u.a. die „literaturästhetische Qualität von Bilderbüchern zur Trias Sterben, Tod und Trauer“³²⁶ in ihrem Untersuchungskorpus mithilfe ihres narratologischen Modells der Bilderbuchanalyse. Hopp resümiert zum Forschungsstand:

*„Der Schwerpunkt liegt eindeutig im Bereich der Religionspädagogik, während die Jugendliteraturforschung bis heute zurückhaltend mit diesem Thema umgeht. Es lassen sich lediglich Erkenntnisfragmente aus verschiedenen Einführungen, Handbüchern und den wenigen, als Einzeluntersuchungen angelegten Arbeiten zum literarischen Tod im Kinder- und Jugendbuch herauslesen.“*³²⁷

Dies hat sich bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht geändert.

Sterben, Tod und Jenseits wird in Comics thematisiert. Für den Superhelden-Comic resümiert Brinkmann:

„In der Tat war die Geburtsstunde unserer Helden [beispielsweise Superman] in der Regel auch mit einer Sequenz verknüpft, die die Vergänglichkeit thematisieren musste. Dies geschah mitunter subtil, bisweilen allerdings auch über die Darstellung todbringender Kraftakte, gewaltiger kosmischer Massaker oder grausamer Hinrichtungsszenen (...) Dann freilich geschah etwas, das die Comicwelt erschüttern und in ihren Wesenszügen verändern sollte: Der DC-Verlag ließ seinen ureigensten Erstling, seine aus einer spätmodernen Christus-Transformation geronne symbolische Verdichtung der Civil-Religion, in einer finalen Schlacht gegen den Endgegner „Doomsday“ sterben (...). Zuge-

321 INTERJULI 01/2013, kjl&m 10.4 sowie JuLit 01/2009.

322 Vgl. Ensberg 2006, S. 1-46 sowie Ensberg 2008, S. 1-27.

323 Egli 2014.

324 Ebd., S. 9.

325 Hopp 2015.

326 Ebd., S. 21.

327 Ebd., S. 42.

*gen, die Comic-Industrie hatte sich zuvor schon an der Beseitigung anderer Charaktere versucht, aber erstens – aufs Ganze gesehen – eher an Figuren aus der zweiten und dritten Reihe, zweitens wohl in der Absicht, unpopulär gewordene Serienhelden und verstaubte Serien einer Generalüberholung zu unterziehen. (...) bis ihn der Verlag, letztendlich doch allen Erwartungen folgend, nach gut einem halben Jahr mit einer abstrusen Reborn-Storyline als Wiedergeborenen in seine Serien zurückschickte. (...)*³²⁸

Dies unterstützt auch Alaniz in seiner Veröffentlichung *Death, Disability, and the Superhero: The Silver Age and Beyond*. Alaniz kommt in seiner Publikation zu dem Schluss, dass der Superhelden-Comic den Tod als endgültigen Zustand nicht anerkennen will und die Protagonist*innen, wenn doch einmal gestorben, kurz darauf wieder zum Leben erweckt.

*„Take death. What more can we make of the genre’s repetition compulsion to revive those who have passed - indeed, to never let them rest in peace, certainly not for long?”*³²⁹

Mit diesem Vorgehen versuchen sich dieser Comicgenre vom Tod als endgültigen Zustand zu schützen. Im Gegensatz dazu kann in Cartoons der Tod zwar als etwas Unumkehrbares dargestellt werden, jedoch wird Sterben, Tod und Jenseits auf humoristische Weise behandelt.³³⁰ Gerade durch das Aufkommen der Graphic Novels kommt es zu einer tiefergehenden Bearbeitung von Sterben, Tod und Jenseits:

*„Zu den Errungenschaften der Graphic Novel gehört die Befreiung des Erzählens im Comic von inhaltlichen Festlegungen samt der damit verbundenen Öffnung für ernsthafte Themen. Dank dieser Offenheit ist die Bandbreite der in Graphic Novels verhandelten Themen enorm (...).“*³³¹

Aus diesem Grund werden Graphic Novels für die vorliegende Dissertation besonders interessant sein.³³² Im Hinblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzungen gibt es im Comibereich keine deutschsprachige Veröffentlichung im Bereich Sterben, Tod und Jenseits. Allerdings gibt es einige Artikel, die bestimmte Aspekte hervorheben: In einer veröffentlichten Zusammenfassung eines von Grünewald gehaltenen Vortrages

328 Brinkmann 2011, S. 96f.

329 Alaniz 2014, S. 283.

330 Beispiele dafür sind Sauers Figur des Sensenmann in den „NICHTLUSTIG“-Cartoons (<https://joscha.com/nichtlustig/030122/>) oder Hochschultes Reihe „Tod, aber lustig“ (<https://www.totaberlustig.com/uber-2/>). Weitere Beispiele führt Grünewald aus (Grünewald 2010b, S. 22ff.).

331 Eder 2016, S. 161.

332 Vgl. auch die Ergebnisse aus dem zweiten Kapitel.

*Künstler geben dem Tod ein Gesicht. Zur Ikonographie der Todesdarstellung*³³³ wird u.a. auf den personifizierten Tod im Comic eingegangen. Hingegen wird in seinem Aufsatz *Erzählungen von Tod und Sterben – Totentänze und das »Prinzip Bildgeschichte«*³³⁴ die Verbindung zwischen Totentänzen und Comics betrachtet.³³⁵ Boesenberg hingegen analysiert in ihrem Aufsatz *Family Business: Death in Alison Bechdel's Fun Home*³³⁶ einen autobiografischen Comic, der u.a. Familie, sexuelle Orientierung und Selbstmord thematisiert.³³⁷ Boesenberg zeigt anhand von Bild- und Textanalysen, dass die Erzählerin den Tod des Vaters dazu nutzt, um ihre Familiengeschichte aufzuarbeiten.³³⁸ Eine größere Anzahl an Veröffentlichungen findet man unter den Stichworten Krankheit im Comic.³³⁹ Squier schreibt:

„2012 prägte der britische Comiczeichner und Arzt Ian Williams den Begriff *Graphic Medicine*. Damit sind Comics gemeint, die die verengte ärztliche Perspektive hinterfragen und uns die Sichtweisen von Patient*innen, Familienangehörigen, Freund*innen oder Pflegenden zeigen. (...)“³⁴⁰

Squier ist eine der Leiterinnen des Forschungsprojekt *Graphic Medicine and Literary Pathographies: The Aesthetics and Politics of 'Illness Narratives' in Contemporary Comics*

333 Grünwald 2010b, S. 7-27.

334 Grünwald 2010a, S. 57–80.

335 Ebd. „Schnittstelle“ (ebd., S. 58) zwischen Totentänzen und Comics kann die Darstellung in Bildfolgen sein. Grünwald resümiert: „Der Totentanz als Genre korrespondiert in seiner ästhetischen Erscheinung durchaus mit dem Prinzip Bildgeschichte, wie es hier als eine eigenständige Kunstform, konstituiert durch die autonome, narrative-statische Szenenfolge, verstanden wird.“ (Ebd. S. 73) Im vorliegenden Untersuchungskorpus wird zu untersuchen sein, ob der Totentanz ebenfalls in den Büchern aufgegriffen wird.

336 Boesenberg 2013, S. 327–338.

337 Bechdel 2014.

338 Boesenberg 2013, S. 327.

339 Ein ähnliches Phänomen wird auch in der Kinder- und Jugendliteratur betrachtet - die Sick-Lit. Die Entstehung dieses Begriffes und deren Entwicklung arbeitet Schäfer in ihrer Publikation auf (Schäfer 2016b, S. 229ff., vgl. auch Weiss 2016, S. 211ff.). Sie enthält Textsorten, bei denen die Protagonisten an einer meist tödlich verlaufenden Krankheit leiden. Gerade in der Adoleszenzliteratur erfreut sich die Sick-Lit seit einigen Jahren besonderer Beliebtheit (vgl. Schäfer 2016a, o.S.). Schäfer beschreibt die Sick-Lit wie folgt: „Die Sick-Lit ist tragisch und faszinierend zugleich; sie richtet den Fokus auf die existentialphilosophische Dimension der Adoleszenz, denn ganz abgesehen von den Irrungen und Wirrungen der ersten Liebe – die selbstverständlich auch in diesem Kontext nicht fehlen dürfen – werden Fragen nach dem Sinn des Lebens und der eigenen Existenz aufgeworfen.“ (Schäfer 2017, S. 19f.) Siehe auch das JuLit-Themenheft „Sick Lit. Warum es in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur so häufig kränkelt“ (JuLit 3/2017).

340 Squier 2017, S. 2.

and Literature an der freien Universität Berlin. Dort analysieren die Forscherinnen u.a. wie Krankheit und medizinische Versorgung in Literatur und Comics dargestellt wird.³⁴¹ 2017/2018 fand dazu die Ausstellung *SICK! Kranksein im Comic*³⁴² im *Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité* statt. 2020 sind die Ergebnisse aus dem Forschungsprojekt im Sammelband *PathoGraphics: Narrative, Aesthetics, Contention, Community*³⁴³ veröffentlicht worden. Auffallend ist dabei, dass Sterben, Tod und Jenseits kaum behandelt wird. Dies gilt auch, wenn Comics mit Themenbereichen wie Gewalt, Krieg und Mord betrachtet werden, die ebenfalls Sterben, Tod und Jenseits in der Erzählung darstellen.³⁴⁴ Eine Publikation oder ein Aufsatz mit einer vergleichenden Analyse zwischen Bilderbuch, Comic und Graphic Novel zum genannten Themengebiet liegt nicht vor. Es stellt somit ein Desiderat dar, das die vorliegende Dissertation schließen möchte.

341 Weitere Informationen zum Forschungsprojekt findet man unter: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/assoziierte_projekte/Pathographics/sl_2_ABOUT/index.html.

342 Mehr Informationen zur Ausstellung erhält man unter: <https://www.bmm-charite.de/ausstellungen/rueckschau.html>.

343 Squier/Krüger-Fürhoff 2020. Ein Beispiel für die gemeinsame Betrachtung von Krankheit, Sterben und Tod im Comic ist Czerwiecs und Huangs Aufsatz „Hospice Comics. Representations of Patient and Family Experience of Illness and Death in Graphic Novels“ (Czerwiec/Huang 2017, S. 95–113).

344 Vgl. dafür bspw. Junk/Schneider 2019, Ahrens 2019, Blank 2013, S. 101-118.

1.3. Entwicklung einer Datenerhebungs- und Analyseverfahren

Das vorliegende Kapitel erläutert das zweigliedrige Forschungsdesign dieser Dissertation. Im ersten Teil wird die Datenerhebungsmethode vorgestellt. Ziel ist es, mit dieser Methode den Untersuchungskorpus einzugrenzen. Dies ist notwendig, da die Anzahl der Veröffentlichungen in den letzten Jahren deutlich gestiegen ist und es keine systematische Erfassung zu der Thematik Sterben, Tod und Jenseits gibt, siehe Ausführungen weiter unten. Durch diese durchgeführte Datenerhebung können zusätzlich Aussagen über die Materialität³⁴⁵ und Thematik der Bilderbücher und der Graphic Novels getroffen werden. Dies hat Auswirkung auf die Analyseverfahren. Sie wird im zweiten Teil vorgestellt, mit ihr werden einzelne Bilder aus dem Untersuchungskorpus betrachtet. Dafür wird ein passendes Analyseraster entwickelt. Datenerhebungs- und Analyseverfahren werden benötigt, um im dritten und vierten Kapitel die Frage nach der Darstellung von Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbüchern und Graphic Novels zu beantworten.

1.3.1. Datenerhebungsmethode

In der Literatur werden Bilderbücher zum Themengebiet Sterben, Tod und Trauer wie folgt beschrieben und festgelegt:³⁴⁶ Spiecker-Verscharen konstatiert 1982, dass die Anzahl der Veröffentlichungen deutlich zunimmt:

„Das Aufkommen von Kinderbüchern, die den Tod problematisieren, lässt sich sowohl in die Flut von „Sterbeliteratur“, die seit einigen Jahren im Zuge der neuen Innerlichkeit massiert auf den Markt geworfen wird, als auch in den Vormarsch der sogenannten realistischen Kinderliteratur einordnen. (...)“³⁴⁷

345 Staiger gibt für die „paratextuellen und materiellen Dimension – also zum Beispiel die Größe des Buchs, das Format, die Papiersorte, die Art der Bindung und der Peritext, also Phänomene wie Titel, Cover oder Vorsatzpapier“ (Staiger 2016, S. 136) an. Messerli untersucht ausgewählte Beispiele anhand folgender „materiellen Dimensionen (...)[:] die Knickkante, das Blättern und das Papier“ (Messerli 2018, S. 133). Vgl. ebenfalls Alacas Analysen in ihrem Artikel „Materiality in Picturebooks“ (Alaca 2018, S. 59-68).

346 Spiecker-Verscharen und Hopp betrachten in ihren Arbeiten die Themen Sterben, Tod und Trauer. In der vorliegenden Dissertation verschiebt sich der Schwerpunkt von Trauer auf Jenseits. Zur Begründung dieser Themenwahl siehe Kapitel 2.2.

347 Spiecker-Verscharen 1982, S. 55.

Auch die Germanistin Hopp stellt dies im Zeitraum von 1946 bis 2011 fest.³⁴⁸ Anhand des Verzeichnisse der in der Deutschen Nationalbibliothek dazu eingetragenen deutschsprachigen Bilderbücher erfasste sie 287 Veröffentlichungen, wobei das Jahr 2010 die höchsten Publikationszahlen aufweist.³⁴⁹ Reinhardt und Weber ermitteln die Stichprobe für ihren Artikel *Die Todes- und Sterbethematik in Kinderbilderbüchern für die Altersklasse bis 5 Jahre*³⁵⁰ dadurch, dass sie in zwei Bücher-Online-Shops recherchieren und sich von Fachhändler*innen in Buchhandlungen im Gebiet Basel beraten lassen.³⁵¹ Egli ermittelt ihren Untersuchungskorpus aus „33 zufällig ausgesuchten Bilderbüchern“³⁵², die im deutschsprachigen Raum thematisch zu Sterben, Tod und Trauer zwischen 2000 und 2011 veröffentlicht wurden.³⁵³ Eine empirische Untersuchung zu Graphic Novel Veröffentlichungen zu Sterben, Tod und Jenseits gibt es bis dato noch nicht und stellt ein Forschungsdefizit dar. Die Ausführungen zeigen, dass es zu viele Publikationen auf dem Markt gibt, sodass eine flächendeckende Schlüsselbildanalyse zum Themengebiet nicht möglich wäre.

Im Gegensatz zu den genannten Wissenschaftler*innen ist im Rahmen dieser Dissertation der Weg einer Vollerhebung gewählt worden, damit eine zufällige Auswahl von Büchern ausgeschlossen wird und man sehen kann, was aktuell auf dem Büchermarkt angeboten wird. Zu Beginn wurde Kontakt mit den jeweiligen Pressestellen der ausgewählten Verlage aufgenommen, damit auf deren Veröffentlichungslisten zurückgegriffen bzw. Publikationen zu Sterben, Tod und Jenseits genannt werden können. Diese Vorgehensweise war jedoch nicht zielführend, da kein Verlag ein digitales Gesamtverzeichnis vorweisen kann bzw. thematische Listen oder eine Verschlagwortung führt. Teilweise wurden von der jeweiligen Presseabteilung Titel genannt, die sich mit dem Themenkomplex befassen, siehe E-Mail-Kontakte im Band 2. Die genannten Informationen waren nicht ausreichend, sodass zur systematischen Betrachtung der Bilder-

348 Hopp 2015, S. 149ff.

349 Ebd., S. 159.

350 Reinhardt/Weber 2008.

351 Ebd., S. 57.

352 Egli 2014, S. 11.

353 Ebd.

bücher und Comics in dieser Dissertation eine Datenerhebung gewählt wurde. Diese umfasst folgende Phasen nach quantitativen Kriterien, die in der Abb. 3 überblicksartig zusammengefasst und im Anschluss ausgeführt werden:³⁵⁴

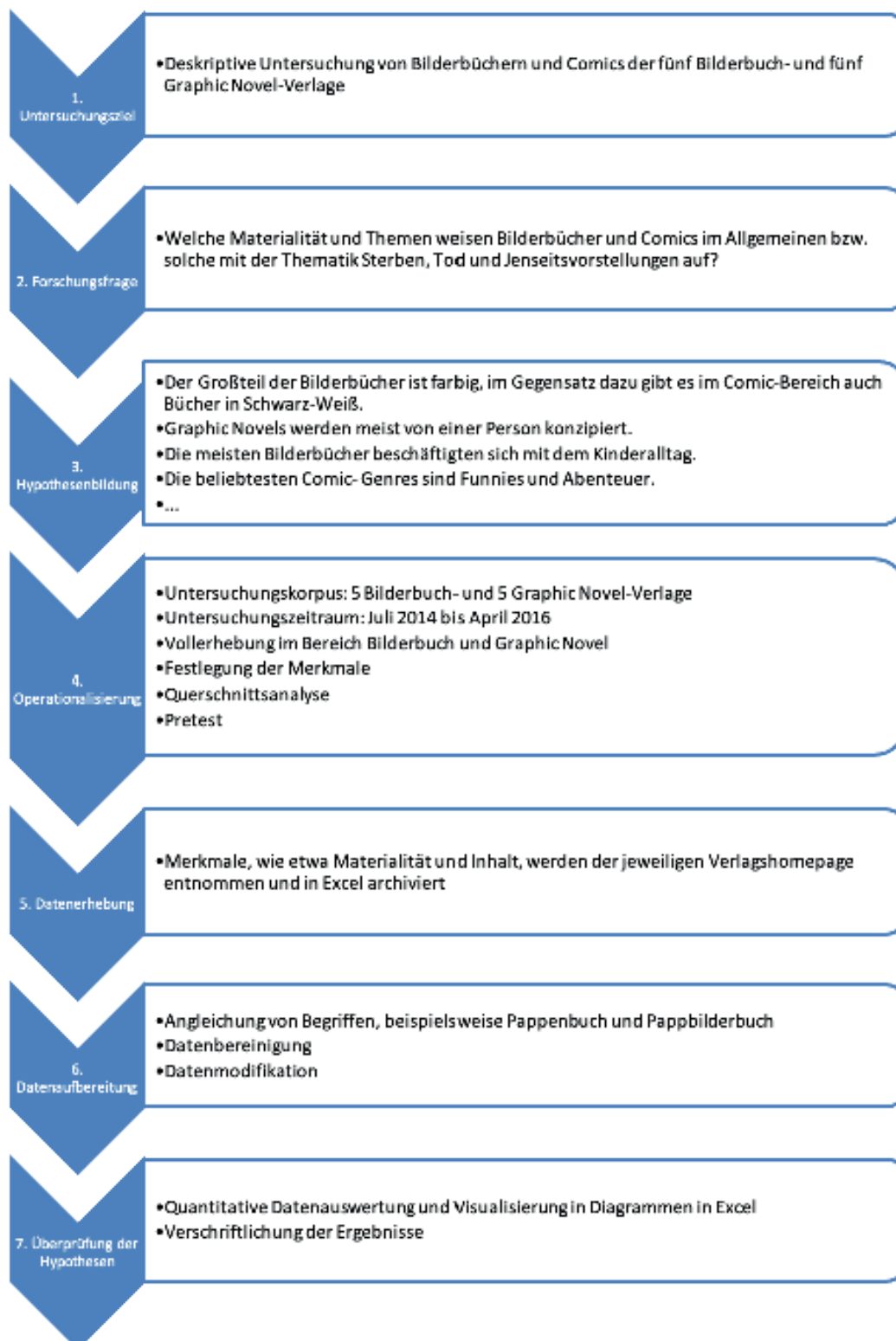


Abb. 3: Die sieben Phasen der Datenerhebung.

354 Angelehnt an Burzan 2005, S. 31ff. oder Raithel 2008, S. 27ff.

1. bis 3. Phase: Untersuchungsziel, Forschungsfrage und Hypothesenbildung

Die vorliegende empirische Studie stellt eine deskriptive Untersuchung dar, siehe Abb. 3. Ziel dabei ist, „eine umfassende Beschreibung eines definierten Untersuchungsgebiets zu erhalten. Im Mittelpunkt stehen Fragen nach der Verteilung bestimmter Merkmale.“³⁵⁵ In der vorliegenden Dissertation stehen hier die Untersuchungsgegenstände Bilderbuch und Comic im Mittelpunkt. Die übergeordnete Fragestellung lautet dabei: Welche Materialität und Thematiken weisen Bilderbücher und Comics im Allgemeinen und im Speziellen mit dem Schwerpunkt Sterben, Tod und Jenseits auf? Nach der Datenerhebung sollen Bücher benannt werden können, die das genannten Themengebiet behandeln. Es wird ebenfalls überprüft, ob die verwendeten Definitionen im Kapitel 1.1. von Bilderbuch, Comic und Graphic Novel mit den gesammelten Daten übereinstimmen.

4. Phase: Operationalisierung

Ähnlich wie in Hopps Untersuchung ist in der vorliegenden Arbeit ein Zeitraum festgelegt worden. Da der Schwerpunkt hier nicht auf einem historischen Abriss liegen soll, wird eine Querschnittsanalyse³⁵⁶ durchgeführt: Es werden die Veröffentlichungen berücksichtigt, die von Juli 2014 bis April 2016 käuflich zu erwerben waren. Hopp stellt bei der Zusammenstellung ihres Untersuchungskorpus Hürden fest:

„Letztere [Primärliteraturverzeichnisse der einschlägigen Sekundärliteratur] waren besonders für die Jahre vor 1990 die ergiebigste Quelle, da bis zum Anfang der 1990er Jahre in kaum einer Bibliothek die Bestände inhaltlich erschlossen wurden und auch nicht alle Titel, die seitdem katalogisiert werden (einschließlich die früherer Jahre), durchgängig beschlagwortet werden. Zudem gelten dafür keine einheitlichen Kriterien und es werden dabei auch nicht alle Motive eines Werkes berücksichtigt. Naturgemäß ist auch eine Suche über die Titelei hinsichtlich erwartbarer Inhalte kaum zielführend.“³⁵⁷

Auch in der vorliegenden Dissertation birgt es Schwierigkeiten, eine Liste mit Bilderbüchern und Graphic Novels zum Themenkreis Sterben, Tod und Jenseits zu erstellen.

355 Stein 2014, S. 136.

356 „Eine Querschnittuntersuchung (...) impliziert eine einmalige und gleichzeitige Messung aller für das Forschungsvorhaben relevanter Merkmale. Dies ist immer dann ausreichend, wenn lediglich eine aktuelle Bestandsaufnahme innerhalb einer Population vorgenommen werden soll. Aussagen über kausale Beziehungen zwischen den Merkmalen sind dabei nicht möglich. (...)“ (Ebd., S. 142).

357 Hopp 2015, S. 149.

Im Gegensatz zu Hopp basiert das vorliegende Untersuchungskorpus nicht auf einer allgemeinen Recherche in Katalogen und archivierten Verzeichnissen, sondern es sind bestimmte Verlage berücksichtigt: Die untersuchten Bilderbücher stammen von den fünf größten Kinder- und Jugendbuchverlagen, da dort vermutlich die größte Bandbreite an Themen gefunden werden kann und somit auch Publikationen zu Sterben, Tod und Jenseits. Zu den ausgewählten Verlagen gehören: *Ravensburger*, *Oetinger Verlagsgruppe*, *cbj/cbt*, *Carlsen* und *Arena Verlag*.³⁵⁸ Laut Strzyz spielen in der Comicszene nur wenige Verlage eine größere Rolle: Dies sind *Carlsen Verlag*, *Cross Cult*, *Egmont*, *Mosaik*, *Panini*, *Splitter*, *Tokyopopp* und *Carl Ueberreuter/Lappan/Achterbahn*.³⁵⁹ Für die hier vorliegende Untersuchung ist es jedoch nicht sinnvoll, die größten Comicverlage zu berücksichtigen. Der Großteil hat sich auf Serienveröffentlichungen wie *Batman*³⁶⁰, *Disneys Lustige Taschenbücher*³⁶¹ etc. spezialisiert und führt keine bzw. nur wenige Graphic Novels, die für die vorliegende Dissertation wichtig sind. Daher ist eine andere Vorgehensweise gewählt worden: Im Internet haben sich fünf Verlage - *Avant Verlag*, *Carlsen Comic*, *Edition 52*, *Edition Moderne* und *Reprodukt* - zusammengeschlossen, um Graphic Novels in den Medien populärer zu machen. Gemeinsam wird eine Homepage mit Informationen zu Veröffentlichungen, Interviews, Rezensionen etc. gepflegt.³⁶²

358 Farr 2011, S. 199.

359 Strzyz 2011, S. 213f.

360 Snyder/Jock/Francavill 2020.

361 Disney 2019.

362 So beschreibt Frahm den Comic-Markt: „Konstanten im deutschsprachigen Verlagswesen sind (...) der Carlsen-Verlag, der Anfang der 1990er Jahre unter dem Lektorat von Andreas C. Knigge noch mit dem Label ›Comic Art‹ versuchte, die seriellen Bilder aufzuwerten, und in den letzten Jahren ebenfalls Graphic Novels als einen – allerdings im Verhältnis zu den Witzebüchern und den Mangas doch kleinen – Bereich etabliert hat. Als dritte Konstante ist der viel kleinere, aber umso konsequenter sein Programm vertretende Züricher Verlag Edition Moderne zu nennen, in dem unter anderem die Arbeiten von Jacques Tardi erscheinen und der mit (dem von RAW inspirierten) Strapazin das für Generationen deutschsprachiger Comiczeichner_innen einflussreichste Magazin herausgibt. Die Edition Moderne arbeitet eng mit dem Berliner Verlag Reprodukt zusammen, der neben Publikationen von L'Association auch als größter unabhängiger Verlag vielen deutschsprachigen Zeichner_innen eine Plattform bietet und der gemeinsam mit dem Berliner Avant-Verlag eben jene Titel zu verantworten hat, die es überhaupt erst erlaubten – nicht zuletzt unterstützt durch eine entsprechende Marketingbroschüre –, von der Graphic Novel als Phänomen zu sprechen.“ (Frahm 2016, S. 46f.).

„Bereits vor zwei Jahren gab Ralf Keiser (Comic-Programmchef von Carlsen) zu, dass man einem Marketingbegriff brauche, der ähnlich wie der Manga funktioniere, sprich neue Käuferschichten erschließen solle. Deshalb habe man begonnen, einige Titel im Katalog herauszuheben und ihnen ein schönes eigenes Etikett auf dem Cover zu spendieren. Fortan gab es die Warengruppe Graphic Novel. Die Verlage Reprodukt und Edition Moderne, alte Weggefährten, die schon Anfang der 1990er Jahre zusammen anspruchsvolle und innovative Comics veröffentlichten (etwa von Daniel Clowes), suchten auch einen Weg um sich abzugrenzen, auch für sie schien der Begriff der Graphic Novel ein probates Mittel, auch wenn sie sich wohl niemals für eine Etikettierung auf dem Cover entscheiden würden. Aber man suchte Gleichgesinnte und fand sie in den Verlagen Edition 52 und avant-verlag, und unter der Adresse www.graphic-novel.info schuf man eine Webpräsenz, die inzwischen zu den informiertesten Newslettern der Republik gehören dürfte und einen veritablen Pressespiegel abgibt. Dort gibt es alles über die Graphic Novel zu lesen, und wie man auf der Seite auch ersehen kann, fungiert das Blog, um Einsteigern und interessiertem Publikum einen Einstieg zu gewähren. Zudem wendet sich die Seite an interessier[t]e Buchhändler und Bibliothekare. (...)“³⁶³

Daher wird dieser Zusammenschluss von Verlagen im Untersuchungskorpus ausgewählt.³⁶⁴

Um eine Vollerhebung im Bereich Bilderbuch und Graphic Novel der zehn Verlage, der eben genannten fünf Bilderbuchverlage wie auch der fünf Graphic Novel Verlage, durchführen zu können, ist auf deren Internetauftritte zurückgegriffen worden. Folgende Publikationen sind im Untersuchungskorpus berücksichtigt worden:

- Es sind nur Bücher gelistet, die im Untersuchungszeitraum von Juli 2014 bis April 2016 auf der jeweiligen Verlagshomepage bestellbar waren.³⁶⁵ Mit eingeschlossen sind ebenfalls Publikationen, die in den Tochterverlagen und Imprints³⁶⁶ veröffent-

³⁶³ Schikowski 2011, S. 52.

³⁶⁴ Die Homepage www.graphic-novel.info ist im Zusammenhang mit der Diplomarbeit von Sebastian Oehler entstanden, der mit seiner Reprodukt-Kollegin für den Inhalt zuständig war. Ihre Arbeit wurde zunächst verlagsübergreifend von den fünf genannten Verlagen gezahlt. Ab September 2019 führt Oehler die Homepage alleine weiter (siehe E-Mail-Korrespondenz im Band 2, Kapitel 1).

³⁶⁵ Es wird so eine Vergleichbarkeit der Daten erzielt, da nur wenige Verlage auf ihrer Homepage nicht mehr lieferbaren Publikationen führen.

³⁶⁶ Imprints sind Wortmarken des Verlages mit eigenem Logo - wie etwa Ellermann, das zwar ein eigenes Logo besitzt, jedoch Teil des Dressler Verlages ist. Beides gehört zur Verlagsgruppe Oetinger, siehe dazu <https://www.oetinger.de/verlagsgruppe/ueber-uns> sowie der Verlagsbeschreibungen im Materialband. Der Aladin Verlag wird in der Datenerhebung zum Carlsen Verlag gezählt, siehe Verlagsbeschreibung im Band 2, Kapitel 2.2.2. Seit 2018 wird der Aladin Verlag nach dem Ruhestand des Verlagsgründers Humann jedoch im Thienemann-Esslinger Verlag fortgeführt (vgl. <https://www.boersenblatt.net/archiv/1443492.html>). Dies wird in der vorliegenden Dissertation

licht worden sind. Diese können über die Homepage des Mutterkonzerns erworben werden.

- Bei den Bilderbuchverlagen sind die Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus, die von den Verlagen im Bereich *Bilderbuch*, *Papp-Bilderbuch* und Bücher mit der Zielgruppe *Kleinkind* eingeordnet worden sind. Da die Comicverlage auf ihren Homepages nicht zwischen Comic und Graphic Novel differenzieren, werden beide Kategorien im Untersuchungskorpus berücksichtigt.³⁶⁷

Folgende Daten wurden den Webseiten entnommen: Titel, Szenarist*innen³⁶⁸, Autor*innen, Illustrator*innen, Jahr, Herkunftsländer der Szenarist*innen bzw. Illustrator*innen, Seitenanzahl, Größe, Format, Cover, Kolorierung, Serie, Seriename, Reihe, Reihenname, mehrere Erzählungen, Themen, Schullektüre, Genre, Alter, Sonstiges (wie Ausstattungen oder äußerliche Besonderheiten), elektronische Publikationen, Apps, *Boardstories*³⁶⁹, Tags, Sparten, Kategorien, Geschlecht, Verlagsgruppe.³⁷⁰ Falls bestimmte Angaben fehlen, wie etwa Größe oder Cover, werden diese durch eine Recherche in der Deutschen Nationalbibliothek ergänzt bzw. mit keiner Angabe aufgenommen. Selbst hinzugefügt ist das Genre mit der Unterteilung in realistischer, wirklichkeitsnaher, fantastischer Erzählung bzw. Sonstiges.³⁷¹ Diese Untergliederung gründet auf den Angaben der Verlagshomepage, wie etwa dem Inhaltstext und den Leseproben.

5. bis 7. Phase: Datenerhebung, Datenaufbereitung und Überprüfung der Hypothesen

Die Merkmale des Untersuchungskorpus werden mithilfe des Tabellenkalkulationsprogrammes Excel gesammelt. Dabei werden die Daten weiter aufbereitet, um eine ge-

nicht berücksichtigt, da die Datenerhebung zu diesem Zeitpunkt schon abgeschlossen war.

367 Für nähere Ausführungen vgl. Verlagsbeschreibungen im Band 2.

368 Unter Szenarist*innen wird „[d]er Autor einer Comic-Geschichte“ (Schikowski 2014, S. 292) verstanden. Diese Person muss nicht unbedingt auch die Panelgestaltung im Comic vornehmen, siehe dafür Kapitel 2. In der Datenerhebung wird zum Teil für den besseren Vergleich auch im Bilderbuchbereich nicht von Autor*innen, sondern von Szenarist*innen geschrieben. Auch hier liegt der Fokus auf den Personen die das Szenario entwickeln.

369 Boardstories sind animierte Erzählungen, die mit didaktischen Unterrichtsmaterial für Lehrende aufbereitet werden, siehe: <https://www.onilo.de>.

370 Vgl. die Excel Tabellen auf dem Datenträger.

371 Vgl. dazu Kapitel 1.1.1.

meinsame Analyse der Bilderbuch- bzw. Comicverlage durchzuführen: Teilweise erfolgt eine Angleichung bestimmter Begriffe zur gemeinsamen Auszählung, wie etwa *Pappenbuch* und *Pappbilderbuch* bzw. die Zusammenfassung der verschiedenen Genres *Maxi-Bilderbuch*, *Aladin Bilderbuch*, *Pappbilderbuch* zu *Bilderbuch*.³⁷² Es werden die aufgestellten Definitionen von Bilderbuch, Comic und Graphic Novel aus Kapitel 1.1. anhand der Daten überprüft. Die Ergebnisse werden im Kapitel *Datenerhebung und Entwicklung des Untersuchungskorpus* zusammengefasst.

1.3.2. Analysemethode

Im folgenden Unterkapitel wird die Analysemethode vorgestellt, um die in der Einleitung formulierten Fragen beantworten zu können. Mithilfe der eben dargestellten Datenerhebungsmethode sind zunächst Bilderbücher und Graphic Novels zum Themenkreis Sterben, Tod und Jenseits ermittelt worden. Aus diesen Büchern werden nun stellvertretend einzelne Bilder ausgewählt. Breithaupt schreibt im Bezug auf Comics, dass das

*„einzelne Bild in sich unvollständig [ist]. In einem einzelnen Bild sind zwar diverse Möglichkeiten angelegt, doch erst die Folge kann zeigen, wie dieses Potential als Element der Narration aktiviert wird. Selbst wer Protagonist der Handlung ist, lässt sich aus einem einzelnen Bild nicht sicher ableiten. Das Einzelbild ist konstitutiv unabgeschlossen, vom Rahmen nicht ein für allemal abgeschlossen.“*³⁷³

Dies gilt ebenso für das erzählende Bilderbuch. In der vorliegenden Dissertation ist es jedoch sinnvoll, Einzelbilder zu betrachten, da nicht die Narration im Mittelpunkt steht, sondern wie Sterben, Tod und Jenseits dargestellt werden. Während der Analyse wird jedoch das Schlüsselbild in den Gesamtkontext des Buches eingebettet, sodass Verweise möglich werden, siehe Ausführungen weiter unten. Dabei ist die Vorgehensweise an Jazos dreistufigen Analyseverfahren³⁷⁴ angelehnt: Im ersten Schritt werden die

372 Siehe dazu auch Ausführung im zweiten Kapitel. Eine Einzelanalyse der Verlage befindet sich im Band 2, Kapitel 2.

373 Breithaupt 2002, S. 37.

374 Jazo 2017, S. 104. Jazo bezieht sich hierbei auf Richards Analysetableau für Schlüsselbilder, dass sie auch auf stille Bilder überträgt. Vgl. Richard/Grünwald/Recht/Metz 2010, S. 43.

ausgewählten Bücher gesichtet und die Panels herausgesucht, die Sterben, Tod oder Jenseits im Bild thematisieren. Im zweiten Schritt folgt eine

„[s]ukzessive Beschreibung und Interpretation einzelner Bildelemente, Rekonstruktion der Bildgegenstände und ihrer Gestaltung, induktive Herausarbeitung der dominanten oder prägnanten Bildsujets, Motive und charakteristischen Inszenierungsmuster“³⁷⁵.

Im dritten Schritt werden die Bilder zu thematischen Bildclustern angeordnet. Hierbei geht es um eine Verdichtung der Motive, die übergreifend in den verschiedenen Bilderbüchern, Comics und Graphic Novels dargestellt werden. Einige Bilder können dabei in mehrere Cluster eingeordnet werden, da sie unterschiedliche Thematiken zeigen. Dies geschieht, wie bei Jazo, in Bezugnahme auf Warburgs Bilderatlas, in dem das *Nachleben der Bilder*³⁷⁶ untersucht wird. Resultierend aus Warburgs Kuratorenarbeit entstand ab 1924 bis zu seinem Tod 1929 *Mnemosyne*³⁷⁷. Reproduktionen von künstlerischen Arbeiten, Fotografien, Illustrationen aus Zeitschriften oder Büchern u. ä. wurden auf mit schwarzen Leinen überzogenen, Holztafeln angeordnet, sodass verschiedene Thematiken visualisiert wurden.³⁷⁸ Diese Vorgehensweise wird auch in der vorliegenden Dissertation gewählt. Die Bilder sind an einer Wand angeordnet und in einer Mindmap sortiert worden, die auch die Gliederung dieser Arbeit bestimmt.³⁷⁹

„Bilder lassen sich als Nomaden der Medien verstehen: die Bilder bleiben, die Medien wechseln. Dennoch, oder deswegen, ist die Medienfrage den Bildern nicht äußerlich. Wir erfinden (und benutzen) Trägermedien zu dem einzigen Zweck, Bilder auszudrücken (und wahrzunehmen). Trägermedien liefern nicht nur Techniken der Bildproduktion, sondern auch Techniken der Wahrnehmung. Man könnte in diesem Zusammenhang von einer symbolischen Inszenierung sprechen, welche die medialen Bilder [...] besitzen. Die Bilder stellen nicht nur die elementaren Fragen dar, die wir als anthropologische Fragen bezeichnen. Sie sind selbst ein anthropologisches Thema, insofern sie die menschliche Bildproduktion als eine kulturelle und soziale Praxis in einer überwältigenden Kontinuität bezeugen.“³⁸⁰

375 Jazo 2017, S. 104.

376 Vgl. dazu die Ausführungen von Didi-Huberman 2010.

377 Mnemosyne ist sowohl eine Gestalt in der griechischen Mythologie als auch ein Gewässer in der Unterwelt, das Erinnerungen auslöst. Vgl. dazu Didi-Huberman 2010, S. 499 oder Warnke 2000, S. VII.

378 Warnke 2000, S. VII.

379 Vgl. dazu die Einleitung des dritten Kapitels sowie Band 2, Kapitel 3.

380 Belting 2000, S. 8f.

Auch wenn es sich bei den untersuchten Gegenständen Bilderbuch und Graphic Novel um das Medium Buch handelt, haben sie unterschiedliche Voraussetzungen, wie etwa die Historie oder die Zielgruppe. Es wird zu untersuchen sein, ob es ähnliche Bildideen gibt, auf die sie zugreifen. Wie diese Verbindungen entstehen können, erklärt Didi-Huberman:

„Ein Bild, jedes Bild, ist das Ergebnis von Bewegungen, die sich vorläufig darin sedimentieren und kristallisieren. Diese Bewegungen durchdringen das Bild vollständig, und jede besitzt eine – historische, anthropologische, psychologische – Bahn, die ihren Ausgangspunkt außerhalb des Bildes hat und über es hinaus führt.“³⁸¹

Im letzten Schritt folgt eine Auswahl an Schlüsselbildern³⁸² eines Themengebietes innerhalb der Cluster.³⁸³ Dabei wird ebenfalls berücksichtigt, ob die Illustrator*innen eine Wertigkeit vorgenommen haben: Sind einige Panels durch die Größe, Rahmung, Kolorierung etc. auffälliger als andere gestaltet?³⁸⁴

381 Didi-Huberman 2010, S. 43.

382 Unter Schlüsselbildern versteht Richard et al. folgendes: „Schlüsselbilder sind mit starker ästhetischer Ausstrahlung ausgestattete Einzelbilder. Ihre epidemische oder auch virale Struktur bedingen ihre Ausbreitung, sie führt zur »Ansteckung« und Bildung neuer Bildcluster bzw. -nachbarschaften. Jedes sichtbare und unsichtbare Bild, das in der Nachbarschaft der Schlüsselbilder liegt, wird in der Struktur neu positioniert. Das Einzelbild ist aber zunächst einmal in seiner singulären Erscheinung zu analysieren, um es dann im nächsten Schritt in Relation zu vorangegangenen, schon gesehenen Bildern zu betrachten und die Konstitution von neuen Bildclustern zu beobachten.“ (Richard/Grünwald/Recht/Metz 2010, S. 39f.) Richard et al. beziehen sich dabei vor allem auf Bilder aus dem Internet. Ihre Aussage gilt jedoch auch für ‚analoge‘ Bilder – sie schreiben selbst, „(...) die endgültige Verbreitung bestimmter Schlüsselbilder erfolgt jedoch über die klassischen Wege, nämlich über die Print- und TV-Medien (...)“ (ebd., S. 40), dies schließt auch Graphic Novels und Bilderbücher ein.

383 Für ein Beispiel, wie solch ein Cluster aussehen kann, siehe Kapitel 3.1.1.

384 Abel und Klein führen dies am Beispiel des einseitigen Panels aus: „Aufgrund ihrer Größe erzielen splash panels eine besondere Wirkung beim Leser. Während zu Beginn eines Comics das splash panel meist die Aufmerksamkeit und Neugier des Lesers wecken oder, dem Establishing Shot im Film vergleichbar, eine erste Orientierung liefern will, können splash panels im weiteren Erzählverlauf auf besonders relevante Handlungssituationen (im Superheldencomic häufig Entscheidungssituationen) hinweisen oder eindrücklich atmosphärische Stimmungen transportieren. Splash panels werden also dazu genutzt, um grafische Akzente zu setzen. Im Rahmen der Seitenarchitektur haben splash panels häufig die Funktion, die Lektüre zu lenken, weil sie den Blick auf sich ziehen und dadurch die vorangehenden Bilder auf derselben oder benachbarten Seite unwillkürlich oberflächlicher rezipiert werden.“ (Abel/Klein 2016, S. 92).

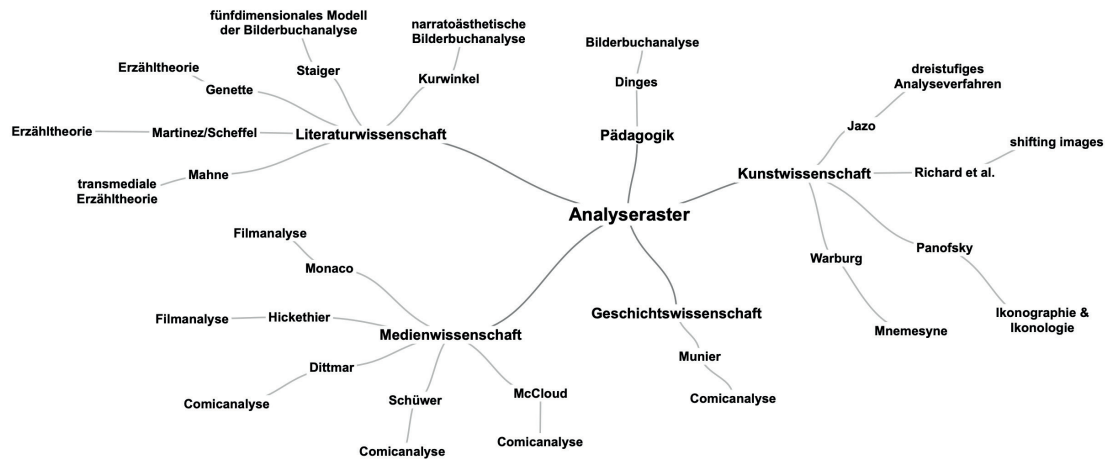


Abb. 4: Überblick über die verwendeten Theorien aus den verschiedenen Fachdisziplinen.

Nach der Auswahl der Schlüsselbilder erfolgt ihre Analyse. Dabei entsteht das methodische Vorgehen aus verschiedenen Fachdisziplinen, die Bilderbücher und Graphic Novels betreffen.³⁸⁵ In Abb. 4 wird ein Überblick gegeben, welche verwendeten Theorien für die vorliegende Arbeit von Bedeutung sind. Auch Thiele zeigt für das Bilderbuch die Vielfalt der Analysemöglichkeiten in seinen Publikationen auf. Demnach können unterschiedliche Ansätze verwendet werden, wie der literaturästhetische bzw. didaktische, literarisch-bildnerische, semiotische, psychoanalytische, erzähl-dramaturgische, biografische oder künstlerisch-biografische. Er begründet die Methodenvielfalt wie folgt:

„Die Durchsicht vorliegender Ansätze führt gleichzeitig die Defizite der Theoriebildung zum Bilderbuch vor Augen, die sich vor allem dort zeigen, wo das Bilderbuch als Bestandteil einer Medienkultur längst hätte wahrgenommen werden müssen: in den Medien- und Kunstwissenschaften, in einer medial ausgerichteten Literaturwissenschaft sowie hinsichtlich der Rezeptionsforschung in den Sozialwissenschaften. Solche Defizite sind den einzelnen Fachdisziplinen nicht allein anzulasten, sondern haben ihre Wurzeln in der komplexen medialen Vernetzung des Mediums Bilderbuch, die Interdisziplinarität als Forschungsprinzip erforderlich machen würde.“³⁸⁶

Das für die Dissertation von mir entwickelte Analyseraster besteht aus mehreren Pha-

385 Hein, Hüners und Michaelsen unterstützen dieses Vorgehen: „Am Verlauf der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Comic in den letzten Jahren läßt sich erkennen, daß vor allem in einer interdisziplinären Analyse die Chance besteht, Antworten auf die fundamentalen form- und gestaltungstheoretischen Fragen zu finden, die der Comic dem kulturtheoretischen Verständnis stellt.“ (Hein/Hüners/Michaelsen 2002, S. 12).

386 Thiele 2003², S. 39.

sen, siehe Abb. 5, wobei angelehnt an Panofsky eine mehrschrittige Untersuchungsphase der Bilder entsteht – ähnlich seiner vorikonographischen Beschreibung, ikonographischen Analyse und Interpretation.³⁸⁷

In der ersten Phase meines Analyserasters erfolgt die Paratext- und Materialanalyse. Sie berücksichtigt u.a. die bibliographischen Angaben, die äußere Erscheinungsform, die Aufmachung des Buches etc.³⁸⁸ Staiger weist daraufhin, dass dies „bei der Bilderbuchanalyse oftmals keine große Rolle [spielt]. Dabei besitzen diese Aspekte [der paratextuellen und materiellen Dimension] einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die erzählte Geschichte (...).“³⁸⁹ Er verweist dabei auf Erkenntnisse von Nodelman, Nikolajeva und Scott: Diese stellen einen Einfluss auf die Bücherwahl und Erwartungshaltung der Lesenden durch die äußeren Erscheinungsform fest bzw. der Altersgruppe und dem Format.³⁹⁰ Da das Rezeptionsverhalten der Leser*innen nicht im Mittelpunkt steht, wird darauf nur Bezug genommen, falls die Para- und Materialanalyse Antworten auf die aufgestellten Fragen geben. Der Schwerpunkt liegt auf der nächsten Phase, was auch in der Abb. 5 ersichtlich ist.

Die zweite Phase nimmt den meisten Raum ein und besteht aus der Analyse eines Einzelbildes. Es wird die graphische, die erzählstrukturelle, die intermodale und narrative Dimension untersucht.³⁹¹ All diese vier Bausteine sollen bei der Betrachtung der Bilder-

387 Panofsky 1978.

388 Vgl. Dinges 1984, S. 128 oder Staiger 2014, S. 20f. Packard schreibt: „Verschiedene Materialitäten bieten unterschiedliche Optionen für semiotische Spuren an: So wird der gedruckte Comic keine bewegten Zeichen enthalten, der Webcomic kann dagegen bewegte Bilder ebenso aufnehmen wie einen Soundtrack.“ (Packard 2016, S. 60) In der vorliegenden Dissertation werden nur Bücher berücksichtigt, sodass die Materialität sich auf die Besonderheiten im Druck beziehen.

389 Staiger 2016, S. 136. Dies hebt auch Pantaleos hervor, sie stellt fest, dass „(...) in many picturebooks the peritextual elements are not merely assistive or accessorial - they constitute part of ‘the’ text.“ (Pantaleo 2018, S. 47).

390 Vgl. Nodelman 1988, S. 44 sowie Nikolajeva/Scott 2006, S. 242. Vgl. Kapitel 2.1.1.

391 Auf die typographische Gestaltung wird in den Schlüsselbildanalysen nur verwiesen. Es wird auf keine Bewertung der Lesbarkeit eingegangen, die gerade im Bilderbuch aufgrund der jungen Adressat*innen wichtig sein kann (vgl. dazu Hollstein/Sonnenmoser 2010³, S. 48ff. oder Born 1993, S. 74). Interessant für die vorliegende Dissertation sind hingegen das Verhältnis zwischen Bild und Text, das Layout und ggf. die Entscheidung für handgeschriebenen Text, da es Teil der Bildanalyse ist. Schüwer begründet Handlettering im Comic wie folgt: „Gedruckter Text ist dabei die Ausnahme, zumeist wird die Schrift von Hand ‚gelettert‘, damit sich eine größere Einheit mit der graphischen Seite des Comics ergibt. Einerseits hat das einzelne Comic-Werk

bücher und Graphic Novels aufgrund ihrer vielschichtigen Bild-Text-Interdependenzen berücksichtigt werden. Im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit, wie Sterben, Tod und Jenseits dargestellt wird, ist es sinnvoll, schwerpunktmäßig die graphische und intermodale Dimension zu betrachten. Die anderen beiden Bausteine, die narrative und erzählstrukturelle Dimension, werden nur dann berücksichtigt, wenn sie wichtige Beiträge zur Bildanalyse leisten und hinsichtlich der Fragestellung interessant sind.³⁹² Hierbei wird dann auf die Panelsequenz(en)³⁹³ zurückgegriffen.

Bei der Analyse wird auf schon vorhandenen Schemata aufgebaut, wie Abb. 4 zeigt, im Bilderbuch-Bereich auf die von Dinges³⁹⁴, Kurwinkel³⁹⁵ und Staiger³⁹⁶, im Comic-Bereich auf die von Schüwer³⁹⁷, Dittmar³⁹⁸ und Munier³⁹⁹ entwickelten Vorgehensweisen. Bei der Bildanalyse bietet es sich ebenso an, auf Begrifflichkeiten der Filmanalyse zurückzugreifen, weil sowohl Film als auch Bilderbücher, Comics und Graphic Novels in „eine[r] Abfolge von Bildern“⁴⁰⁰ erzählen. In Bilderbüchern finden sich z.B. Bildeinstellungen wieder, die auch in Filmen zu finden sind, wie z.B. Vogel- oder Froschperspektiven.⁴⁰¹ Bei der Verwendung filmtechnischer Begriffe werden in der vorliegenden Dissertation die Bezeichnungen von Monaco und Hickethier verwendet.⁴⁰² Dass ein Vergleich zwischen Bilderbuch, Comic und u.a. Film und Literatur gewinnbringend ist,

seinen eigenen Stil in der Schriftgestaltung, andererseits kann das Schriftbild innerhalb desselben Comics sehr flexibel gestaltet werden. Typischerweise wird es dazu eingesetzt, suprasegmentale Aspekte der Sprache wie Intonation, Lautstärke und emotionale Färbung zu vermitteln. Fettdruck gibt etwa die Betonung wieder, die Größe der Lettern die Lautstärke (...).“ (Schüwer 2002, S. 208) Siehe ebenfalls Vachs Artikel „Typographie im Bilderbuch“ (Vach 2014, S. 247-263).

392 So schreibt Wolf: „Das Bildmedium hat ein narratives Potential auch im monoszenischen Einzelbild, aber in geringerem Umfang als verbale Medien, oder Medien, die wie der Tonfilm die Sprache als wesentlichen Bestandteil nutzen können. Eine narrative >Lektüre< bedarf beim Bildmedium darüber hinaus in weit höherem Maß der >narrativierenden> Mitarbeit der Rezipienten.“ (Wolf 2016, S. 113).

393 Eine Panelsequenz ist eine „Folge mehrerer Panels, die eine (Erzähl-)Einheit bildet.“ (Abel/Klein 2016, S. 319).

394 Vgl. Dinges 1984, S. 127f.

395 Kurwinkel 2017.

396 Staiger 2014.

397 Schüwer 2008.

398 Dittmar 2011a.

399 Munier 2000.

400 Kretschmer 2003, S. 17.

401 Vgl. Thiele 1997, S. 166.

402 Vgl. Monaco 2002. bzw. Hickethier 2001³.

stellt bereits Thiele für die Bilderbuchanalyse fest:

„Bezugsrahmen bei der Suche nach Bausteinen zu einer Theorie des Bilderbuchs müsste das mediale Feld bilden, in dem spezifisch narrative ästhetische Strukturen im Kontext von Sprache und (im weitesten Sinne) Bild auftreten. Dazu gehören die erzählende Literatur, das Bild in seinen vielfachen Erscheinungsformen, die Bildgeschichte, der Bildroman, der Comic, der Film, das Fernsehen und das Theater. Das Bilderbuch ist Bestandteil dieses medialen narrativen Feldes und müsste auch dort theoretisch verortet werden.“⁴⁰³

Die intermodale Dimension beschäftigt sich mit der Sonderrolle von Bilderbüchern, Comics und Graphic Novels in der Literatur. Nach Thiele ist es wichtig, dass das Bilderbuch nicht nur auf Literatur mit ergänzenden Illustrationen reduziert wird, sondern dass es eine spezielle Verknüpfung zwischen Bild und Text gibt.⁴⁰⁴ Die Leser*innen müssen nicht nur Text, sondern auch die Verbindung zwischen Text und Bild erfassen: Zeigt das Bild z.B. das, was der Text beschreibt oder stehen sie im Widerspruch zueinander? Hierbei werden abermals auf die Begriffe von Dinges⁴⁰⁵ und Staiger⁴⁰⁶ zurückgegriffen und mit denen aus dem Comicbereich von McCloud⁴⁰⁷ abgeglichen. Für die erzählstrukturelle und narrative Dimension wird Bezug auf die Erzähltheorie⁴⁰⁸ aus der Literaturwissenschaft genommen. Hier werden Begriffe von Genette⁴⁰⁹, die Martinez und Scheffel in ihrem Einführungswerk⁴¹⁰ einsetzen, verwendet. Die erzähltechnischen Mittel von Scheffel und Martinez bieten sich an, da dort kein festgelegtes Raster aufgenommen wird, sondern der Katalog der Erzählformen erweitert und kombiniert wer-

403 Thiele 2003², S. 39. Vgl. Kurwinkel 2018, S. 325-336.

404 Thiele 2003², S. 12. Vgl. dazu auch Kapitel 1.1.1. In der vorliegenden Dissertation wird der „erweiterte Textbegriff“ (Nöth 1985, S. 456) von Nöth zugrundegelegt, „der für Aussagen der Laut- und der Schriftsprache gilt und sich darüber hinaus auch auf nicht-sprachliche Kommunikationsphänomene erstreckt. Nach dieser spezifisch semiotischen Erweiterung des Textbegriffes gelten u.a. Filme, Comics (...) als ein Text.“ (Ebd.).

405 Vgl. Dinges 1984, S. 127f.

406 Staiger 2014, S. 12–23.

407 McCloud 1997⁴, S. 160ff. Abel und Klein stellen fest, dass McCloud nicht auf den Fall des Widerspruchs bei der Bild-Text-Verknüpfung eingeht (vgl. Abel/Klein 2016, S. 100).

408 „Der Erzähltheorie kommt, als einer der wenigen Grundlagendisziplinen, eine zentrale Bedeutung in der internationalen Literaturwissenschaft zu. Zugleich handelt es sich dabei um eine interdisziplinäre Methode, die Geisteswissenschaften, Kulturwissenschaften und Sozialwissenschaften verbindet.“ (Schmidt 2012, S. 23).

409 Genette 2010³.

410 Martinez/Scheffel 2005⁶.

den kann.⁴¹¹ Comic und Bilderbuch gehören zu den narrativen Medien und verfügen daher über erzählende Textstrukturen, diese können nicht komplett außer Acht gelassen werden. Für die Comic- und Bilderbuchanalyse ist die Erzähltheorie von Bedeutung, da es eine wichtige Vorarbeit ist, um spätere Bildausschnitte oder –perspektiven erklären zu können.⁴¹² Gleichzeitig zeigen Bilderbuch und Comic grundsätzliche Unterschiede zu anderen Literaturformen auf. Zu beachten ist dabei aber, dass ein erweiterter Begriff von Narrativität verwendet wird, da Genette in seiner Erzähltheorie nicht den Comic einschließt.⁴¹³ Daher wird in der vorliegenden Arbeit die „transmediale Erzähltheorie“⁴¹⁴ berücksichtigt. Wie weiter oben schon erwähnt, werden die erzählstrukturelle und narrative Dimension jedoch nur näher betrachtet, wenn sie Erläuterungen zum Bild ergeben, da der Schwerpunkt auf der Bildanalyse liegt. Daher sind die Linien zu diesen Bausteinen in Abb. 5 gestrichelt.

In der dritten Phase wird das Schlüsselbild im Gesamtkontext des entnommenen Buches eingebettet. Hierbei werden u.a. das Seitenlayout⁴¹⁵ der Einzel- bzw. Doppelseite oder auch die Panelsequenz untersucht. Dabei wird überprüft, ob die Thesen aus dem Schlüsselbild im Gesamtzusammenhang bestätigt werden können. Auch Dittmar betont für den Comic:

Wichtig ist, in diesem Zusammenhang [Erzählen zwischen Text und Bildebe-

411 Martinez/Scheffel 2005⁶, S. 94.

412 Vgl. Schüwer 2008, S. 388.

413 Ebd., S. 21f.

414 Vgl. Mahne 2007. Mahne bezieht sich bei ihrer Definition zur Transmedialität auf Rajewskys: „[m]edienunspezifische Phänomene, die in verschiedensten Medien mit dem jeweiligen Medium eigenen Mitteln ausgetragen werden können, ohne daß hierbei die Annahme eines >kontaktgebenden< Ursprungsmediums wichtig oder möglich ist.“ (Rajewsky, 2002, S. 13) Daran anschließend untersucht Mahne „verschiedenartige[] Möglichkeiten und Begrenzungen von Zeit- und Raumgestaltung, kommunikativen Verschachtelungen und Figurenwahrnehmung in Roman, Comic, Film, Hörspiel und in der Hyperfunktion.“ (Mahne 2007, S. 9, vgl. ebenfalls Packards 2016, S. 65ff.).

415 Abel und Klein fassen hinsichtlich des Seitenlayouts zusammen: „Grundsätzlich ist im Hinblick auf den Seitenaufbau festzuhalten, dass die Anordnung der Panels auf den einzelnen Seiten im Regelfall in ›westlichen‹ Comics der Leserichtung von links oben nach rechts unten folgt, während sie im Manga von rechts oben nach links unten angeordnet werden. Vor diesem Hintergrund haben sich bestimmte Raster etabliert, die den Aufbau der Comicseiten in verschiedenen Formaten in der Regel prägen. Solche Raster werden im Englischen als ›panel grid‹ (oder nur ›grid‹) bezeichnet, ein einheitliches Raster nennt man ›uniform grid‹ (verbreitet ist z.B. ein Raster von drei Zeilen à drei Panels pro Seite).“ (Abel/Klein 2016, S. 90).

ne], dass Bilder vieldeutig sind, aber aufgrund ihrer Fixiertheit im Erzählzusammenhang nicht beliebig viele Bedeutungen haben.“⁴¹⁶

In der letzten Phase folgt die ikonologische Interpretation: Es wird analysiert, worauf die Bilder verweisen - dabei wird kontextualisiert und bewertet.

Das gerade vorgestellte Analyseraster wird im Weiteren nicht starr auf jedes einzelne Bild angewendet, denn je nach Veröffentlichung sind einzelne Kriterien oder Analysepunkte wichtiger, in anderen hingegen spielen sie keine Rolle. Auch Thiele begründet dies bereits:

„(...) Immer sind die Bücher autonome ästhetische Produkte mit eigenen Gesetzmäßigkeiten. Die Möglichkeiten des Erzählens in Wort und Bild sind, (...) so differenziert, so vielschichtig, daß sich daraus keine generelle Grammatik des Bilderbuches ableiten ließe. Es wäre im übrigen nicht nur voreilig, sondern für die Erarbeitung methodischer Ansätze fatal, wollte man die Analyse der Bilderbücher anhand einer lediglich erweiterten Checkliste abrufbarer Kriterien durchführen. Die Bücher zwingen zu differenzierteren Herangehensweisen, zu wechselnden Methoden, zur Befragung unterschiedlicher Bezugswissenschaften. Die Herausarbeitung einer Syntax von Wort- und Bildbezügen kann auch nicht in jedem Fall als alleiniger Schlüssel zum Buch verwendet werden; oft bildet die Gliederung des ästhetischen Materials nur die Folie, vor der dann andere bildnerische, textliche oder inhaltliche Qualitäten ihre Wirkung entfalten.“⁴¹⁷

416 Dittmar 2014, S. 258. Dieses Problem tritt nicht nur auf, wenn Einzelbilder aus Bilderbüchern oder Graphic Novels analysiert werden, sondern allgemein bei Bildinterpretationen. Mitchell stellt fest: „Aber Bilder sind keine Worte. Es ist nicht klar, ob sie wirklich etwas » sagen« . Sie mögen etwas zeigen, aber die verbale Botschaft oder der Sprechakt wird vom Betrachter beigebracht, der eine Stimme ins Bild projiziert, eine Geschichte hineinliest oder eine verbale Botschaft darin entziffert. Bilder sind dichte, ikonische, visuelle Symbole, die nichtdiskursive, nonverbale Informationen übermitteln, die oft ziemlich vieldeutig sein können. (...)“ (Mitchell 2008, S. 391) Dies kann dazu führen, dass eine „beliebiger Gegenüberstellung“ (Isekenmeier 2013, S. 13) zwischen Bildern hergestellt wird. Dabei stellt sich die Frage, ob die „im Vergleich hergestellte Analogie tatsächlich in den Bildern angelegt ist oder möglicherweise eine nachträgliche und beliebige Zutat, ein freies Assoziieren des Rezipienten darstellt“ (Geimer 2010, S. 57). Im Bilderbuch und Graphic Novel können die Thesen, die aus den Einzelbildern aufgestellt werden, durch eine Einbettung in den Gesamtkontext überprüft werden.

417 Thiele 1991, S. 10.

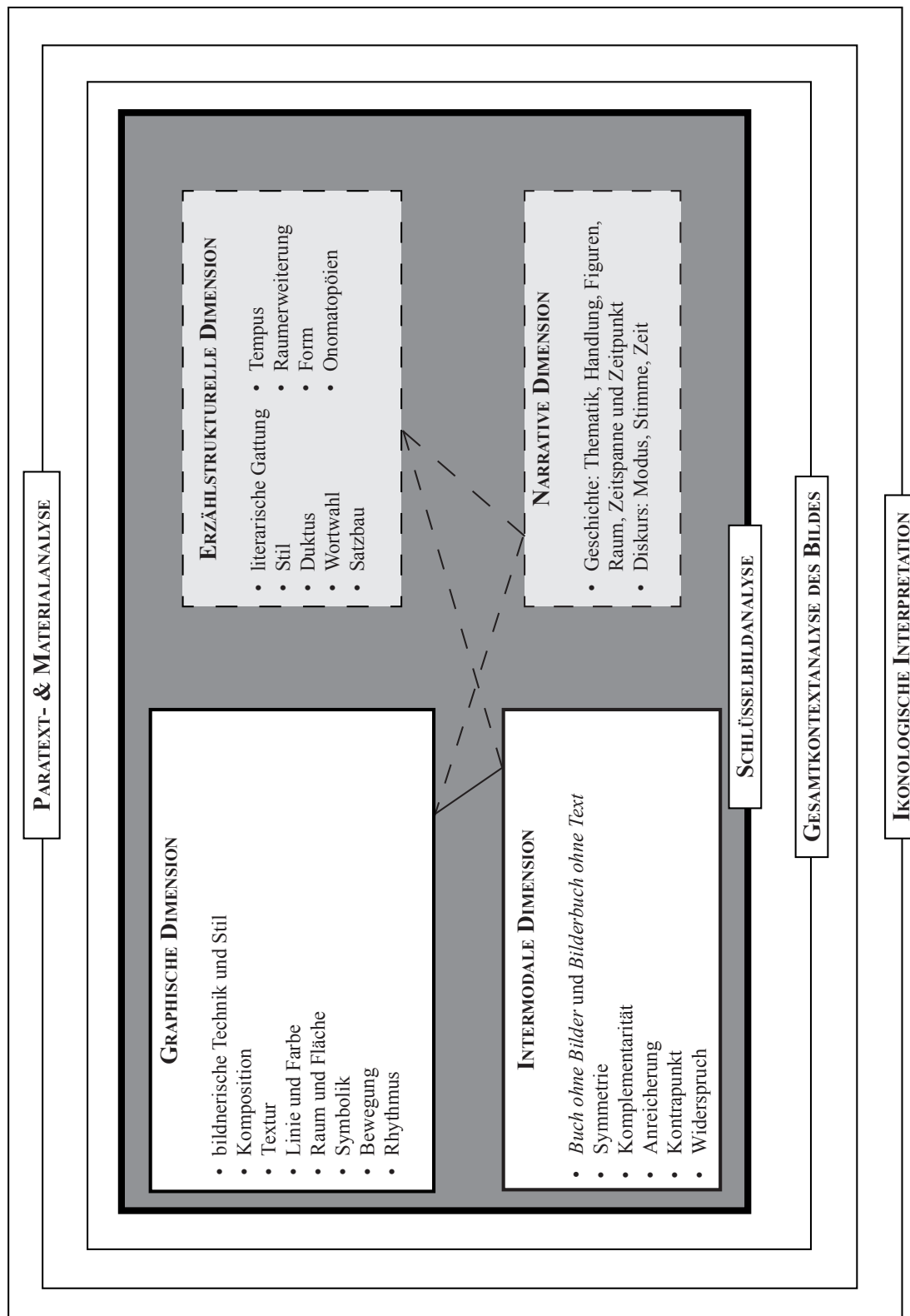


Abb. 5: Analyseraster.

Mit dem Hinblick auf das Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits und die Beantwortung der aufgestellten Fragen hat sich folgende Vorgehensweise der Schlüsselbildanalyse ergeben, siehe Abb. 6.

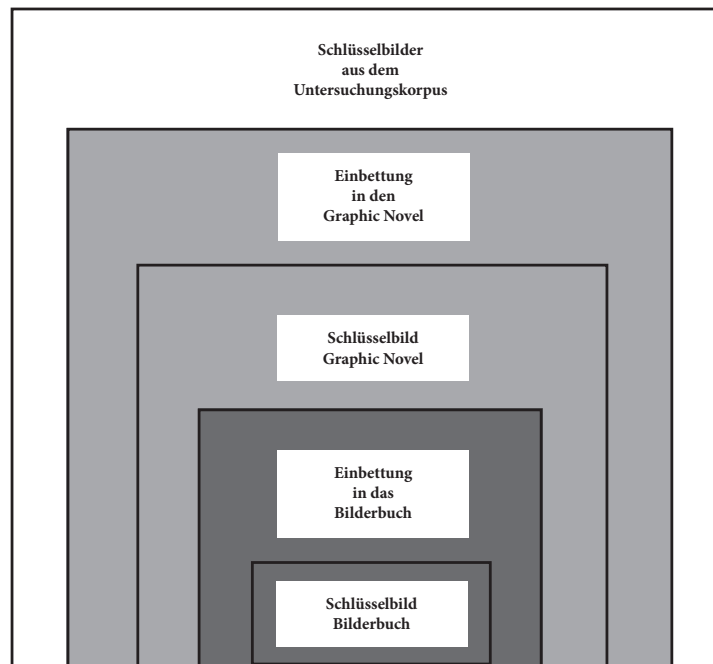


Abb. 6: Vorgehensweise der Schlüsselbildanalyse.

Aus dem Pool der Schlüsselbilder wird ein Bilderbuch- und ein Graphic Novel-Bild zu dem jeweiligen Themengebiet *Sterben und Tod*, *Jenseits* und *Todessymbolik* ausgewählt. Diese Einzelbilder haben eine möglichst große Spannweite⁴¹⁸ zueinander, z.B. der *Tod als Metamorphose* im Vergleich zum *Tod als Reise*. In der ersten Phase wird das Bilderbuch analysiert. Die Analysen werden dabei ergebnisorientiert strukturiert, sodass sich keine Doppelungen ergeben. Daher wird das eben allgemeine Analyseraster, Abb. 5, angepasst und der Text wird in *graphischer Analyse*, *erzählstrukturelle und intermodale Analyse* gegliedert. Es erfolgt in der nächsten Stufe eine Einbettung in das jeweilige Buch, die *Gesamtkontextanalyse*. Hierbei ist interessant, ob das jeweilige Motiv⁴¹⁹ noch-

418 Der Begriff Spannweite ist in diesem Zusammenhang gewählt worden, da der Bildinhalt möglichst weit entfernt sein soll – teilweise stehen sie polarisierend zueinander, siehe dazu folgendes Unterkapitel „Akt des Sterbens“.

419 Daemmrich und Daemmrich schreiben zur Erläuterung, was ein Motiv ist: „In den Nachschlagwerken werden Motive mit dem Gegenstand, der stofflichen Vorlage, der Grundidee und dem thematischen Element, das einem Kunstwerk seine besondere Prägung verleiht, aber auch dichterischen Grundhaltungen und bildlichen Zügen identifiziert.“ (Daemmrich/Daemmrich 1995², S. XIV) Abgrenzend zum Begriff Stoff erläutert Frenzel weiter: „Der Stoff bietet eine ganze Melodie, das Motiv schlägt nur einen

mals angesprochen wird und ob es Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Bildumsetzung gibt.

In der dritten Phase wird das Graphic Novel Panel vergleichend dazu analysiert. Auch hier wird der Text identisch wie die Schlüsselbildanalyse im Bilderbuch mit *graphischer Analyse, erzählstrukturelle und intermodale Analyse* aufgebaut. Im Anschluss daran wird erneut die vollständige Veröffentlichung betrachtet, aus denen das Schlüsselbild entnommen ist.

In der letzten Phase werden die zwei Bilder im Verhältnis zu den anderen Schlüsselbildern im Untersuchungskorpus innerhalb dieses Themenkreises verglichen.⁴²⁰ Hier stellt sich die Frage, ob es eine einheitliche Grundidee bei der Umsetzung des Themas gibt. Dies knüpft an den von Richard et al. geprägten Begriff des *shifting image* an. Sie gehen von der Idee aus, dass „[j]edes Einzelbild (...) als »shifting images« zu bezeichnen [ist], da es niemals an einem Platz verharren kann, sondern ständig neu in Beziehung zu anderen Bildern gesetzt wird. (...).“⁴²¹ Mit Blick auf den Comic stellt Groensteen fest, „dass das Bild nie alleine steht, sondern immer von anderen Bildern umgeben ist

Akkord an. Der Stoff ist an feststehende Namen und Ereignisse gebunden und läßt nur gewisse weiße Flecken im bunten Ablauf des Plots stehen, jene Rätsel oder Lücken entfaltungsfähiger Stoffe, die immer wieder neue Autoren zu Lösungsversuchen locken, während das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz bezeichnet, der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt.“ (Frenzel 1992⁴, S. VI) O’Sullivan weist auf die „Diskussion der Bestimmungen und Kontroversen um die Begriffe Stoff, Motiv, Thema, Stoffgeschichte, Motivgeschichte, Thematologie“ (O’Sullivan 2000, S. 70) hin. Vgl. ebenfalls zur Begriffsdiskussion Lubkoll 2009, S. 747f.

420 Es geht somit nicht darum, dass alle Bildelemente auf ihre Symbolik (siehe Kapitel 3.3. für eine Definition) untersucht und zugeordnet werden, sondern es geht im Hinblick auf die Thematik und Fragestellung in dieser Dissertation darum, ob Bildelemente mit ähnlicher Symbolik auftauchen. Dabei muss berücksichtigt werden, dass nicht alle Bedeutungen benannt werden, gerade wenn sie aus einem anderen Sprach- oder Kulturbereich, besonders einem nichteuropäischen, stammen. Dies fällt im Comic „Der Staub der Ahnen“ (Pestemer 2011) auf, da dort auf mexikanische Traditionen eingegangen wird und ggf. nicht alle Symboliken bekannt sind. Groensteen stellt im Bezug zum Comiclesen fest: „Es kommt allerdings selten vor, dass der Leser ein Bild ausschöpfend betrachtet und alle Details registriert. Abhängig von seiner Bereitschaft, seinem Interesse und seiner Sensibilität wird jeder Leser aus einem Bild mitnehmen, was für ihn von Bedeutung ist - und zweifellos bei erneuter Lektüre eine Menge Dinge entdecken, die er beim ersten, begierigen Lesen gar nicht bemerkt hat.“ (Groensteen 2014, S. 39).

421 Richard/Grünwald/Recht/Metz 2010, S. 39ff.

(...).⁴²² Darüber hinaus verweisen sie auch auf Bilder außerhalb der eigenen Panelsequenz:

„Es ist eine Binsenweisheit, dass die Geschichte der Comics mitunter eine Geschichte der Bild-Bild-Bezüge ist – Comiczeichner beziehen sich gerne auf hochkanonisierte Werke der bildenden Kunst aller Epochen.“⁴²³

Dies gilt ebenso für das Bilderbuch.⁴²⁴ Es werden somit auch Verweise außerhalb des Bilderbuches und des Graphic Novels im Untersuchungskorpus gegeben.

422 Groensteen 2014, S. 41.

423 Etter/Rippl 2013, S. 264. Auch Isekenmeier betont: „Dass Bilder sich auf andere Bilder beziehen, sie replizieren, modifizieren oder transformieren, sie aufgreifen, umgestalten oder zweckentfremden können, bedarf kaum der Erwähnung. Bildbezüge spielen in den verschiedensten piktorialen Praktiken – in der Werbung (und der Propaganda), in Comics (und Cartoons), in der hohen (und der angewandten) Kunst – eine herausragende Rolle.“ (Isekenmeier 2013, S. 11).

424 Vgl. Ausführungen in der Einleitung.

2. Datenanalyse: Bilderbücher und Comics auf dem Buchmarkt

Das folgende Kapitel zeigt die Ergebnisse, die mithilfe der Datenerhebungsmethode gesammelt worden sind. Hierbei werden zwei Ziele verfolgt: Erstens werden in 2.1. die Daten des erweiterten⁴²⁵ Untersuchungskorpus Bilderbuch und Comic vorgestellt, um diese zu deskribieren. Hierbei wird u.a. der Frage nachgegangen, welche Materialität und Themen sie aufweisen. Zweitens wird im Unterkapitel 2.2. erläutert, wie durch die Entwicklung von Kriterien der Korpus weiter reduziert wird und der enggefaste⁴²⁶ Untersuchungskorpus zustande kommt. Dieser wird im Anschluss näher beschrieben. Das vorliegende Kapitel ist die Basis für eine Analyse der Schlüsselbilder im nächsten Kapitel.

2.1. Vergleichende Analyse der Bilderbuch- und Comicverlage

Im vorliegenden Kapitel wird eine vergleichende Analyse zunächst zwischen den Bilderbuchverlagen, im Unterkapitel 2.1.2. dann ebenfalls mit Blick auf die Comicverlage durchgeführt. Um allgemeine Aussagen zu Materialität und Themata treffen zu können, ist eine gemeinsame Betrachtung zielführend.⁴²⁷

2.1.1. Bilderbuchverlage

Allgemeines

Der Mutterkonzern *Oetinger* inklusive *Dressler*, *Ellermann* und *Oetinger 34* hat mit insgesamt 633 Titeln die größte Anzahl an Veröffentlichungen, die im Untersuchungskorpus berücksichtigt werden. Es folgt, wie Abb. 7 zeigt, *Carlsen* mit seinen Tochterverlagen *Aladin*, *Nelson*, *Terzio* und *Xenos* mit 566, *Ravensburger* mit 354, *Arena* mit 338 und *CBJ/CBT* mit 56 Publikationen. Dieses Ranking spiegelt nicht die Reihenfolge

425 Unter einem weitgefassten Untersuchungskorpus verstehe ich im Folgenden alle Publikationen, die in der Datenerhebung aufgenommen wurden. In Kapitel 2.1. kann entnommen werden, welche Bücher dies sind. Dabei wird sowohl der Oberbegriff Comic verwendet als auch Graphic Novel.

426 Unter einem enggefassten Untersuchungskorpus fallen jene Bilderbücher und Graphic Novels, die den Themenbereich Sterben, Tod und Jenseitsvorstellungen behandeln.

427 Im Band 2, Kapitel 2 befinden sich jedoch ebenfalls Einzelanalysen der Verlage.

der größten Kinder- und Jugendbuchverlage wider.⁴²⁸ Die Verlage haben innerhalb des Kinder- und Jugendbuchbereiches ihre eigenen Schwerpunkte. Dies erklärt auch die geringe Publikationsanzahl von *CBJ/CBT*: Der Schwerpunkt des Verlages liegt nicht auf dem Genre Bilderbuch und einer jungen Altersgruppe.

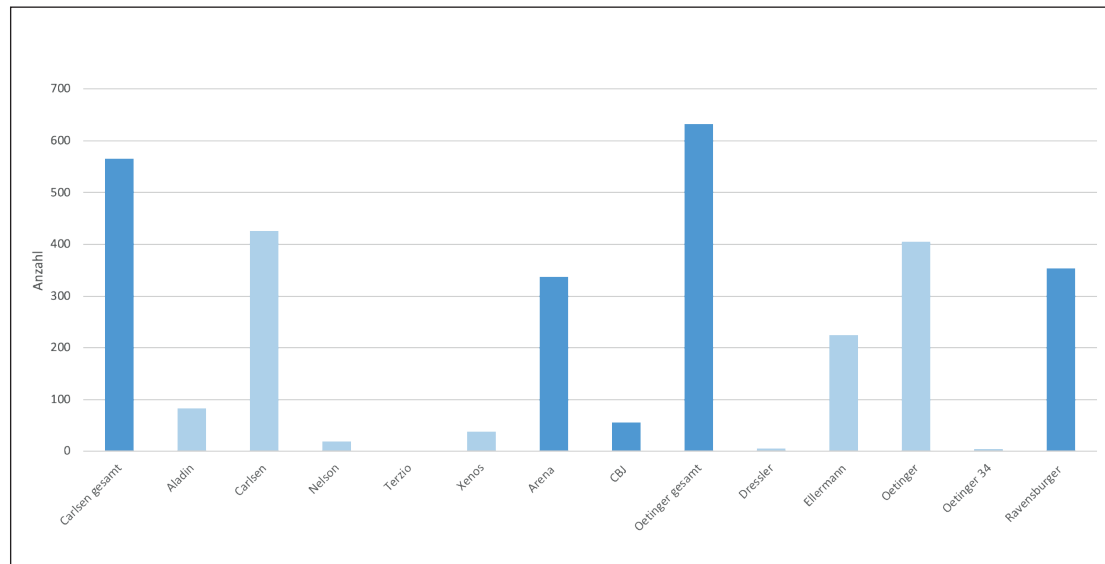


Abb. 7: Anzahl der Verlagsveröffentlichungen mit Tochterverlagen bzw. Imprints.

Je nach Verlag werden neben der Kategorie⁴²⁹ *Bilderbuch* noch weitere Kategorien betrachtet bzw. sind die aufgenommenen Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus noch in einer weiteren Kategorie auf der Verlagshomepage eingeordnet. Auf der Homepage von *Carlsen*⁴³⁰ und *Oetinger* werden neben den Bilderbüchern auch die Pappbilderbücher berücksichtigt, beim *Oetinger*⁴³¹-Imprint Verlag *Ellermann* ebenfalls die *MAXI*-Bilderbücher. Auf der *Arena*⁴³²-Homepage entspricht diese Zweiteilung dem Programm für das *Kleinkind* und *Kinderbuch* mit der Kategorie *Bilderbuch*. Diese Unterteilung nehmen die Verlage vor, um ggf. eine jüngere Zielgruppe anzusprechen oder auf eine spezielle äußere Erscheinung hinzuweisen. Die verschiedenen Kategorien sind nicht trennscharf bzw. schließen sich gegenseitig nicht aus, denn es gibt Titel, die sowohl in der Kategorie *Pappbilderbuch* als auch in der Kategorie *Bilderbuch* gelistet wer-

428 Vgl. Farr 2011, S. 199.

429 An dieser Stelle meint „Kategorie“ die Reiter, in dem die einzelnen Bücher auf der Homepage zu finden sind.

430 <https://www.carlsen.de>.

431 <https://www.oetinger.de>.

432 <https://www.arena-verlag.de>.

den. Die Gewichtung zwischen den Bilder- und Pappbilderbüchern bzw. Publikationen für Kleinkinder variiert zwischen den Verlagen.

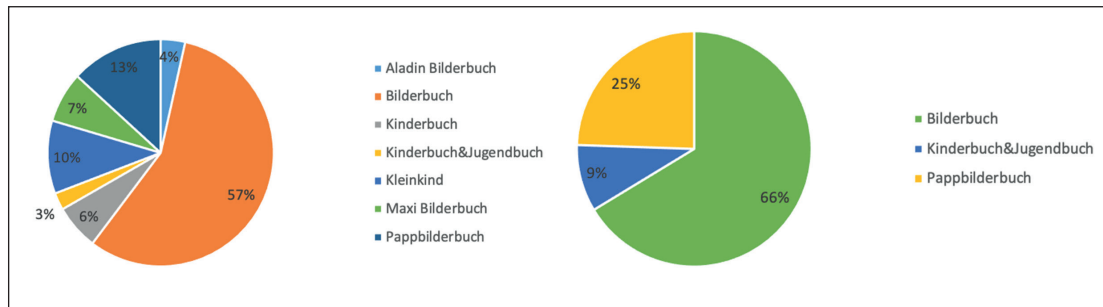


Abb. 8: Verteilung im erweiterten Untersuchungskorpus (links), eingeordnete Bilderbücher in den Verlagshomepages (rechts).

Über die Hälfte ($N = 386$) der Titel im Verlag *Friedrich Oetinger* werden als Bilderbücher deklariert, 27% ($N = 208$) als Pappbilderbücher und 22% ($N = 165$) als *MAXI*-Bilderbücher.⁴³³ Im *Carlsen*-Verlag steigt die Anzahl von Bilder- und Pappbilderbüchern auf 79% ($N = 503$) zu 25% ($N = 94$).⁴³⁴ Eine inverse Gewichtung finden Leser*innen auf der *Arena*-Homepage vor. Dort sind 68% der Bilderbücher für Kleinkinder ($N = 238$), 32% ($N = 111$) für Kinder.⁴³⁵ Diese Verteilung kann eine Erklärung für das häufige Vorkommen einer bestimmten äußeren Erscheinung, z.B. der Formate, bei den Verlagen sein.

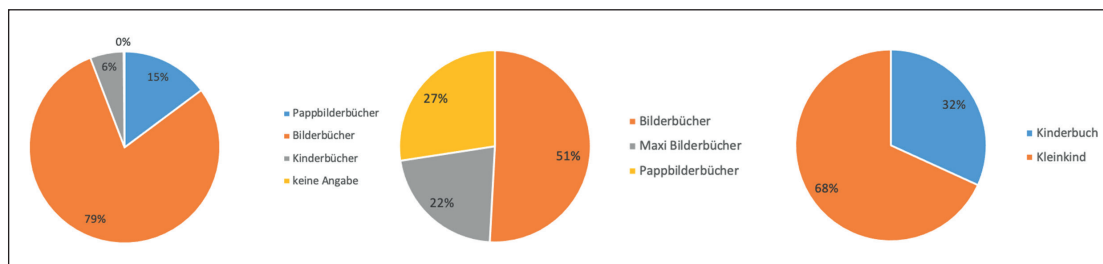


Abb. 9: Einordnungen auf den Verlagshomepages von Carlsen, Oetinger und Arena (v.l.n.r.).

Themenwahl und Zielgruppe

Der Schwerpunkt der Verlage liegt auf alltagsbezogenen Themen – siehe Abb. 10. Drei der fünf Verlage vergeben Tags auf ihrer Homepage zum jeweiligen Buch.⁴³⁶ Das Schlagwort *Kinderalltag* wird mit über 250 Mal am häufigsten gewählt, gefolgt von *Tiere* mit

433 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.4.

434 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.2.

435 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.1.

436 Carlsen, CBJ/CBT und Ravensburger.

138 Mal und *Kindergefühle* mit 127 Mal.⁴³⁷

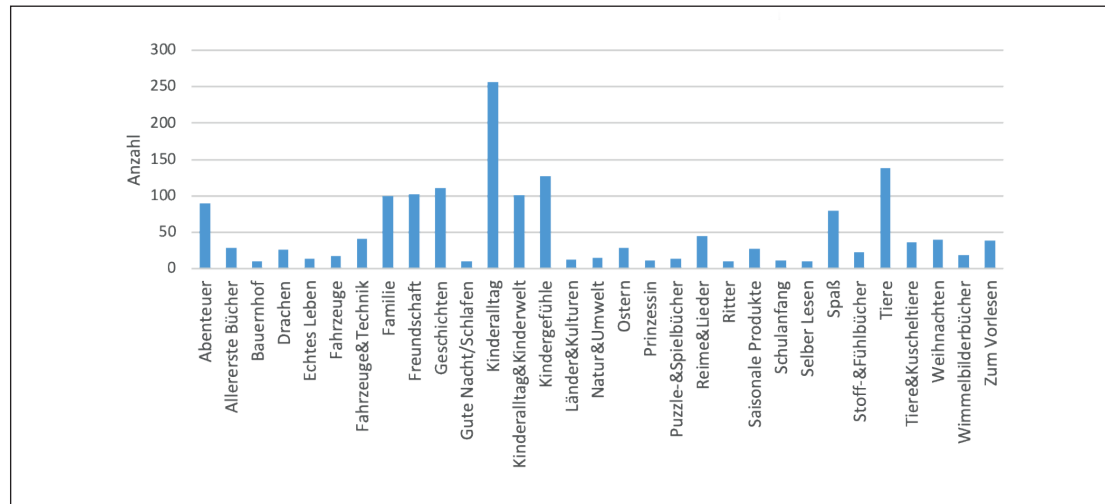


Abb. 10: Anzahl der Tags, die von den Verlagen mehr als zehnmal verwendet werden.

Die Genverteilung im Untersuchungskorpus zeigt, dass etwa eine Gleichverteilung zwischen realistischer, wirklichkeitsnaher und fantastischer Erzählung vorliegt. Dies ist auch der Fall, wenn man Bilder- und Pappbilderbücher einzeln betrachtet. Bei den Kinderbüchern hingegen steigt der Anteil der fantastischen Erzählungen. Zwei Verlage, *Arena* und *Ravensburger*, haben einen höheren Anteil an Elementarbilderbüchern mit 15% (N = 51) bzw. 25% (N = 90).⁴³⁸ Dies liegt daran, dass sie auch eine jüngere Zielgruppe ansprechen möchten, was aus den jeweiligen Diagrammen der Altersangaben ersichtlich wird.⁴³⁹

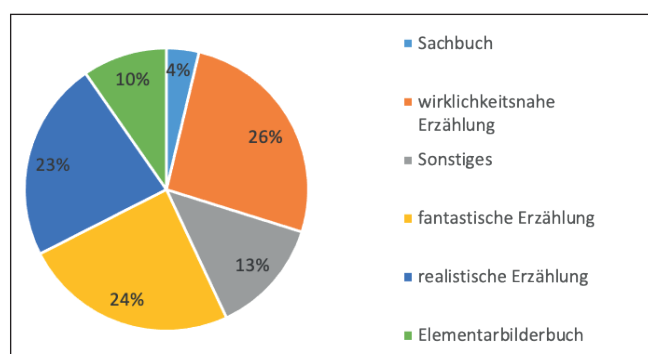


Abb. 11: Genverteilung in den Verlagen.

437 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

438 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.1 und 2.1.4.

439 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.

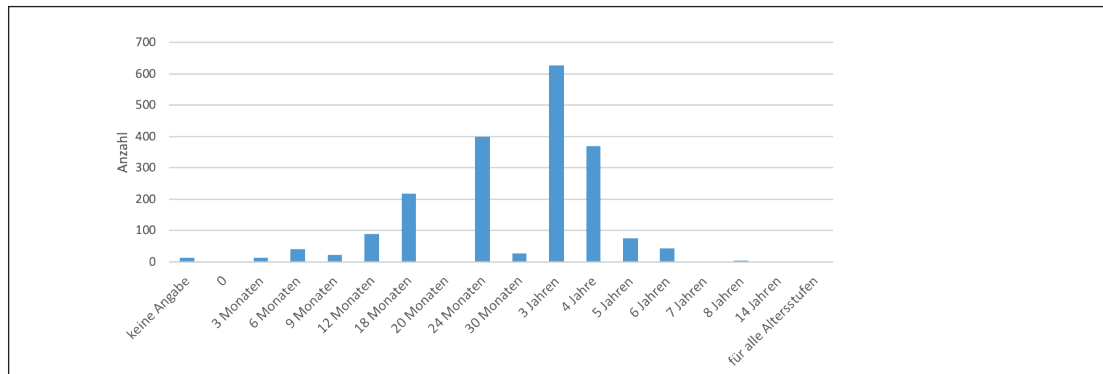


Abb. 12: Häufigkeit der Altersangaben (ab) im erweiterten Untersuchungskorpus.

Abb. 12 zeigt die Altersangaben der Publikationen im erweiterten Untersuchungskorpus. Hier liegt der Schwerpunkt zwischen zwei und vier Jahren, was auch typisch für die Zielgruppe von Bilderbüchern ist.⁴⁴⁰ Je nach Verlag verändert sich die Verteilung: Im Untersuchungskorpus sind über 50% (N = 292) der *Carlsen*-Veröffentlichungen für Kinder ab drei Jahren.⁴⁴¹ Die ein Jahr ältere Zielgruppe hat *Oetinger* im Blick mit 33% (N = 211, ab drei Jahren sind es 27% mit N = 173).⁴⁴² Bei *CBJ/CBT* liegt der Schwerpunkt mit 45% (N = 25) bei Leser*innen ab sechs Jahren.⁴⁴³ *Arena* und *Ravensburger* haben mehr Publikationen für Kinder ab zwei Jahren, mit 34% (N = 116) bzw. 30% (N=106).⁴⁴⁴ Der Anteil an Büchern für Kinder ab drei Jahren folgt mit 28% (N = 96) bzw. 17% (N = 59).⁴⁴⁵

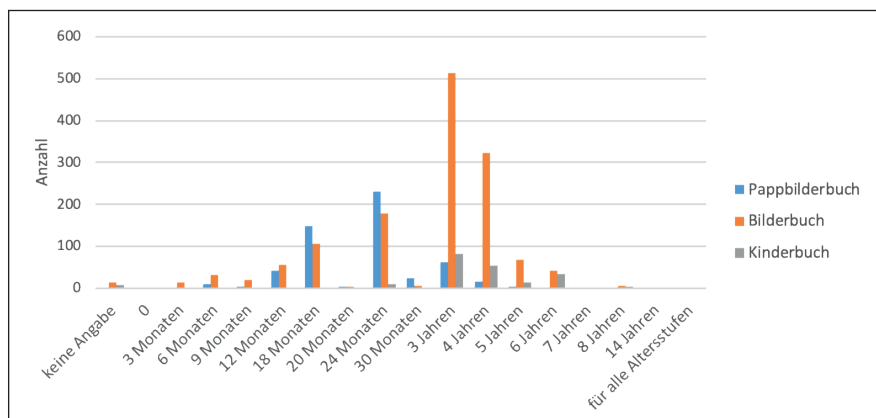


Abb. 13: Altersangaben (ab) aufgefächert nach Papp-, Bilder- und Kinderbuch.

440 Vgl. dazu Kapitel 1.1.1.

441 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.2.

442 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.4.

443 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.3.

444 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.1. und 2.1.5.

445 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.

Wird der erweiterte Untersuchungskorpus aufgefächert in Bilder-, Papp- und Kinderbücher gibt es eine leichte Verschiebung: Für jüngere Leser*innen werden Pappbilderbücher angegeben, hier liegt der Schwerpunkt auf zwei Jahren und jünger, siehe Abb. 13. Es steigt die Anzahl der Elementarbilderbücher.⁴⁴⁶ Die beliebtesten Tags sind *Kinderalltag*, *Familie* und *Kindergefühle*, siehe Abb. 14.

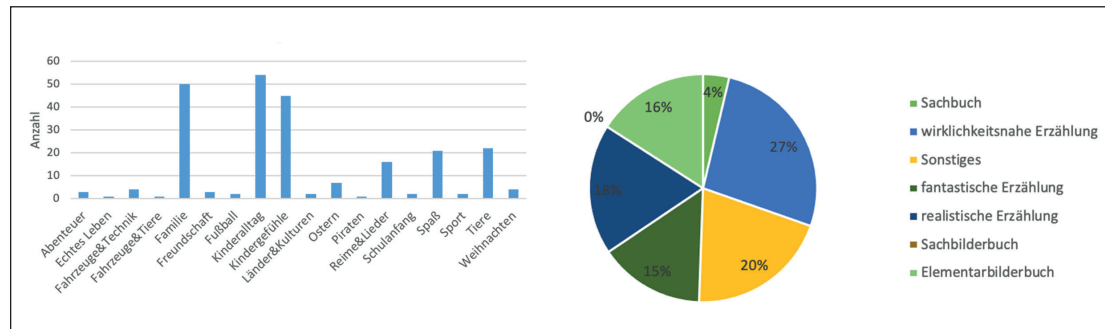


Abb. 14: Anzahl der Tags, die mehr als 10 Mal bei Pappbilderbüchern vergeben werden (links), Verteilung der Genres im Pappbilderbuch (rechts).

Bilderbücher sind annähernd zwischen dem Alter von null bis 14 Jahren normalverteilt. Der Modus⁴⁴⁷ liegt hier bei drei, gefolgt von vier Jahren. Dies liegt daran, dass der Begriff Bilderbuch unterschiedlich genutzt wird und die Verlage teilweise nicht zwischen Elementar-, Pappbilder- und Kinderbuch usw. unterscheiden. Es werden etwa siebenmal mehr Tags im Bereich Bilderbuch als im Bereich Pappbilderbuch vergeben. Dies liegt u.a. auch daran, dass die Verlage, die die Tags verteilen, keinen großen Pappbilderbuch-Korpus haben.⁴⁴⁸

446 Dies macht auch aus der Sicht der Entwicklungspsychologie Sinn. Plaga schreibt dazu: „Das Kind tritt mit neun Monaten in die Worterwerbsphase ein und beginnt mit einem Jahr, Dinge in Bildern zu benennen. Die ersten Bilderbücher, die Kinder in diesem Alter benutzen, die Erste-Konzepte-Bücher, enthalten Darstellungen von einem Gegenstand pro Seite, frontal dargestellt, in satten Farben ohne Farbabstufungen, ohne Benennungen und Text. Der meist einfarbig gestaltete Hintergrund ist ein negativer Raum. Die Dinge schweben in diesem Raum, keine Lichtquelle oder Schattierung ist sichtbar, dadurch fehlt eine räumliche Orientierung. Die Darstellungsweise dieser Gegenstände reicht von abstrakt, als schwarze und weiße Silhouetten als Umrisslinie, bis hin zu fotografisch dargestellten Gegenständen und erweitert sich dann zu einer Anzahl von Gegenständen auf einer Seite, die aus dem selben Bereich genommen werden oder auch thematische Bezüge herstellen. Diese Bilderbücher sind an den Beginn des Bilderwerbs angepasst (...).“ (Plaga 2011, S. 221f.).

447 Modus ist der „häufigste Wert“ (Baur/Blasius 2014, S. 1001) der Verteilung.

448 Von den 540 Pappbilderbüchern und 1464 Bilderbüchern haben 452 bzw. 519 keinen Tag. Vgl. Band 2, Kapitel 2.1.

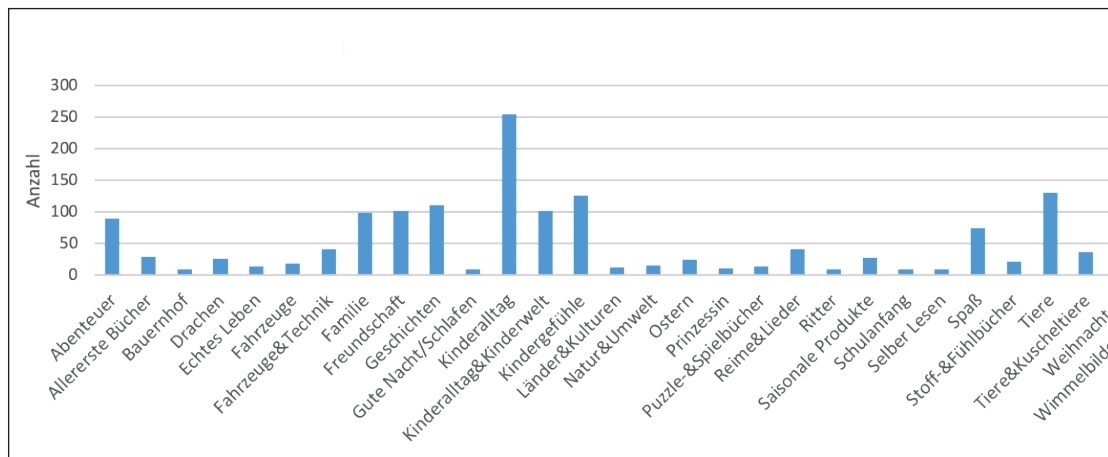


Abb. 15: Anzahl der Tags, die mehr als 10 Mal bei Bilderbüchern vergeben werden.

Die Varianz ist hier auch deutlich höher: 98 unterschiedliche Begriffe werden im Vergleich zu 18 im Pappbilderbuch vergeben. Platz 1 und 3 ändern sich bei den häufigsten Tags jedoch nicht – es sind weiterhin *Kinderalltag* und *Kindergefühle*. 130 Mal wird der Begriff *Tiere* verschlagwortet. Im Bereich Bilderbuch nimmt die Anzahl der Elementarbilderbücher deutlich ab, realistische, wirklichkeitsnahe und fantastische Erzählungen kommen etwa gleichhäufig vor.⁴⁴⁹

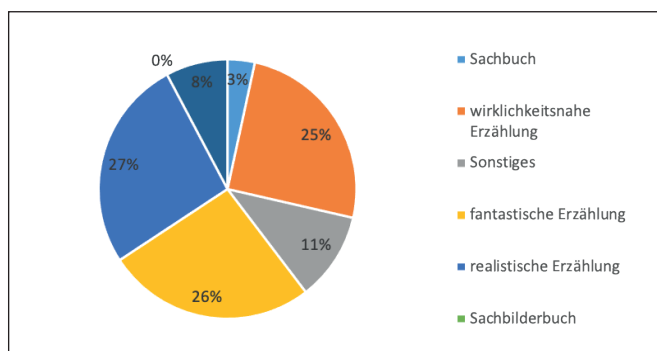


Abb. 16: Genverteilung im Bilderbuch.

Die meisten Kinderbücher sind ab drei, gefolgt von vier und sechs Jahren. Sie tendiert also zu einer älteren Zielgruppe. Dies erkennt man auch an den Tags – hier werden nun die Begriffe *Zum Vorlesen*, *Abenteuer* und *Drachen* verteilt. Die Anzahl der Kinderbücher im erweiterten Untersuchungskorpus ist mit knapp 200 auch am geringsten. Im Kinderbuchbereich treten am häufigsten fantastische Erzählungen auf.

449 Vgl. die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

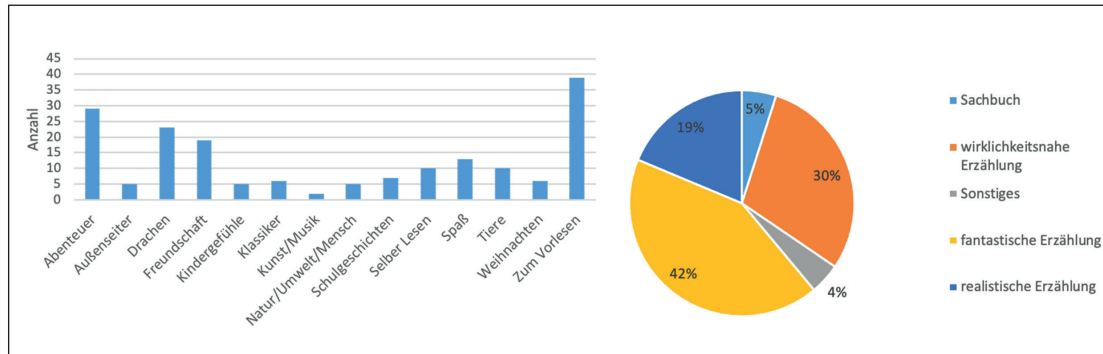


Abb. 17: Anzahl der Tags im Bereich Kinderbuch (links), die mehr als fünfmal vergeben werden, Genres im Bereich Kinderbuch (rechts).

Auf drei Homepages von *Carlsen*, *Arena* und *CBJ* kann das Programm für die gewünschte Zielgruppe Mädchen oder Jungen sortiert werden. Für die wenigsten Publikationen wird jedoch eine Unterscheidung getroffen.⁴⁵⁰ Falls dies jedoch angegeben wird, ist der Tag Mädchen oder Junge gendertypisch: Für Mädchen werden Bücher u.a. mit den Themen Feen, Prinzessinnen, Pferde, bei Jungen Drachen, Ritter, Piraten oder Dinosaurier angezeigt.⁴⁵¹

Szenarist*innen und Illustrator*innen

Die Szenarist*innen und Illustrator*innen kommen aus 36 unterschiedlichen Ländern, wobei die meisten aus Deutschland stammen, siehe Abb. 18. Dies ändert sich auch nicht, wenn die Pappbilder-, Bilder- und Kinderbücher einzeln betrachtet werden.⁴⁵² Es kann jedoch vorkommen, dass bestimmte Länder wie Schweden gezielt auf der Homepage beworben werden: Zwar sind im Verlag *Friedrich Oetinger* auch mehr als die Hälfte der insgesamt 273 Autor*innen Deutsche, die Werbung mit schwedischen Szenarist*innen und Illustrator*innen ist dennoch berechtigt: 15% (N= 115) sind dort geboren - dieser Anteil ist deutlich höher als in anderen Verlagen.⁴⁵³

450 Vgl. die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

451 Ebd.

452 Ein Grund für diesen hohen Anteil ist, dass so Übersetzungskosten gespart werden.

453 Vgl. Band 2, Kapitel 2.1.4.

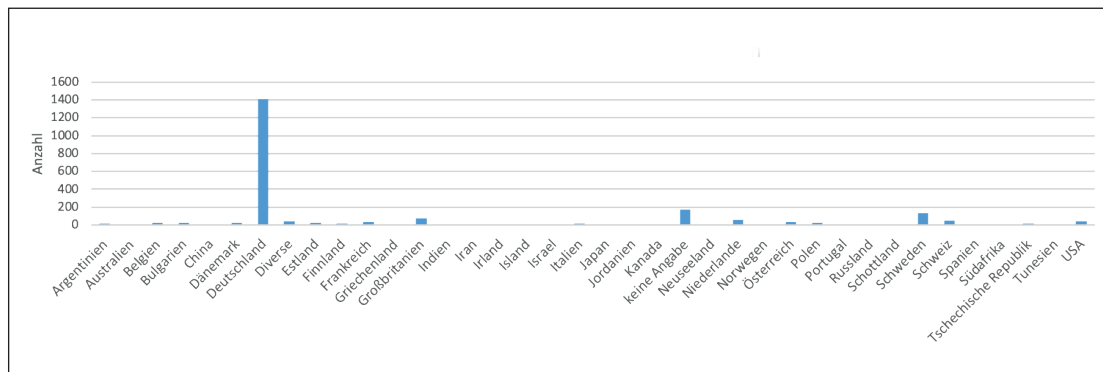


Abb. 18: Häufigkeit des Geburtsort der Szenarist*innen und Illustrator*innen.

Bei fast 40% (N = 722) der Publikationen ist eine Person für Text und Bild zuständig.⁴⁵⁴ Je nachdem, wie das Korpus eingeschränkt wird, variiert die Verteilung zwischen 21% (N = 115) bei Pappbilderbüchern und 45% (N = 625) bei Bilderbüchern.⁴⁵⁵ Die meisten Einzelveröffentlichungen hat Siegner (27), Neubacher-Fesser (21) und Nordqvist (21).⁴⁵⁶ Häufig arbeiten auch bestimmte Teams wie etwa Grimm und Friedl (17), Schneider und Wenzel-Bürger (16), Lindgren und Wikland (15) zusammen.⁴⁵⁷

454 Welche Rolle spielt es, wenn ein oder mehrere Personen bei der Entstehung eines Bilderbuches arbeiten? So schreibt Halbey: „Ist der malende/zeichnende Künstler mit dem Autor identisch, so wirkt nur eine künstlerische Persönlichkeit auf den Rezipienten ein, wenn auch auf zwei Aussage-Ebenen; und für den wertenden und deutenden Wissenschaftler ist es leichter und weniger kompliziert, wenn er sich mit nur einer Person und ihrem Werk befassen muß. Wo aber Autor und Illustrator verschiedene Persönlichkeiten sind, ist der wissenschaftliche Umgang mit ihnen weitaus komplizierter und schwieriger. (...)“ (Halbey 1997, S. 213) Hingegen schreibt Farr: „Dabei ist es von sekundärer Bedeutung, ob Autor und Illustrator in einer Person ein harmonisches Produkt schafft oder ob verschiedene Künstler in einem interaktiven Schaffensprozess Text und Bild entwerfen.“ (Farr 2011, S. 201) Dies müsste somit näher untersucht werden, was jedoch nicht im Fokus der vorliegenden Arbeit ist.

455 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

456 Ihre hohe Anzahl an Veröffentlichungen lässt sich in zwei Fällen damit erklären, dass die Autor*innen Serien veröffentlichen wie Siegners Serie „Der kleine Drache Kokosnuss“ (Siegner 2002) oder Nordqvist Serie „Pettersson und Findus“ (Nordqvist 1988).

457 Ihre hohe Anzahl an Veröffentlichungen lässt sich u.a. durch Serien erklären: Grimm und Friedl sind ein Team hinter der Carlsen-Serie „Jakob“, Schneider und Wenzel-Bürger hinter der Carlsen-Serie „Conni“.

Materialität: Kolorierung, Format, Maße, Cover und Ausstattung

Staiger konstatiert, dass „der materielle Träger der Bilderbucherzählung (...) in der Regel ein Buch im Oktav- oder Quartformat mit 24 bis 48 Seiten im Vierfarbdruck [ist]. (...)“⁴⁵⁸ Staigers Aussage zur Farbigkeit kann bestätigt werden, beinahe alle Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus sind koloriert.⁴⁵⁹

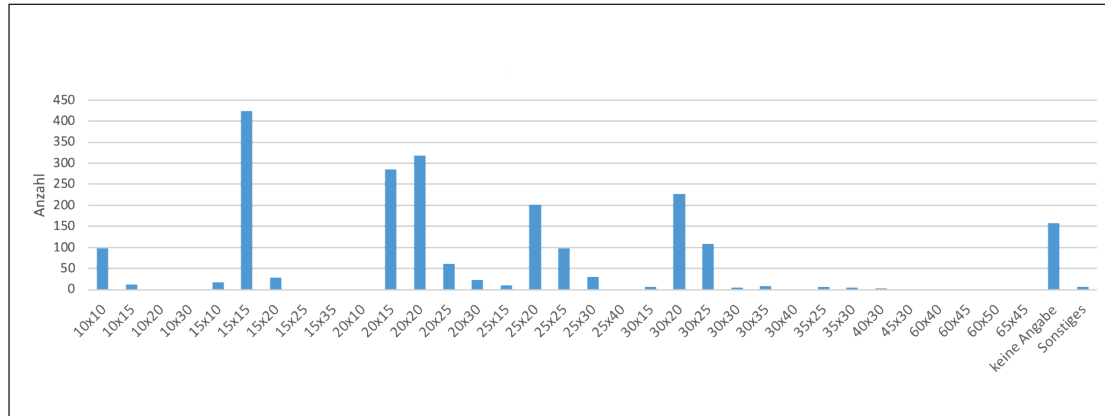


Abb. 19: Häufigkeit der Maße in cm der Bilderbuchveröffentlichungen.

Der Modus im Maß liegt im Gegensatz dazu bei 15x15 cm, gefolgt von 20x20 cm und 20x15 cm.⁴⁶⁰ Buchrücken mit ca. 25 cm oder 35 cm, wie es Staiger beschreibt, sind zwar vertreten, stellen jedoch nicht die favorisierte Größe dar.

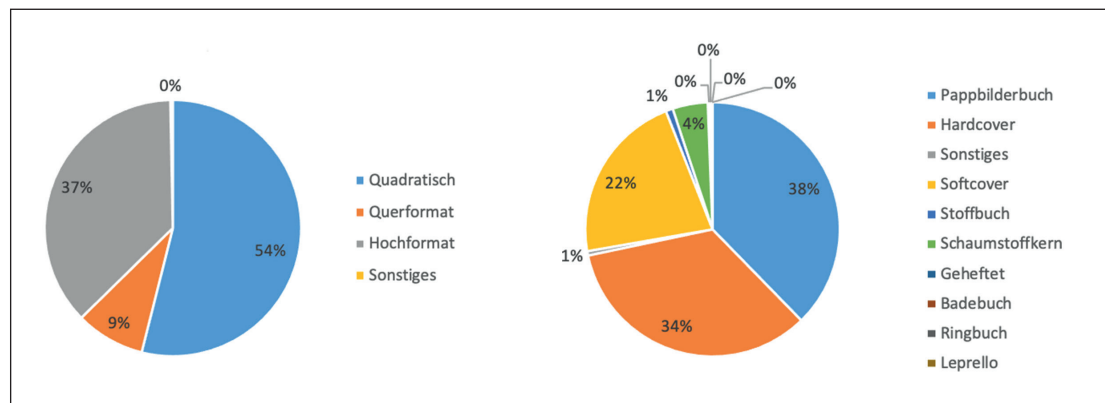


Abb. 20: Format (links) und Cover (rechts) der fünf Bilderbuchverlage.

Mehr als die Hälfte der Publikationen liegt somit im quadratischen Format vor, nur 9% (N = 172) im Querformat.⁴⁶¹ Über 60% (N = 1426) der Veröffentlichungen haben einen festen Einband. 38% (N = 750) liegen sogar als Pappbilderbuch vor – das bedeutet, dass

458 Staiger 2014, S. 20.

459 Nur ein Buch liegt in schwarz-weiß vor, siehe Tan 2011.

460 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

461 Ebd.

nicht nur ein Hardcover gewählt wurde, sondern, dass auch die einzelnen Seiten aus Pappe bestehen. Kleinkinder können diese besser greifen und sie reißen nicht so schnell. Es folgt mit 22% (N = 433) das Softcover. Sonstige Einbände wie Stoff oder Schaumstoffkerne spielen im Untersuchungskorpus kaum eine Rolle, da sie eher im Elementar-bilderbuchbereich angesiedelt sind und die ausgewählten Verlage sie nicht im Schwerpunkt haben.

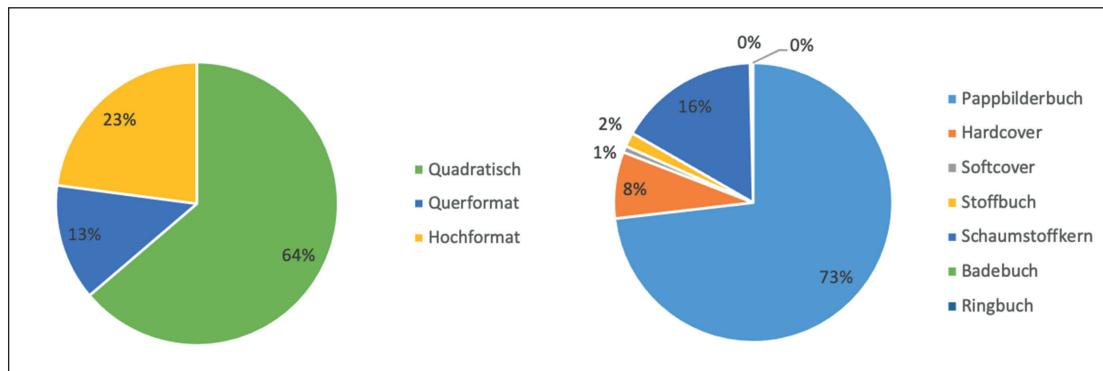


Abb. 21: Format (links) und Cover (rechts) der Pappbilderbuch-Verlagsveröffentlichungen.

Betrachtet man Pappbilder-, Bilder- und Kinderbücher getrennt, so zeigen sich unterschiedliche Präferenzen: Je älter die Zielgruppe wird, also vom Pappbilder- zum Kinderbuchbereich, nimmt die Zahl der quadratischen Formate ab und die hochformatigen Veröffentlichungen steigen auf 74 % (N = 151). Das Querformat bleibt konstant um die 10% (N = 72, N = 93, N = 18). Das Hardcover ist der bevorzugte Einband in allen Bereichen, nur die Sonderform - das Pappbilderbuch - fällt von über 70% (N = 398) auf 6% (N = 12).⁴⁶² Auffallend ist, dass der Anteil des Softcovers im Bilderbuchbereich deutlich steigt.

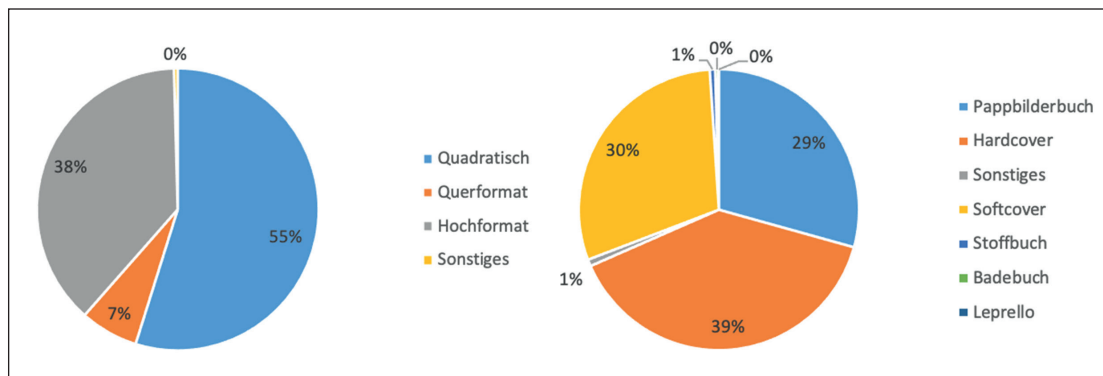


Abb. 22: Format (links) und Cover (rechts) im Bilderbuch-Bereich.

Dies liegt wahrscheinlich daran, dass dort viele Reihen existieren, die u.a. aufgrund ihres Wiedererkennungswerts typische äußere Merkmale aufweisen. Ein Beispiel dafür wäre das geschützte 10x10cm *Pixi*⁴⁶³ Buch im Softcoverformat.

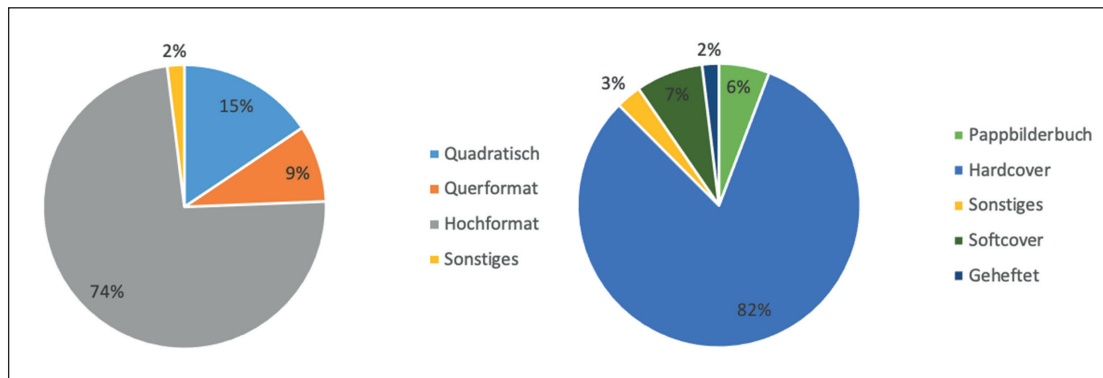


Abb. 23: Format (links) und Cover (rechts) im Kinderbuch-Bereich.

Je jünger die Zielgruppe, desto mehr Ausstattung haben die meisten Publikationen. Das können etwa Fühl-, Zieh- und Schiebeelemente oder Sounds sein. Es sind meist Bücher aus dem Elementar- bzw. Pappbilderbuchbereich.

Die aufgestellte Hypothese, dass die Maße zur ästhetischen Wirkung genutzt werden, kann nicht vollständig bestätigt werden. Einige Titel werden in unterschiedlichen Formaten und Covern veröffentlicht, sodass der Bildaufbau nicht auf ein bestimmtes Format abgestimmt werden kann. Ein Beispiel dafür wäre *Max geht nicht mit Fremden mit*. Das Bilderbuch wurde zunächst 2007 in der Reihe *Lesemaus* veröffentlicht, mit ihrem typischen äußeren Erscheinungsbild - quadratisches Softcover in den Maßen 19,20x19,20 cm.⁴⁶⁴ 2011 wurde es in der *Pixi*-Reihe als quadratisches Softcover mit 10x10cm publiziert.⁴⁶⁵ 2015 wurde das Buch mit pädagogischem Brettspiel und Begleitmaterialien ergänzt.⁴⁶⁶ Es ist nun ein hochformatiges Hardcover mit den Maßen 25x20cm. Die ersten beiden Veröffentlichungen sind beide ab drei Jahren. Sie unterscheiden sich im Preis von 3,99 bzw. 0,99 Euro. Das aktuellste ist ab vier Jahren. Aufgrund der Überarbeitung und der anderen Aufmachung steigt der Preis auf 14,99 Euro.

463 Die ursprüngliche Pixi-Reihe wurde nach und nach erweitert durch „Baby Pixi, Maxi Pixi und Pixi Wissen“ (<https://www.pixi.de/pixiversum/geschichte-der-pixibuecher>).

464 Tielmann/Kraushaar 2007.

465 Tielmann/Kraushaar 2011.

466 Tielmann/Kraushaar 2015.

Seitenzahl und Sammelbände

Abb. 24 zeigt die Spannweite der Seiten, die von 6 bis 490 Seiten reichen. 33% (N = 658) der Bücher haben eine Seitenanzahl zwischen 11 und 20 Seiten, 28% (N = 552) zwischen 21 und 30 Seiten und 20% (N = 404) zwischen 31 und 40 Seiten. Der Modus ist 24 Seiten, durchschnittlich haben die Veröffentlichungen etwa 30 Seiten.⁴⁶⁷

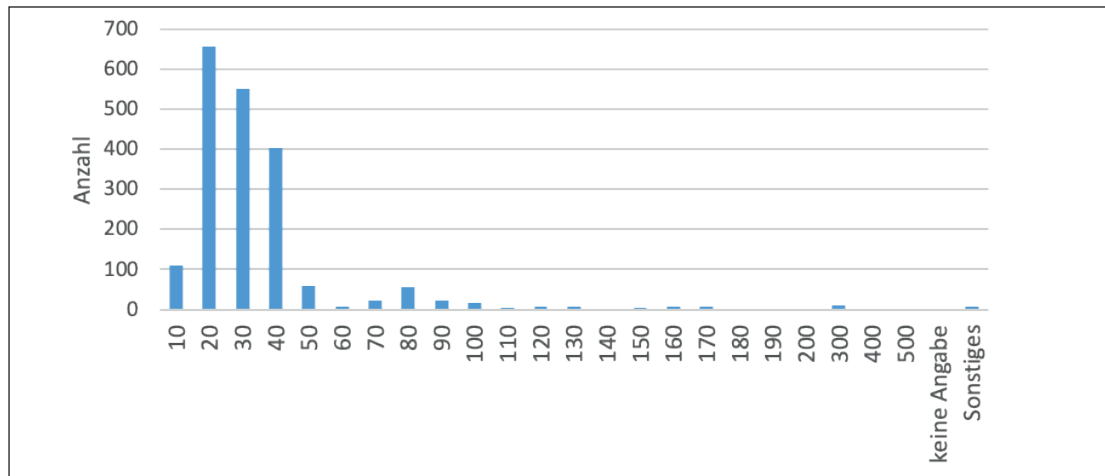


Abb. 24: Anzahl der Seitenzahl (bis) der Bilderbuchveröffentlichungen.

Betrachtet man Pappbilder-, Bilder- und Kinderbücher getrennt, so gibt es kleinere Verschiebungen: Die Pappbilderbücher umfassen zwischen 8 und 208, Bilderbücher zwischen 6 und 490 und Kinderbücher zwischen 12 und 160 Seiten, siehe Abb. 25. Die häufigste Seitenzahl ist bei Pappbilder- und Bilderbüchern 24 Seiten, wobei das arithmetische Mittel beim ersten bei 20 und beim zweiten bei 34 Seiten liegt.⁴⁶⁸ Das Kinderbuch hat einen höheren Modus und Mittelwert mit 32 bzw. 49 Seiten.⁴⁶⁹ Je jünger die Leser sind, desto weniger Seiten umfasst somit das Buch.

467 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

468 Ebd.

469 Ebd.

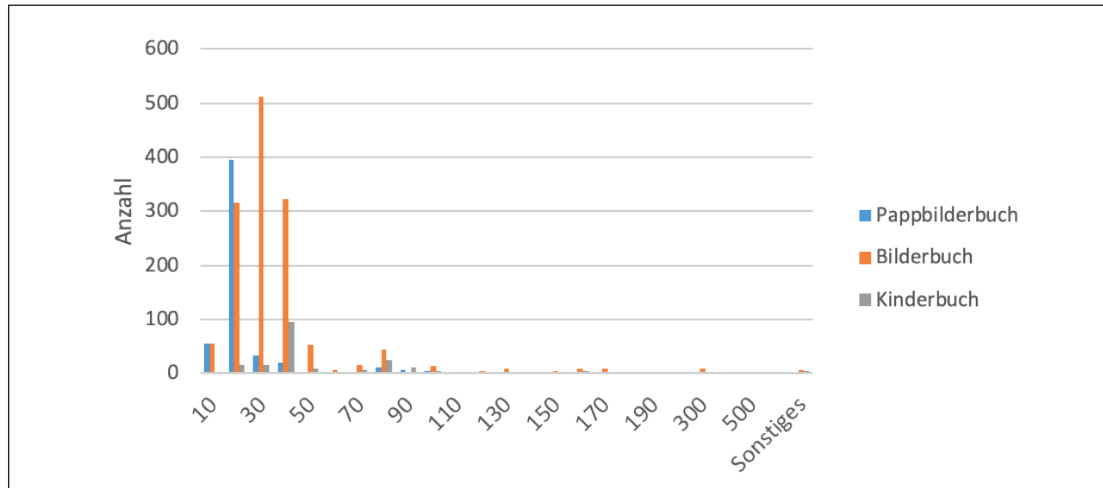


Abb. 25: Anzahl der Seitenzahl nach Pappbilder-, Bilder- und Kinderbuch.

Eine hohe Seitenzahl weist auf einen Sammelband hin⁴⁷⁰: Falls die Seitenzahl mehr als 50 Seiten beträgt, gibt es in ca. 72% der Fälle mehrere Erzählungen im Band. Insgesamt enthalten die Publikationen mit 67% (N = 1308) eine Erzählung.⁴⁷¹ Diese Unterteilung ändert sich auch nicht, wenn man Pappbilder-, Bilder- und Kinderbücher einzeln betrachtet. Diese Angaben passen somit zu Kurwinkels Aussage, dass es favorisierte Seitenzahlen gibt, die jedoch nicht immer eingehalten werden.⁴⁷²

Reihen und Serien⁴⁷³

45% (N= 868) der Titel gehören einer der 106 Reihen an. Die größten sind dabei die *MAXI*-Bilderbücher mit 151 Veröffentlichungen, die nicht zwingend einen unmittelbaren thematischen Zusammenhang, jedoch ein standardisiertes Layout haben: Alle Titel liegen im Softcover mit dem Maß 20x15 cm vor. Über 90% haben 24, ansonsten 80 Seiten.⁴⁷⁴ Auf dem Cover befindet sich klein das Logo *MAXI*-Bilderbuch. Bei den Papp-

470 Die Seitenzahl ist im Bilderbuchbereich geringer, da die Aufmerksamkeitsspanne der jungen Leser*innen noch nicht hoch ist. Vgl. dazu Kapitel 1.1.1.

471 Ebd.

472 Vgl. Kapitel 1.1.1.

473 Die Begriffe Reihen und Serien werden uneinheitlich von den Verlagen verwendet. Nach Sichtung des Untersuchungskorpus werden unter Reihen Bücher verstanden, die ein gemeinsames Layout, aber nicht unbedingt einen inhaltlichen Zusammenhang haben. Beispiel hierfür wären die *Pixi*-Bücher aus dem Carlsen-Verlag. Im Gegensatz dazu haben Serienveröffentlichungen inhaltliche Gemeinsamkeiten, beispielsweise eine durchgängige Protagonist*in wie etwa die Figur „Conni“ in den gleichnamigen Carlsen-Bilderbüchern. Vgl. Kümmerling-Meibauers Aufsatz „Seriality in Picturebooks“ (Kümmerling-Meibauer 2018, S. 103-109).

474 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

und Bilderbüchern bleibt dieser Wert mit 44% (N = 239) bzw. 47% (N = 646) in etwa gleich, bei den Kinderbüchern sinkt er auf 6% (N = 12).

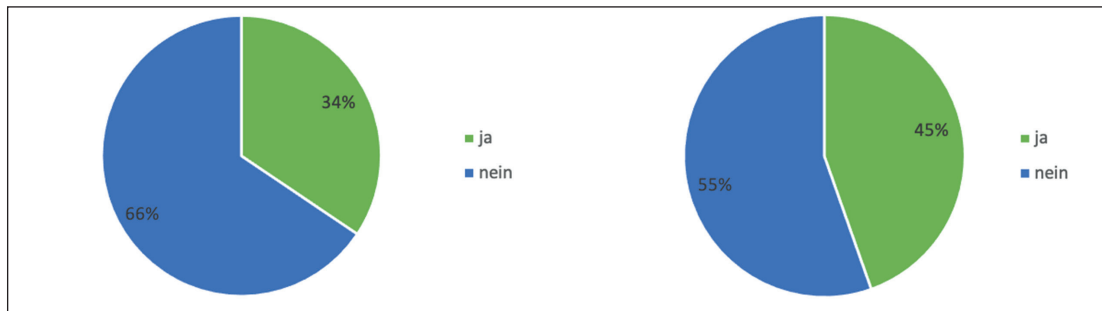


Abb. 26: Serien- (links) bzw. Reihenzugehörigkeit (rechts) bei den Bilderbuchverlagen.

34% (N = 670) aller Bücher gehören zu einer der 142 Serien.⁴⁷⁵ Die größten Serien sind hier *Drache Kokosnuss*⁴⁷⁶ mit 25, *Jakob*⁴⁷⁷ mit 25 und *Connie*⁴⁷⁸ mit 24 Titeln. Dieser Wert steigt auf 40% (N = 553) bei den Bilderbüchern und 45% (N = 92) bei den Kinderbüchern und sinkt bei den Pappbilderbüchern auf 22% (N = 117).⁴⁷⁹ Je jünger die Leser somit sind, desto weniger Serien gibt es. Reihen sind hingegen altersunabhängig – wobei der Kinderbuchbereich dahingegen näher betrachtet werden müsste, da die zugrunde liegende Menge im Vergleich zu Papp- und Bilderbüchern gering ist. Je nach Verlag verändert sich ebenfalls die Verteilung zu Reihen und Serien: Keines der Veröffentlichungen des *Carlsen*-Tochterverlags *Aladin* gehört einer Reihe an und nur 8% (N = 16) sind einer Serie zugeordnet.

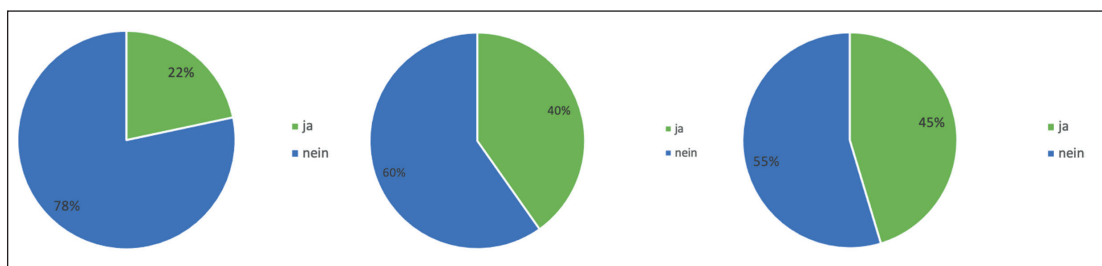


Abb. 27: Serienzugehörigkeit bei den Pappbilder- (links), Bilder- (mitte) und Kinderbüchern (rechts).

475 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.4.

476 Vgl. u.a. Siegner 2002.

477 Vgl. u.a. Grimm/Friedl 2009.

478 Vgl. u.a. Schneider/Wenzel-Bürger 2010.

479 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

Digitale Angebote

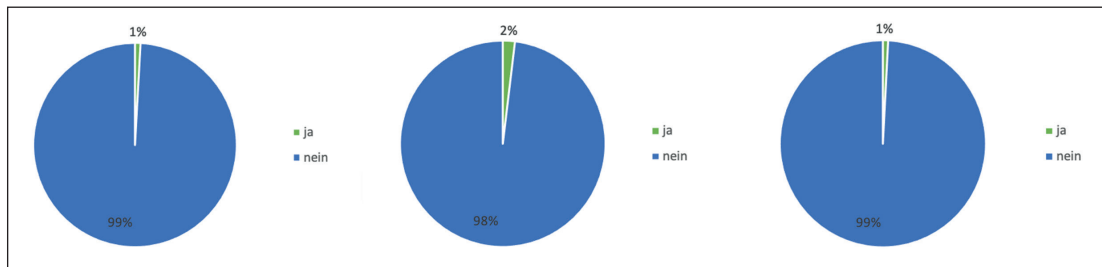


Abb. 28: Boardstories, E-Publikationen und Apps (v.l.n.r) der Bilderbuchverlage.

Wie in Abb. 28 zu erkennen ist, spielen digitale Angebote im Untersuchungskorpus keine Rolle. Die Verlage bieten zwar Apps und E-Books an, z.B. liegen 20%⁴⁸⁰ des *Carlsen*-Verlagsprogramms in digitaler Form vor, jedoch nicht in der Sparte Bilderbuch.⁴⁸¹ Der Verlag *Friedrich Oetinger* bietet auf seiner Homepage zu ausgewählten Büchern⁴⁸² auch sogenannte *Boardstories* an: Dies sind digitale Überarbeitungen mit Animation und Sounds der Veröffentlichungen, die im Internet angeschaut werden können. Dazu werden die Titel didaktisch aufbereitet und Materialien bereitgestellt, sodass sie auch im Unterricht verwendet werden können.⁴⁸³ Auf der *Ravensburger* Homepage wird mit folgendem Satz geworben: „Neue Jugendbücher erscheinen in der Regel in zwei Versionen, gedruckt und digital.“⁴⁸⁴ Allerdings ist dies nicht bei der jüngeren Zielgruppe vorgesehen.

Preise

Die Preisspanne ist bei den Verlagen vergleichbar, zum Beispiel bezahlen die Käufer auf der *Carlsen*-Homepage für Bilderbücher zwischen 0,99 und 24,99 Euro, auf der *Oetinger*-Homepage zwischen 2,95 und 20 Euro. 72% (N = 418) der *Carlsen*-Bücher kosten weniger als zehn Euro, 45% (N = 261) sogar unter fünf Euro.⁴⁸⁵ Im *Ravensburger*-Shop zahlen die Lesenden für etwa die Hälfte der Bilderbuchtitel unter 10 Euro. Häufig sind die günstigsten Bilderbücher Reihen wie *Carlsons Pixi* mit 0,99 Euro oder Ravensbur-

480 Vgl. im Angang die Verlagsbeschreibung zu Carlsen.

481 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.2.

482 Im Untersuchungskorpus sind dies bei 17 Veröffentlichungen der Fall.

483 Vgl. <https://www.onilo.de/ueberonilo/wasistonilo/>.

484 http://www.ravensburger-unternehmenskultur.de/heute/ravens_heute.html.

485 Siehe Band 2, Kapitel 2.1.2. und 2.1.4.

gers *MAXI-Bilderspaß* mit 2,99 Euro.⁴⁸⁶ Aufwendigere Bilderbücher sind teurer, z.B. *Das Riesbilderbuch von Ali Mitgutsch*⁴⁸⁷ mit einem Maß von 41x61cm für 25 Euro.

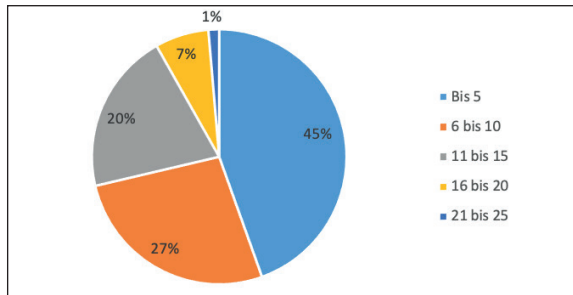


Abb. 29: Preisspanne in Euro des Carlsen-Verlags.

2.1.2. Comicverlage

Allgemein

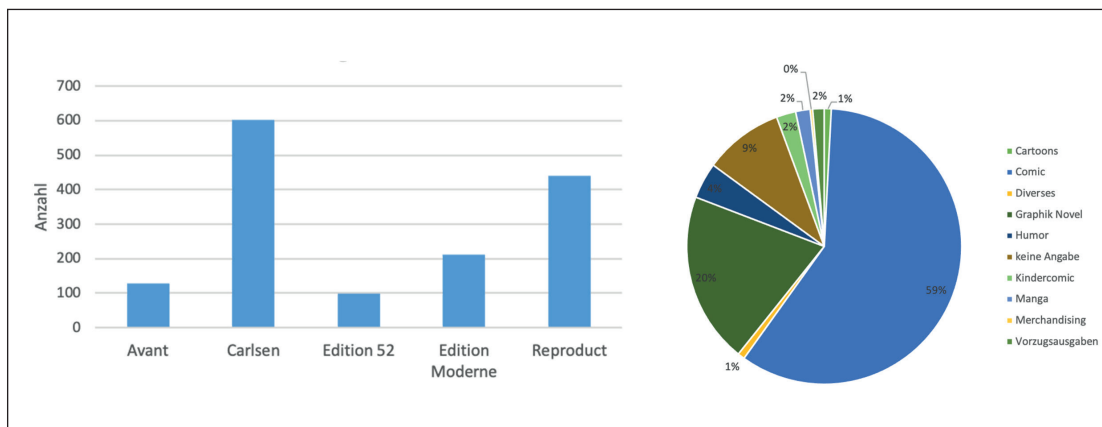


Abb. 30: Anzahl der Comicveröffentlichungen innerhalb der Verlage sowie deren Verteilung im Untersuchungskorpus (v.l.n.r.).

Carlsen hat mit insgesamt 602 Veröffentlichungen die größte Anzahl an Büchern im erweiterten Comic Untersuchungskorpus, gefolgt von *Reproduct* mit 440, *Edition Moderne* mit 212, *Avant* mit 128 und *Edition 52* mit 97 Büchern, siehe Abb. 30.⁴⁸⁸ Je nach Verlag werden neben der Kategorie Graphic Novel noch weitere betrachtet, bzw. wird nicht zwischen den Bereichen unterschieden, sodass alle noch käuflichen Veröffentlichungen auf der Verlagshomepage berücksichtigt werden - wie etwa beim *Avant* Ver-

486 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

487 Mitgutsch 1980.

488 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

lag.⁴⁸⁹ Insgesamt werden 59% (N = 1007) der Bücher im Untersuchungskorpus als Comic, 20% (N = 342) als Graphic Novel bezeichnet.⁴⁹⁰

Auf der *Carlsen*-Verlagshomepage können die User*innen neben den Reitern *Kinderbücher*, *Jugendbücher*, *Manga*, *Humor*, *Carlsen Digital* auch *Comic* und *Graphic Novel* wählen.⁴⁹¹ Hier werden die letzten beiden Kategorien berücksichtigt. Alle Graphic Novel Romane (N = 90) sind auch in der Sparte Comic (N = 602) zu finden. 29 der Graphic Novels werden zusätzlich als Manga ausgezeichnet – hierbei handelt es sich ausschließlich Publikationen japanischer Autoren. Auf der *Edition 52* und *Edition Moderne* Homepage sind alle Bücher berücksichtigt, die im Web Shop in der Titelübersicht gelistet werden. Im Nachhinein ist auf den Verlagshomepages überprüft worden, wie diese in die verschiedenen Reiter eingeteilt worden sind.⁴⁹² Die Verteilung bei *Edition Moderne* und *Edition 52* kann Abb. 31 entnommen werden. Auf der *Reprodukt* Homepage wird zwischen Comic (61%, N = 293), Kindercomic (8%, N = 39) und Graphic Novel (31 %, N = 151) unterschieden, wobei 42 Veröffentlichungen sowohl den Comics als auch den Graphic Novels zugeordnet werden. Alle Bücher in diesen Bereichen sind im Korpus berücksichtigt worden.⁴⁹³

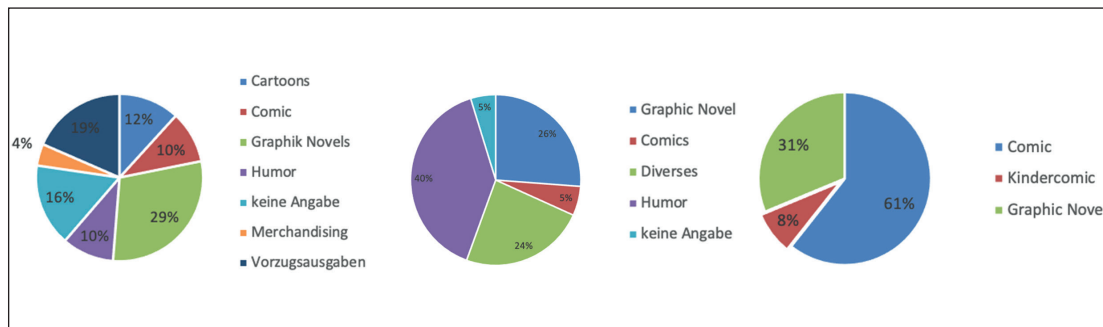


Abb. 31: Verteilung auf der Edition 52, Edition Moderne und der Reprodukt-Verlagshomepage (v.l.n.r.).

489 Siehe Band 2, Kapitel 2.2.1.

490 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

491 <https://www.carlsen.de>.

492 Die verschiedenen Reiter mit den Bereichen Comics, Graphic Novels o.ä. werden in den Webshops nicht beibehalten.

493 Siehe Band 2, Kapitel 2.2.5.

Themenwahl und Zielgruppe

Im Vergleich zu den Bilderbuchverlagen sieht man, dass wirklichkeitsnahe Erzählungen kaum vertreten sind. Fantastische und realistische Erzählungen treten gleich häufig auf. Auch die 128 unterschiedlichen Tags⁴⁹⁴ unterscheiden sich zu denen auf den Bilderbuch-Verlagshomepages: *Alltag* und *Gefühle* werden nicht mehr als Schlagwort gewählt. Gemeinsame Schlagwörter sind dabei etwa *Abenteuer*, *Beruf und Arbeit*, *Echtes Leben*, *Familie*, *Fantasy*, *Freundschaft*, *Länder und Kulturen*, *Spannung* und *Spaß*.

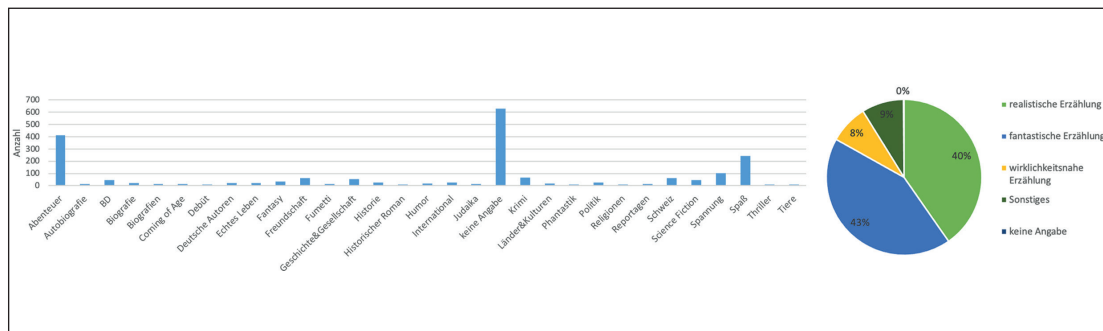


Abb. 32: Anzahl der Tags, die von den Comicverlagen mehr als 10x verwendet werden sowie die Genreverteilung (v.l.n.r.).

Die Häufigkeit der Verteilung ändert sich – beispielsweise sind *Abenteuer* und *Spaß* schon mit 90- bzw. 80-mal bei den Bilderbuch Publikationen gut vertreten. Bei den Comics werden diese jedoch 414- bzw. 245-mal angegeben.⁴⁹⁵ Die typischen Abenteuer und Funnie Alben sind somit in den Comicverlagen noch sehr beliebt. Betrachtet man nur den Bereich Graphic Novel, so liegt der deutliche Schwerpunkt bei realistischen Erzählungen.

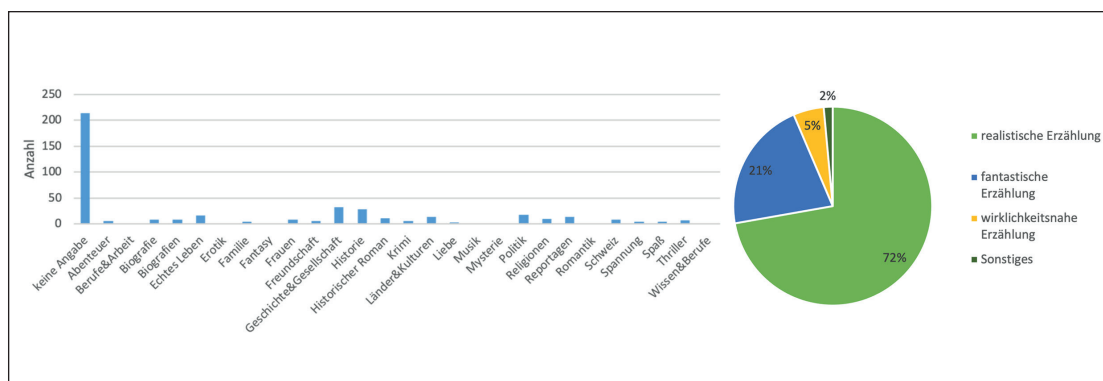


Abb. 33: Anzahl der verwendeten Tags sowie die Genreverteilung im Bereich Graphic Novel (v.l.n.r.).

Auch die verwendeten Tags lassen dies erkennen: Hier werden Schlagworte wie *Ge-*

494 Drei der Comicverlage vergeben Tags – Carlsen, Avant und Edition Moderne.

495 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

schichte & Gesellschaft, Historie, Politik und Echtes Leben vergeben.⁴⁹⁶

Die Altersangaben bei den Comic Publikationen beginnen bei zwei und enden bei 16 Jahren,⁴⁹⁷ bei den Graphic Novels beginnen sie hingegen ab acht Jahren. Der Schwerpunkt liegt hier bei einer älteren Zielgruppe, bei der eine Altersangabe nicht mehr notwendig ist, was die hohe Anzahl an *keine Angabe* erklärt. Es gibt keine Suchfunktion bei den Comicverlagen, bei denen die User*innen die Publikationen nach Geschlecht sortieren können. Im *Carlsen*-Verlag wird jedoch der Tag *Frauen* neunmal verwendet. Dabei werden Veröffentlichungen angezeigt, in denen die Hauptfigur weiblich ist und deren Alltag thematisiert wird. Zum Teil markiert es zusätzlich auch Bücher, die von Frauen produziert werden.⁴⁹⁸

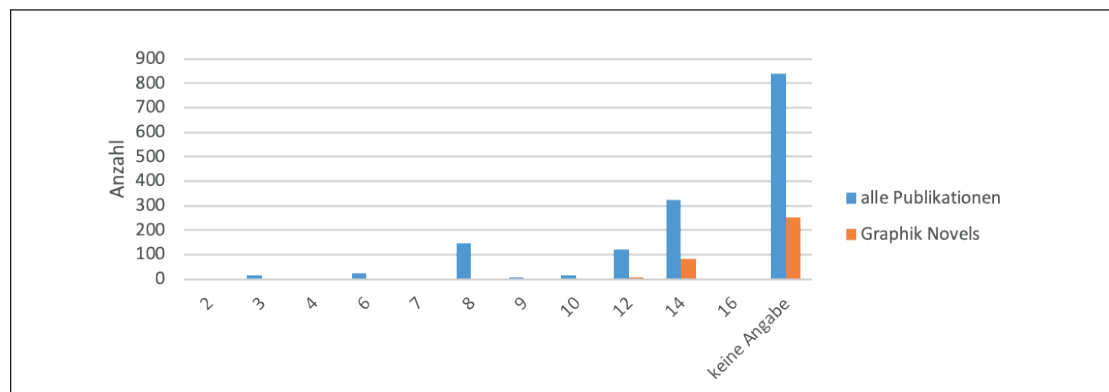


Abb. 34: Altersangabe aller Publikationen der Comicverlage im Vergleich zu den Graphic Novels.

496 Eder begründet die Hinwendung zu den Themengebieten Geschichte, Gesellschaft und Historie wie folgt: „Auffallend oft wenden Graphic Novels sich historischen Stoffen zu, für deren Vermittlung sie sich als besonders geeignet erwiesen haben (...). Geschichtsdarstellungen sind quer durch alle Comicgenres zu finden und bereits in den Anfängen des Mediums – insbesondere im Fall des der Karikatur nahe stehenden frühen Zeitungscomics – zahlreich; Repräsentationen von Geschichte in Graphic Novels unterscheiden sich von früheren Darstellungen jedoch dadurch, dass Gewesenes nicht einfach nur parodiert wird; die Informationsvergabe erfolgt über eine/n Erzähler_in, Eindrücke werden bewusst als subjektiv markiert, Sach- und Hintergrundinformationen oftmals dazu genutzt, um das auf Bildebene Dargestellte für die Leser_innen nachvollziehbarer zu machen (...).“ (Eder 2016, S. 162).

497 Die junge Zielgruppe kann ggf. dadurch erklärt werden, dass Carlsen auch Kinderbücher veröffentlicht und Reproduct einen eigenen Bereich für Kindercomics anbietet.

498 Eder begründet dies wie folgt: „Signifikant hoch ist zudem der Anteil von Frauen auf Produzent_innenseite. Zurückzuführen ist dies vermutlich nicht nur auf die spezifischen Produktionsbedingungen von Graphic Novels (...), sondern auch auf die Möglichkeiten, die ein in Abkehr vom männlich konnotierten Superheldencomic an Kontur gewinnendes Medium bietet, das offen für Sprechpositionen und Artikulationsformen abseits des Genre-Erzählens ist. Im Folgenden werden einige Themen angeführt, die aufgrund ihrer Virulenz Anlass zur Bildung neuer Subgenres im Graphic Novel-Segment geben könnten.“ (Eder 2016, S. 161f.).

Szenarist*innen und Illustrator*innen

Ähnlich wie bei den Bilderbuchverlagen liegt die Anzahl der verschiedenen Herkunftsländer der Szenarist*innen und Illustrator*innen bei über 35, siehe Abb. 35. Zwar ist Deutschland immer noch auf Platz zwei, jedoch hat es nicht mehr eine solche Monopolstellung wie bei den Bilderbuchverlagen, bei denen über 60% der Autor*innen hierzulande geboren sind. Frankreich, Belgien und USA sind stark vertreten. Dies zeigt bei der Betrachtung der Publikationen, dass bestimmte Serien und Autor*innen, wie etwa Hergé mit *Tim und Struppi*⁴⁹⁹ auch noch nach Jahrzehnten immer noch Käufer*innen finden.⁵⁰⁰ Der hohe Anteil an Schweizer Autor*innen liegt am Verlag *Edition Moderne*, dessen Sitz in Zürich liegt und dessen Szenarist*innen und Illustrator*innen zu etwa 30% von dort stammen.⁵⁰¹

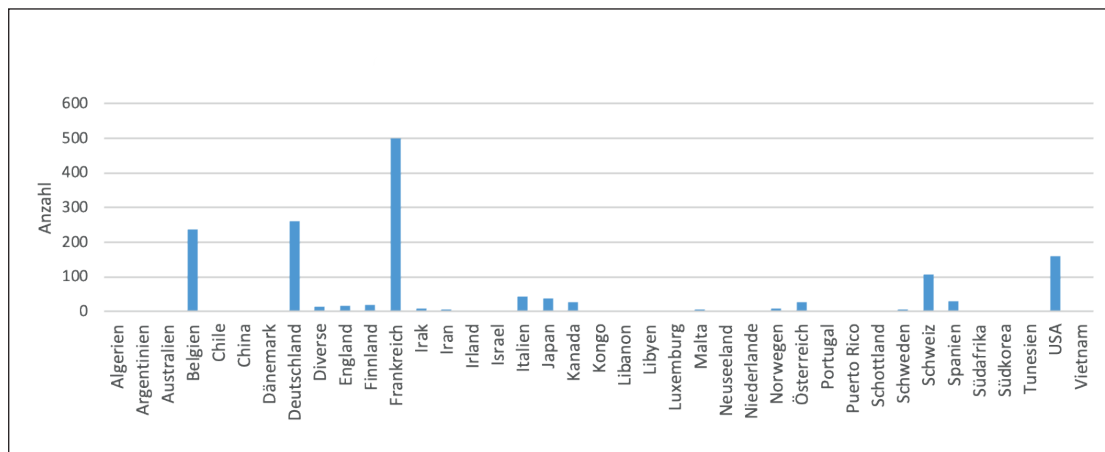


Abb. 35: Häufigkeit der Herkunftsländer der Szenarist*innen und Illustrator*innen.

Betrachtet man nur die Publikationen, die als Graphic Novels ausgewiesen werden, so

499 Vgl. Hergé 1997.

500 Diese Länder haben lange Zeit eine wichtige Rolle in der Comic-Publikation gespielt und waren schon früh bekannt für ihre Comic-Kultur (vgl. Knigge 1996, S. 7, Schikowski 2014, S. 15ff. sowie S. 105ff.). Knigge schreibt jedoch für die Gegenwart: „In der Vergangenheit hat sich der Comic vor allem in den USA, in Westeuropa und in Japan geformt und dort nationale Stilrichtungen, Traditionen, Formate, Eigenarten und eine jeweils spezifische Erzähltechnik und Bildsprache herausgebildet. Mit dem in den 1970er Jahren zunehmenden privaten Reiseverkehr und den in den 1990ern aufkommenden modernen Kommunikationstechnologien hat eine gegenseitige Beeinflussung über alle Grenzen hinweg eingesetzt, und derzeit entsteht eine neue, eine globale Comic-Kultur – jedes Werk ist in Stil und Ausdrucksweise individuell, ohne sich einer bestimmten Schule oder Gepflogenheit verpflichten zu müssen. Zeichner sehen sich heute im internationalen Kontext, beziehen Impulse und Anregungen aus allen Richtungen und Ecken der Welt und schaffen daraus etwas Eigenes.“ (Knigge 2016, S. 36).

501 Siehe Band 2, Kapitel 2.2.4.

stammen die meisten Bücher immer noch aus Frankreich (96), Deutschland (66) und USA (46), Belgien (9) spielt jedoch kaum mehr eine Rolle.⁵⁰²

Im Gegensatz zu den Bilderbuchverlagen gibt es mit über 60% deutlich mehr Publikationen, bei denen Text und Bild von einer Person stammen - bei den Graphic Novels sind es sogar 76%.⁵⁰³ Die meisten Einzelveröffentlichungen hat Franquin (49), Hergé (37) und Trondheim (30). Auch bei den Comicverlagen arbeiten bestimmte Teams zusammen wie etwa Tome und Janry (30), Arleston und Tarquin (19) und Arleston und Mourier (16).

Materialität

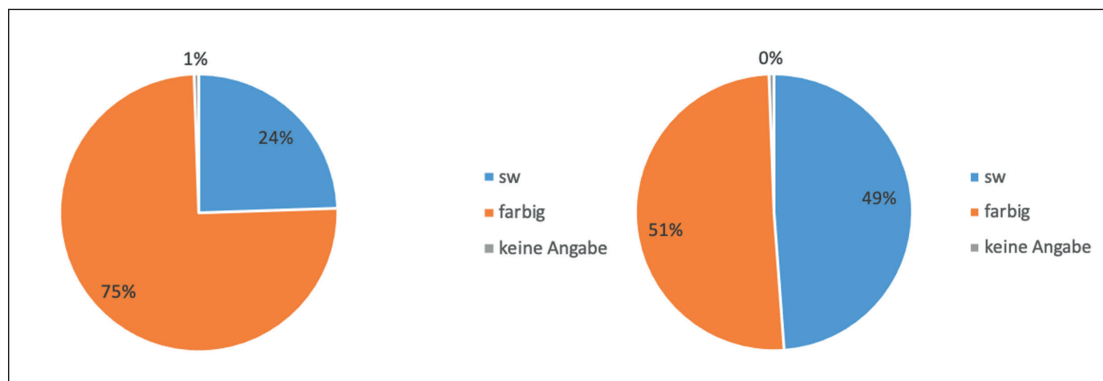


Abb. 36: Koloration aller Comic-Publikationen im Vergleich zum Graphic Novel (v.l.n.r.).

In 75% (N = 1109) der Comics spielt die Farbigkeit der Bilder eine Rolle, siehe Abb. 36. Dies kann sehr unterschiedlich aussehen – von vierfarbigen bis hin zu Schwarz-Weiß-Zeichnungen mit einer Schmuckfarbe.⁵⁰⁴ Im Gegensatz zum Bilderbuch sind knapp ein Viertel der Publikationen schwarz-weiß. In den Graphic Novels steigt dieser Wert auf fast die Hälfte.⁵⁰⁵ 46% (N = 689) der Veröffentlichungen haben die Maße 30x20 cm, 14%

502 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

503 Ebd.

504 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

505 Abel und Klein bemerken zur Farbigkeit im Comics: „Ob Comics schwarz-weiß, in Graustufen oder (auch) farbig gestaltet sind, hängt in der Regel von verschiedenen Kontextbedingungen ab (...). Hier spielen zunächst Technik und Kostenfragen eine entscheidende Rolle, denn Farbdrucke waren und sind aufwendig und teuer. So war in der Frühphase der Comics die Einführung des Vierfarbdrucks eine wichtige technische Voraussetzung für die farbigen Strips auf den Sonntagsseiten der Zeitungen (...), was allerdings mit einem hohen Kostenaufwand verbunden war und daher für die daily strips in den Werktagausgaben der Zeitungen ausschied. Häufig wurde (und wird) die farbige Ausgestaltung der Zeichnung im arbeitsteiligen Entstehungsprozess der Strip-

(N = 214) 25x15 cm und 11% (N = 161) 20x15 cm.⁵⁰⁶ Das Hochformat ist somit mit mehr als 90% (N = 1344) das bevorzugte Format – im Vergleich zum Bilderbuch, bei dem das quadratische Format bevorzugt wird. Betrachtet man nur die Graphic Novels, so steigt die Anzahl der hochformatigen Bücher auf 97% (N = 331).⁵⁰⁷

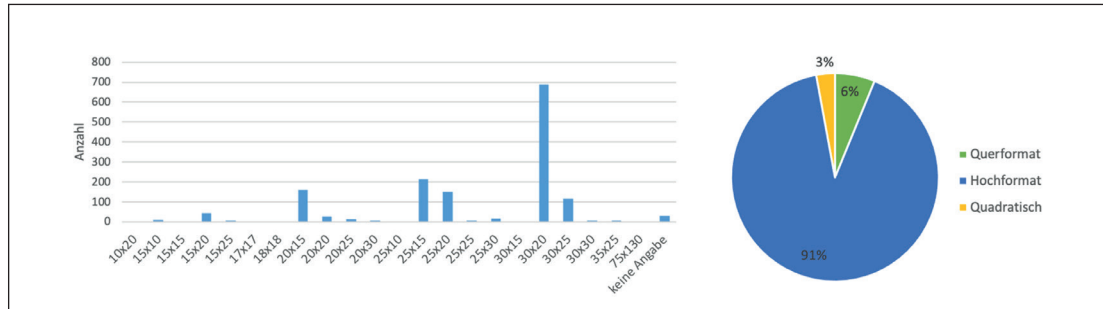


Abb. 37: Maße in cm und Format aller Comic-Veröffentlichungen.

Bei den Maßen gibt es eine Verschiebung auf 25x15 cm, 25x20 cm und 20x15 cm. 30x20 cm fällt auf den vierten Platz zurück. Das bevorzugte Cover der Comic Publikationen ist das Softcover mit 62% (N = 929), gefolgt vom Hardcover mit 36% (N = 543).⁵⁰⁸

und Comic-Heft-Produktionen (...) den Koloristen überlassen, die bestimmte Flächen nach spezifischen Vorgaben kolorieren. Heute kann neben der technischen und finanziellen Dimension die Entscheidung für Schwarz-Weiß auch künstlerisch begründet sein oder auch als Distinktionsmerkmal fungieren, um den Kunstaspekt einer Graphic Novel (im Gegensatz zu den häufig als primitiv abgestempelten bunten Comic-Heften) herauszustellen.“ (Abel/Klein 2016, S. 83).

506 Abel und Klein stellen einen Zusammenhang zwischen Format und Genre her: „Comics werden in bestimmten Formaten veröffentlicht: als Zeitungsstrip oder Comic-Heft etwa, als Graphic Novel oder Webcomic. Mit den verschiedenen Formaten sind verschiedene Vorgaben und Konventionen verknüpft, die in unterschiedlicher Weise verbindlich sind. (...) Auch die Comic-Hefte sind auf einen genau bestimmten Seitenumfang festgelegt und orientieren sich im Seitenaufbau zumeist an spezifischen Panelanordnungen (...), während Graphic Novels relativ frei im Hinblick auf Seitenumfang und -aufbau gestaltet sein können und für Webcomics diese Aspekte ohnehin nur eine untergeordnete Rolle spielen. Deutlich wird damit, dass die verschiedenen Formate bestimmte Darstellungs- und Erzählkonventionen mit sich bringen, die den einzelnen Comic prägen: So steht einem Tarzan-Strip aus den 1930er Jahren auf einer Sonntagsseite nur eine überschaubare Zahl an Panels zur Verfügung, in denen entsprechend viel Handlung unterzubringen ist, bevor er mit einem Cliffhanger (also einem Spannungsmoment, der erst in der nächsten Folge aufgelöst wird) im letzten Panel enden muss (...). Darüber hinaus sind in den einzelnen Comicgenres bestimmte Erzählkonventionen wirksam, die sich zum Teil aus den jeweiligen Formaten ableiten: So sind Funnies häufig den Formatvorgaben der Zeitungsstrips verpflichtet, während die Spezifika der Superheldencomics zum Teil auf Konventionen der Comic-Hefte zurückzuführen sind.“ (Abel/ Klein 2016, S. 79). Vgl. dazu auch Kapitel 1.1.2.

507 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

508 Strzyz stellt fest, „dass viele Verlage seit einiger Zeit verstärkt Aufmerksamkeit auf die Qualität der Herstellung richten und ihre Ausgaben >veredeln<. Dies ist das Resultat

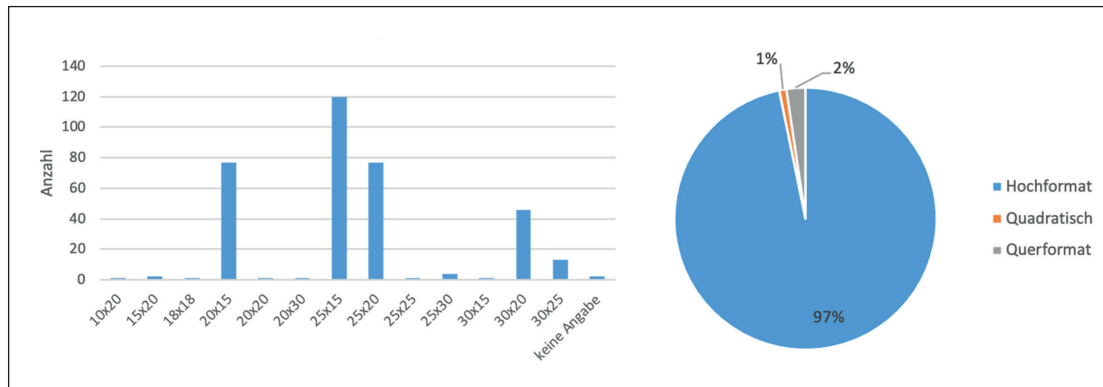


Abb. 38: Maße in cm (links) und Format (rechts) bei den Graphic Novels.

Diese Verteilung bleibt in etwa gleich, wenn nur die Graphic Novels betrachtet werden. Es ist somit ähnlich wie bei den Bilderbuch Veröffentlichungen. Die Vielfalt der Cover nimmt jedoch ab. Die einzigen Besonderheiten, die noch auftauchen, sind das Leporello und das Heft. Diese spielen jedoch nur eine untergeordnete Rolle und tauchen bei den Graphic Novels gar nicht mehr bzw. nur einmal auf.⁵⁰⁹

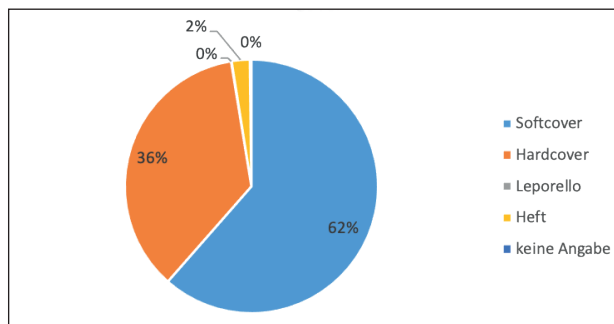


Abb. 39: Cover der Comic-Veröffentlichungen.

neuer Druck- und Bearbeitungstechniken; mit Möglichkeiten, die vor ein paar Jahren noch nicht realisierbar waren. Auch Reihen aus den frühen Comictagen werden- in qualitativ ansprechender Ausstattung – erneut veröffentlicht.“ (Strzyz 2011, S. 219).
 509 Dies liegt wahrscheinlich daran, dass hier das gängige Albumformat keine tragende Rolle spielt. Die Häufigkeit bestimmter Merkmale lässt sich durch Carlsens Graphic Novel Reihe „Paperback“ begründen. Siehe dazu den Abschnitt Serie und Reihe.

Seitenzahl und Sammelbände

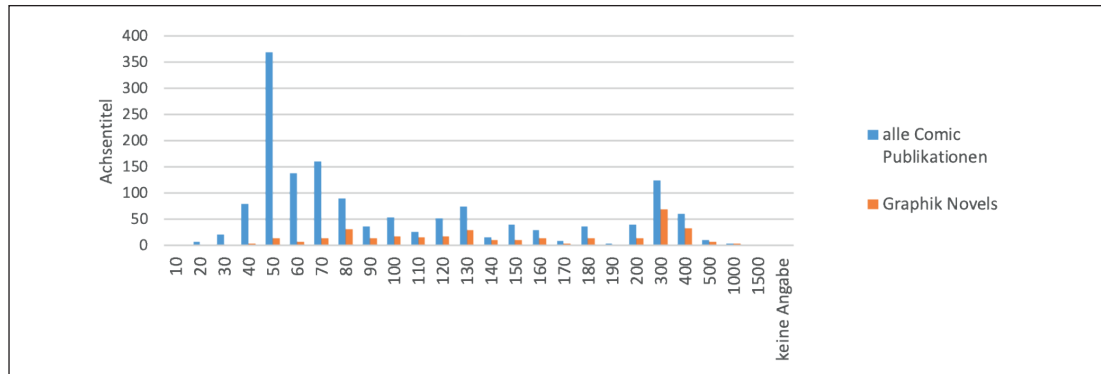


Abb. 40: Seitenzahl (bis) der Comic-Veröffentlichungen im Vergleich zu den Graphic Novels.

Abb. 40 zeigt, dass im Vergleich zu den Bilderbüchern die Spannweite der Seitenzahlen zunimmt – die Bücher haben zwischen 13 und 1440 Seiten. Mit 48 Seiten liegt der durchschnittliche Modus dabei doppelt so hoch. Durchschnittlich haben die Comics etwa 110 Seiten. Betrachtet man nur die Graphic Novels, so liegt die minimale bei 24 und die maximale Seitenanzahl bei 848. Der häufigste Seitenumfang steigt auf 128 Seiten an, der Mittelwert liegt bei über 170 Seiten.⁵¹⁰ Im Gegensatz zu den Bilderbüchern kann bei einer Seitenzahl über 50, 100 oder 200, nicht darauf geschlossen werden, dass mehrere Erzählungen im Band enthalten sind. Alle Graphic Novels Erzählungen werden in einem Band abgeschlossen. Diese Merkmale passen zur Graphic Novel Definition: Abgeschlossenheit und eine größere Spannweite der Seitenzahl, die an keine Vorgaben geknüpft sind.⁵¹¹

Reihen und Serien

Im Gegensatz zu den Bilderbuchverlagen spielen Reihen in den Comicverlagen eine marginale Rolle. Eine der neun Reihen ist zum Beispiel die *Graphic Novel Paperpack* Reihe⁵¹² des *Carlsen*-Verlags. Diese haben ein ähnliches Layout und stammen von unterschiedlichen Autor*innen: Wie der Name schon erahnen lässt, besitzen die Veröffentlichungen ein Softcover ähnlich eines Taschenbuchs, jedoch mit einem etwas festeren

510 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

511 Vgl. Kapitel 1.1.2.

512 Auf der Carlsen Homepage werden sie trotzdem unter dem Begriff Serie geführt.

Umschlag.⁵¹³ Visuell gemeinsam haben die 14 Veröffentlichungen einen Streifen am linken Cover mit der Beschriftung *Graphic Novel Paperback*, der farblich an das jeweilige Titelbild angepasst ist. Der Preis liegt zwischen 7,99 und 19,99 Euro. Die Maße variieren meist zwischen 14,5x21 cm und 17x23 cm und sind hochformatig. Der Seitenumfang bewegt sich zwischen 96 und 592 Seiten. Die Zielgruppe beginnt ab zehn Jahren.⁵¹⁴

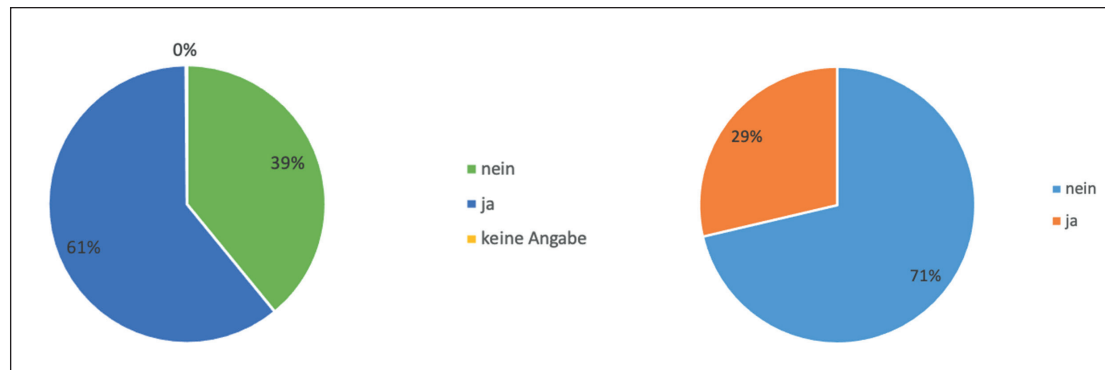


Abb. 41: Serienzugehörigkeit bei allen Publikationen bzw. bei den Graphic Novels (v.l.n.r.).

Im Vergleich zu den Bilderbuchverlagen kommen Serienveröffentlichungen deutlich häufiger vor: 61% (N = 899) der Comic-Publikationen gehören einer der 180 Serien an. Je nach Verlag steigt dieser Wert auf 84% (N = 507, *Carlsen*) oder sinkt auf 32% (N = 41, *Avant*). Die größten Serien sind *Spirou & Fantasio*⁵¹⁵ (79) und *Tim und Struppi*⁵¹⁶ (37). Die Anzahl der Serien sinkt bei den Graphic Novels auf unter 30% (N = 98).⁵¹⁷

Digitale Angebote

Ähnlich wie bei den Bilderbuchverlagen spielen digitale Angebote auch in den Comicverlagen keine Rolle.⁵¹⁸ Nur im *Carlsen*-Verlag liegen 4% (N = 22) der Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus als E-Publikation vor, im Vergleich dazu 12% (N = 11) der *Carlsen* Graphic Novels Veröffentlichungen.⁵¹⁹

513 <https://www.carlsen.de/graphic-novel/serie/graphic-novel-paperback/54479>.

514 Siehe Band 2, Kapitel 2.2.2.

515 Vgl. Franquin 2014.

516 Vgl. Hergé 1997.

517 Vgl. die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

518 Ebd. Eine Begründung könnte sein, dass die Nachfrage noch nicht hoch genug ist. So gilt bei Jugendlichen: „E-Books haben sich nach wie vor nicht im Alltag der Jugendlichen durchgesetzt. Nur sieben Prozent lesen regelmäßig E-Books.“ (https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/JIM/2019/JIM_2019.pdf, S. 52).

519 Auf dem vimeo-Profil Puttbill ist ein Animations-Kurzfilm „Peyotl“ hochgeladen. Dieser hat als Grundlage den Graphic Novel „Der Staub der Ahnen“. Der Link wird je-

Preise

Die Preise variieren stärker als bei den Bilderbuchverlagen: Auf der *Edition 52*-Homepage⁵²⁰ können beispielsweise Bücher zwischen drei und 105 Euro, auf der *Carlsen*-Homepage⁵²¹ zwischen 5,99 und 199 Euro erworben werden. Teurere Publikationen sind meist Vorzugsausgaben, Gesamtausgaben, Sonderausgaben etc.

2.2. Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbuch- und Comicverlagen

Von den 1947 Bilderbüchern und 1480 Comics befassen sich 14 Bilderbücher und 25 Comics mit dem Themenkreis Sterben, Tod und Jenseits. Auffällig ist, dass die kleineren Tochterverlage wie etwa *Aladin*⁵²² eher Bilderbücher zu diesem Themenkomplex publizieren.⁵²³ Es gibt kein Buch, das im *CBJ/CBT* Verlag zum Thema Tod veröffentlicht

-
- doch an einer weniger präsenten Stelle auf der Homepage des Autors und nicht auf der Verlagshomepage angegeben, was auch ggf. die geringe Resonanz erklären lässt - 172 Klicks innerhalb von fünf Jahren (<https://vimeo.com/149566366>).
- 520 <https://edition52.de/shop>.
- 521 https://www.carlsen.de/suche?filter=none&sort=preis-auf&f%5B0%5D=field_program_areas-54&f%5B1%5D=7-product&u=1.
- 522 Berücksichtigt man die kompletten 14 Büchern, so sind fünf Publikationen (Crowther 2011, Davies 2015, Tan 2013, Bauer 2015, Crowther 2013) im Aladin und zwei (Abedi/Cordes 2013², Kaldhol/ Oyen 1987) im Ellermann Verlag erschienen, die den Themenkreis thematisieren.
- 523 Grund dafür könnte sein, dass die großen Verlage Themen wählen, die sich gut verkaufen lassen. Der Themenkomplex wird nicht eine große Leserschaft erreichen und so werden diese Büchern eher in den Tochterverlagen veröffentlicht. So äußert sich Wenke wie folgt: „Schon seit Jahren, seit Jahrzehnten, geht ein Trend dahin, dass die besten und ausgefallensten Bilderbücher in kleinen, feinen und in mittleren Verlagen herauskommen, die Wert auf literarische und künstlerische Qualität legen. Die wirklich großen Verlage gönnen sich zwar auch das eine oder andere herausragende Bilderbuch, setzen in der Masse jedoch auf die angestrebte Verkäuflichkeit – und das ist oft nicht dasselbe. Die kleinen Verlage haben z.B. wunderbare Bilderbücher und bekommen auch Preise, können aber ihre Bücher nicht in der Menge verkaufen, die sie brauchen, um zu überleben. Trotzdem gibt es aber keine Gleichung „klein ist fein, groß nur Moos (verdienen)“. In der ganzen Kette von der ersten Idee eines Künstlers über Verleger und Lektoren bis zu dem Buchvertrieb und engagierten Buchhändlern, nicht zu vergessen den Kritikern und Rezensenten und last but not least bis zu den „erwachsenen“ Käufern muss vieles stimmen, bis ein ausgefallenes Buch sein Kind findet. Einen seit Jahrzehnten anhaltenden (traurigen) Trend gibt es also: Die kleinen Verlage mit ihren originellen Bilderbüchern haben große Schwierigkeiten zu überleben. Buchhandlungen, in denen man diese Bücher anschauen und kaufen könnte, sind vom Aussterben bedroht. Originelle Künstler und ihre Verlage kämpfen oft um ihre Existenz und leben in der Selbstausbeutung.“ (Bonacker 2016, S. 127f.).

ist.⁵²⁴ Unter den 25 Comics sind noch alle Verlage vertreten: *Carlsen* und *Reprodukt* haben die meisten Comics (jeweils 8) in diesem Bereich. Es folgen *Avant* (4), *Edition Moderne* (3) und *Edition 52* (2). Einen Zusammenhang zwischen Größe des Comicverlages und Anzahl der Veröffentlichungen zu *Sterben*, *Tod* und *Jenseits* kann aufgrund der methodischen Vorgehensweise nicht festgestellt werden.⁵²⁵ Die meisten Bilderbuch-Autor*innen stammen aus Deutschland (5), gefolgt von Schweden (3) und Belgien (2). Die frühere Vorreiterrolle Skandinaviens in der Kinderliteratur im Bereich problemorientiertes Bilderbuch kann aktuell im Untersuchungskorpus nicht mehr bestätigt werden.⁵²⁶ Wenn man nur die aktuellen Bücher nach 2006 betrachtet, fallen vier skandinavische Bilderbücher heraus. Dabei handelt es sich um drei Veröffentlichungen von Lindgren und Törnqvist bzw. Wikland (*Im Land der Dämmerung*⁵²⁷, *Sonnenau*⁵²⁸, *Der Drache mit den roten Augen*⁵²⁹) und von Kaldhols und Øyen (*Abschied von Rune*⁵³⁰). Diese sind im Verlag *Friedrich Oetinger* bzw. *Ellermann* erschienen und gelten als Klassiker, sodass sie immer neu aufgelegt werden. Im Gegensatz dazu kommen die Comic-Autor*innen u.a. aus Frankreich, Deutschland, Schweiz und Belgien. Sie spiegeln die Verteilung des kompletten Untersuchungskorpus aller aufgenommenen Publikationen wider.

Auffällig ist, dass es weder bei den Bilderbuch- noch bei den Comicverlagen spezifische Tags zu *Sterben*, *Tod* und *Jenseits* gibt. Vier *Carlsen*-Bilderbücher sind verschlagwortet, *Der Besuch vom Kleinen Tod*⁵³¹ mit *Freundschaft* und *Kindergefühle*, *Der rote Baum*⁵³²

524 Grund dafür wird wahrscheinlich sein, dass der Verlag nicht den Schwerpunkt Bilderbücher hat und überhaupt nur wenige Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus aufgenommen worden sind.

525 Vgl. Kapitel 2.1.1.

526 Dies hängt mit den gesetzten Auswahlkriterien zusammen. Hopp betrachtet *Sterben*, *Tod* und *Trauer* historisch und stellt in ihrem Untersuchungskorpus einer starken Präsenz der schweizerischen, großbritannischen und skandinavischen Autor*innen fest und verweist auf die „Vorreiter“ der letzteren Personengruppe. Vgl. dazu Hopp 2015, S. 161.

527 Lindgren/Törnqvist 2007.

528 Lindgren/Törnqvist 2003.

529 Lindgren/Wikland 1983.

530 Kaldhol/ Øyen 1987.

531 Crowther 2013.

532 Tan 2013.

mit *Kindergefühle*, *Opas Engel*⁵³³ und *Opas Insel*⁵³⁴ mit *Familie*. Auf der *Ravensburger*-Homepage wird *Bleys Und was kommt nach tausend?* keinem Begriff zugeordnet.⁵³⁵ Dies zeigt, dass dem Themenbereich keine große Aufmerksamkeit zuteil wird – es gibt wahrscheinlich zu wenige Suchanfragen, um eigene Tags zu vergeben. Interessant ist, dass nicht das Schlagwort *Kinderalltag* verwendet wird: Sterben, Tod und Jenseits wird nicht zur alltäglichen Lebenswelt des Kindes eingeordnet. Vier *Avant*-Publikationen sind ver-tagged, *Das Ende der Welt*⁵³⁶ mit *BD*⁵³⁷ und *Phantastik*, *Das Handbuch der Hoffnung*⁵³⁸ mit *Augenschmaus*, *Finnland und Philosophie*, *Eremit* mit *Deutschen Autoren*, *Fiktion* und *Phantastik* und *Der Staub der Ahnen*⁵³⁹ mit *Deutsche Autoren*, *Mexiko* und *Phantastik*. Die Schlagworte weisen u.a. auf das Genre, das Herkunftsland der Autor*innen⁵⁴⁰ und auf das Land, in dem die Handlung spielt, hin. Die acht *Carlsen*-Veröffentlichungen erhalten folgende Zuschreibungen: *Das Attentat*⁵⁴¹ mit *Geschichte&Gesellschaft*, *Der kleine Prinz*⁵⁴² mit *Abenteuer* und *Freundschaft*, *Fun Home*⁵⁴³ und *Meine Mutter ist in Amerika und hat Buffalo Bill getroffen*⁵⁴⁴ mit *Echtes Leben* und *Familie*. *Stiche*⁵⁴⁵, *Träume von Glück*⁵⁴⁶, *Die Sicht der Dinge*⁵⁴⁷ und *Das Zeichen des Mondes*⁵⁴⁸ werden nicht ver-tagged. Der Schwerpunkt der Bilderbücher liegt auf dem fantastischen Genre, ein Buch (*Abschied von Opa Elefant*⁵⁴⁹) ist wirklichkeitsnah, drei realistisch (*Und was kommt*

533 Bauer 2003.

534 Davies 2015.

535 Arena und Friedrich Oetinger vertaggen generell keine Bücher.

536 Tirabosco/Wazem 2009.

537 Abk. für bande dessinée. Siehe Kapitel 1.1.2.

538 Musturi 2015.

539 Pestemer 2011.

540 Zwar stammen Wazem und Tirabosco nicht aus Frankreich oder Belgien, arbeiten jedoch vor allem für französische Verlage, warum wahrscheinlich der Avant Verlag sie unter diesem Tag führen.

541 Khadra/Dauvillier/Chapron 2013.

542 Saint-Exupéry/Sfar 2009.

543 Bechdel 2014.

544 Regnaud/Bravo 2009.

545 Small 2012.

546 Taniguchi 2008b.

547 Taniguchi 2008a.

548 Bonet/Munuera 2012.

549 Abedi/Cordes 2006.

nach tausend?⁵⁵⁰, *Als Papa im Dschungel war*⁵⁵¹, *Abschied von Rune*⁵⁵²). Es liegt also keine Gleichverteilung wie bei dem kompletten Bilderbuch-Korpus vor, sondern sie ähnelt der Kinderbuch-Genreverteilung, bei dem der Anteil der fantastischen Erzählungen ansteigt.⁵⁵³ Dies passt auch dazu, dass die Altersangabe der Bilderbücher bei älteren Kleinkindern liegt: Zwei Bilderbücher sind ab drei, sechs ab vier und sechs ab fünf Jahren.⁵⁵⁴ Elf bzw. zwölf Graphic Novels sind der fantastischen und realistischen sowie zwei der wirklichkeitsnahen Erzählung zugeordnet. Acht Comic-Veröffentlichungen sind mit einer Altersangabe zwischen 8 und 14 Jahren versehen. Die anderen haben keine Altersangabe, was typisch für den Comic-Untersuchungskorpus ist.⁵⁵⁵

Die Materialität der ausgewählten Bücher entspricht nicht durchgehend den jeweiligen Bilderbuch- oder Comic-Korpora. Bei den Bilderbüchern liegt der Schwerpunkt mit zehn Ausgaben auf dem Hochformat. Die meisten Publikationen liegen im Format 30x20 cm vor, gefolgt von 25x20 cm. Die Bilderbücher haben einen Umfang von 28 bis 48 Seiten, mit einem Modus von 32 Seiten. Alle Veröffentlichungen sind koloriert und liegen im Hardcover vor. Dies entspricht wie beim Genre der Beschaffenheit eines Kinderbuches, Bilderbücher tendieren eher zu einer niedrigeren Seitenzahl und einem quadratischen Format.⁵⁵⁶ Auch die Graphic Novels liegen fast alle im Hochformat vor,

550 Bley 2011.

551 Collins/ Proimos 2013.

552 Kaldhol/ Oyen 1987.

553 Interessant ist hierbei, dass in Hopps historischer Betrachtung von Sterben, Tod und Jenseits im Bilderbuch eine gleichmäßige Verteilung der 285 Bücher in realistische und phantastische Genres vorliegt (vgl. Hopp 2015, S. 162). Diese Verschiebung liegt wahrscheinlich an der unterschiedlichen Korpuswahl – die vorliegenden Bücher wurden von fünf Verlagen publiziert im Gegensatz dazu versucht Hopp alle Veröffentlichungen zu berücksichtigen. Außerdem wird in dieser Dissertation das Thema Trauer nicht als Thema aufgenommen.

554 Nach Plaga ist dies das typische Bilderbuchalter: „Im Stadium des Spracherwerbs, wenn Kinder ganze Satzkonstruktionen verwenden, erreicht der Bilderwerb das Relationsstadium; die Aufmerksamkeit reicht aus, um mehrere Einzeldinge in einem Bild in Beziehung zu sehen bzw. einer Bildergeschichte zu folgen und schließlich Bilder von Seite zu Seite verfolgen zu können. Einzelbilder, die herausgehobenen Momente einer Handlung darstellen, verlangen ein fortgeschrittenes abstraktes Bildverständnis. Differenzierte Bildgrammatiken und unterschiedliche Textkörper, die von Bezeichnungen von Gegenstände bis zu fiktionalen Texten reichen, begleiten den kindlichen Erwerb von literacy.“ (Plaga 2011, S. 222, vgl. auch Kapitel 1.1.1.).

555 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

556 Vgl. Kapitel 1.1.1.

bis auf zwei im Querformat. Die meisten Publikationen mit jeweils sieben Ausgaben haben die Maße 20x15 cm, 25x15 cm und 25x20 cm, was das typische Maß nach den Untersuchungsergebnissen der Graphic Novels ist. Neun Bücher sind Hardcover, 18 in Softcover gebunden. Sechs Veröffentlichungen sind schwarz-weiß, in allen anderen sind die Panels koloriert. Die Seitenzahlen variieren zwischen 32 und 336 Seiten.⁵⁵⁷

Vergleicht man nun die eben beschriebenen Ergebnisse mit denen des gesamten Untersuchungskorpus, fällt keines der 39 Bücher aufgrund seiner Materialität auf. Daher werden für die weitere Analyse diese nicht weiter betrachtet, da sie eine verlagsinterne Entscheidung sind. So wird der gleiche Titel in verschiedenen Covern, Maßen und Formaten veröffentlicht.⁵⁵⁸ Die Schlüsselbildbetrachtung wird somit davon losgelöst durchgeführt.

Nur der Comic *Stiche*⁵⁵⁹ kann als E-Publikation erworben werden, ansonsten gibt es keine digitalen Angebote wie eine *Boardstory*, App oder E-Publikation. Dies entspricht den Ergebnissen des kompletten Untersuchungskorpus, trotzdem ist es überraschend, da eine digitale und didaktische Aufarbeitung eines Bilderbuches zum Thema Tod sich anbieten würde, um in Großgruppen darüber zu sprechen. Preislich liegen die ausgewählten Bilderbücher etwa bei 15 Euro und somit im mittleren Preissegment. Die Graphic Novels sind mit 18 und 35 Euro im normalen Preisniveau.⁵⁶⁰

Aus der durchgeführten Datenerhebung kann geschlossen werden, dass für die Schlüsselbildanalyse zum Thema Tod, Sterben und Jenseits die Materialität außer Acht gelassen werden kann. Begründen lässt sich dies einerseits dadurch, dass nicht die Wirkung auf die Lesenden im Mittelpunkt steht, andererseits fällt keines der Bücher durch ein

557 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

558 Beispielsweise wechselt der Titel „Max kommt in die Schule“ (Tielmann/Kraushaar 2009/2013) von einem Hochformat mit den Maßen 15x10cm im Hardcover ins quadratische Format mit 20x20cm bzw. 10x10cm im Softcover. Keines der Bücher mit dem Schwerpunkt Sterben, Tod und Jenseits wechselt im Format, jedoch kann die Größe und das Cover in der Neuauflage variieren. So liegt „Meine Mutter ist in Amerika und hat Buffalo Bill getroffen“ (Regnaud/Bravo 2009/2014) sowohl als Hardcover mit den Maßen 25x20cm als auch als Softcover mit den Maßen 20x15cm vor. Nach der weiteren Reduzierung (siehe Kapitel 5.2.2.) liegt kein Titel mehr in zwei verschiedenen Ausgaben vor.

559 Small 2012.

560 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

besonderes Format, Stanzungen, Prägungen o.ä. auf.

Nach der Datenerhebung sind 14 Bilderbücher und 25 Comics zum Themenkreis Sterben, Tod und Jenseits erfasst worden. Es erfolgte eine weitere Reduzierung, damit eine bessere Vergleichbarkeit zwischen den Büchern möglich ist:

1. Publikationen, die den Suizid behandeln, sind ausgeklammert worden, da diese zu einer veränderten Bildthematik führen.⁵⁶¹
2. Es werden keine Serien berücksichtigt: Der Plot sollte innerhalb eines Bandes erzählt und abgeschlossen werden, damit der Handlungsverlauf zwischen den Büchern besser vergleichbar ist.
3. Es werden neuere Publikationen, die zwischen 2005 und 2016 veröffentlicht wurden, untersucht.⁵⁶²
4. Es sind nicht nur Bücher deutscher Autor*innen berücksichtigt, sondern auch Übersetzungen europäischer Szenarist*innen und Illustrator*innen.⁵⁶³

Aufgrund des selbstgewählten Kriterienkatalogs reduziert sich der engfasste Untersuchungskorpus auf fünf Bilderbücher. Zwei Publikationen sind aufgrund des europäischen Schwerpunktes aussortiert worden (*Als Papa im Dschungel war*⁵⁶⁴ und *Der rote Baum*⁵⁶⁵). Drei Bilderbücher, *Limonade*⁵⁶⁶, *Im Land der Dämmerung*⁵⁶⁷ und *Annie*⁵⁶⁸, werden nicht weiter betrachtet, da sie eine andere thematische Fokussierung haben.

561 Hierbei wird vermutet, dass auch die Frage, warum die Figur Suizid begeht, also die vorsätzliche Beendigung des Lebens wählt, im Bild thematisiert wird. Dies würde den Bildkorpus erweitern. Eine gesonderte Analyse ist an dieser Stelle sinnvoll (vgl. Kapitel 4.2.). Im Comic „Als David seine Stimme verlor“ (Vanistendael 2014) wird die aktive Sterbehilfe angedeutet. Da der Protagonist jedoch aufgrund seiner Krankheit zeitnah sterben würde, bleibt diese Veröffentlichung im Untersuchungskorpus.

562 Mit diesem Zeitraum sollen aktuelle Publikationen in den Fokus gerückt werden, die im Datenerhebungszeitraum zwischen 2014 und 2016 käuflich zu erwerben waren (vgl. Kapitel 1.3.1.). Eine historische Entwicklung ist dadurch nicht möglich, vgl. dafür Hopp 2015.

563 Eine räumliche Eingrenzung ist an dieser Stelle angebracht, da beispielsweise Mangas ausgeschlossen werden. Japanische Autor*innen werden Sterben, Tod und Jenseits aufgrund ihres kulturellen Hintergrunds anders bearbeiten als europäische. Zusätzlich haben Mangas ein spezielles Layout als die meisten europäischen Comics. Vgl. Kapitel 1.1.2.

564 Collins/ Proimos 2013.

565 Tan 2013.

566 Bauer 2015.

567 Lindgren/Törnqvist 2007.

568 Crowther 2013.

Vier Erscheinungen (*Sonnenau*⁵⁶⁹, *Der Drache mit den roten Augen*⁵⁷⁰, *Opas Engel*⁵⁷¹ und *Abschied von Rune*⁵⁷²) sind vor dem Jahr 2005 veröffentlicht worden und werden daher nicht weiter analysiert. Durch die Reduzierung der Bilderbücher von 14 auf fünf ändert sich folgendes in der Statistik: Es sind nicht mehr alle Verlage vertreten. Zwei Publikationen sind in *Carlsens* Tochterverlag *Aladin*, jeweils eins im *Arena Verlag*, *Ravensburger* und *Friedrich Oetingers* Tochterverlag *Ellermann* erschienen. Es gibt kein Buch, das im *CBJ/CBT* Verlag zum Thema Tod veröffentlicht ist. Dies war jedoch auch schon vor der Kriterienauswahl der Fall. Die meisten Autor*innen stammen immer noch aus Deutschland (3), jeweils eine/r aus Großbritannien und Belgien. Drei Veröffentlichungen liegen im Format 30x20, jeweils eins in 25x20cm und 25x30cm vor. Somit liegt der Schwerpunkt mit vier Ausgaben immer noch im Hochformat. Alle Bilderbücher sind 32 Seiten lang.⁵⁷³ Drei Bücher sind fantastische Erzählungen, jeweils eins wirklichkeitsnah bzw. realistisch.⁵⁷⁴

Auch im Comicbereich bleiben nach der Durchsicht, unter Berücksichtigung der oben genannten Kriterien, noch fünf Publikationen übrig. Aufgrund des gewählten europäischen Schwerpunktes sind vier Publikationen japanischer, US-amerikanischer und iranischer Autor*innen ausgeschlossen worden. Sechs Veröffentlichungen schneiden zwar die Themen Tod, Sterben oder Jenseits an, jedoch liegt der Schwerpunkt auf anderen Themen. Drei Publikationen werden ebenfalls nicht im Untersuchungskorpus berücksichtigt, da sie das Thema Selbstmord behandeln. Die Comics *Das Handbuch der Hoffnung*⁵⁷⁵ (als Gesamtausgabe) und *Eremit*⁵⁷⁶ (als Teil einer Serie) werden eben-

569 Lindgren/Törnqvist 2003.

570 Lindgren/Wikland 1983.

571 Bauer 2003.

572 Kaldhol/ Oyen 1987.

573 Siehe die Excel Tabelle „Bilderbuch gesamt“ auf dem Datenträger.

574 Auch Egli resümiert in ihrem Untersuchungskorpus, dass „sich alle den erzählenden Bilderbüchern [im Gegensatz zu den Sachbilderbüchern] zuordnen [lassen] und weisen realistischen Gehalt auf, obwohl sich auch fantastische Elemente finden. Es erscheint darum sinnvoll, die fantastischen und realistischen Erzählungen nicht als zwei getrennte Gattungen zu sehen, sondern als sich gegenseitig bedingend und ergänzend.“ (Egli 2014, S. 16).

575 Musturi 2015.

576 Marijpol 2013.

falls nicht weiter analysiert. Vier Publikationen sind vor dem Jahr 2005 erschienen. Es gibt durch die Verkleinerung des Untersuchungskorpus nur leichte Veränderungen in den Formalia. Alle Bücher liegen im Hochformat vor, zwei mit den Maßen 30x25 cm, jeweils eins in 30x20 cm, 25x20 cm und 25x15 cm. Drei Bücher sind Hardcover, zwei in Softcover gebunden. In allen Comics spielen Kolorierungen eine Rolle, keins der Veröffentlichungen ist schwarz-weiß. Bis auf eine wirklichkeitsnahen Erzählungen sind alle der Fantastik zugeordnet. Keines der Bücher liegt als E-Publikation vor. Die Verteilung der Verlage sieht nun wie folgt aus: *Reprodukt* (2), *Avant* (2), *Carlsen* (1), *Edition 52* (0) und *Edition Moderne* (0).⁵⁷⁷

Durch die repräsentative Datenerhebung und die selbstgewählten Kriterien sind aus dem erweiterten Untersuchungskorpus von 1947 Bilderbüchern und 1480 Comics zehn Bücher ermittelt worden. Diese werden nun im Kapitel 3 mithilfe der Schlüsselbildanalyse detailliert betrachtet.

577 Siehe die Excel Tabelle „Comic gesamt“ auf dem Datenträger.

3. Schlüsselbildanalysen von Sterben, Tod und Jenseits

Im folgenden Kapitel werden die Bilderbücher und Graphic Novels, die mithilfe der Datenerhebung ermittelt worden sind, analysiert: Die zehn untersuchten Bücher behandeln alle die Themen Sterben, Tod und Jenseits, dabei werden aber unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, so stehen z.B. der Todeseintritt oder auch Jenseitsdarstellungen im Zentrum.⁵⁷⁸ Die Inhaltsangaben zu den Publikationen befinden sich im Band 2. Im Folgenden wird überblicksartig das Thema jedes Buches vorgestellt:

- Im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*⁵⁷⁹ stellen sich die Elefantenkinder, ausgehend vom anstehenden Tod des Großvaters, die Frage, was nach dem Tod geschieht.
- In *Und was kommt nach tausend?*⁵⁸⁰ erlebt Lisa den Tod ihres Freundes Otto. Dabei lernt sie, dass ihr Freund auch nach dem Tod in ihrer Erinnerung weiterlebt.
- In *Oma und die 99 Schmetterlinge*⁵⁸¹ wird aus der Sicht des Enkelkinds geschildert, wie seine an Demenz erkrankte Großmutter immer vergesslicher wird und bald stirbt.
- In *Opas Insel*⁵⁸² reist Sam gemeinsam mit seinem Opa auf eine Insel. Der Großvater bleibt dort zurück, während Sam wieder nach Hause zurückkehrt.
- *Der Besuch vom Kleinen Tod*⁵⁸³ zeigt im Gegensatz zu den eben beschriebenen Büchern die Sicht des personifizierten Todes auf den Akt des Sterbens. Mithilfe von Elisewin entdeckt Kleiner Tod seine Lebensfreude und findet einen Weg, sodass Sterbende keine Angst mehr vor ihm haben.

578 Es werden im Weiteren die Bücher des enggefassten Untersuchungskorpus analysiert.

579 Abedi/Cordes 2013².

580 Bley 2005. In der Datenerhebung wurde die Neuauflage von 2011 aufgenommen, diese ist jedoch unverändert zu der aus dem Jahr 2005, auf die sich im Folgenden die Schlüsselbildanalysen beziehen.

581 Marshall 2012.

582 Davies 2015.

583 Crowther 2011. In der Datenerhebung wurde die Neuauflage von 2013 aufgenommen, diese ist jedoch unverändert zu der aus dem Jahr 2011, auf die sich im Folgenden die Schlüsselbildanalysen beziehen.

- Die Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*⁵⁸⁴ beginnt mit Davids Diagnose einer Kehlkopfkrebs-Erkrankung und thematisiert den Umgang seiner Patchwork-Familie mit seinem baldigen Tod.
- In *Drei Schatten*⁵⁸⁵ begibt sich Louis mit seinem Nachwuchs Joachim auf eine Reise, da drei Reiter seinen Sohn verfolgen. Auch die Flucht verhindert nicht, dass diese Schatten ihn mitnehmen werden.
- In *Das Zeichen des Mondes*⁵⁸⁶ wird erzählt, wie Artemis' Bruder beim Spielen in einem Brunnen ertrinkt, und Artemis nach langer Trauerphase schließlich ihre Liebe zu Reisig, ihrem Freund aus Kindertagen, entdeckt und ihren Weg zurück ins Leben findet.
- In *Der Staub der Ahnen*⁵⁸⁷ schreibt Eusebio Ramirez an Consuelo Rojas Maguey aufgrund der Beerdigung ihres Sohnes einen Brief. Darin reflektiert er die Familiengeschichte der Rajos und die mexikanische Tradition des Tages der Toten.
- In *Das Ende der Welt*⁵⁸⁸ setzt sich die Protagonistin mit ihrer Familiengeschichte auseinander. Sie erfährt, dass sie kurz nach einem Autounfall geboren wurde, bei dem ihr älterer Bruder ums Leben kam.

Mithilfe der Analysemethode sind zunächst Schlüsselbilder aus den Büchern ermittelt worden. Bei der Anordnung dieser zu den Begriffen Sterben, Tod und Jenseits fällt auf, dass sie sich noch weiter präzisieren lassen – siehe Abb. 42. Dies führt zur Gliederung des Kapitels:

584 Vanistendael 2014.

585 Pedrosa 2008.

586 Bonet/Munuera 2012.

587 Pestemer 2011.

588 Tirabsoco/Wazem 2009.

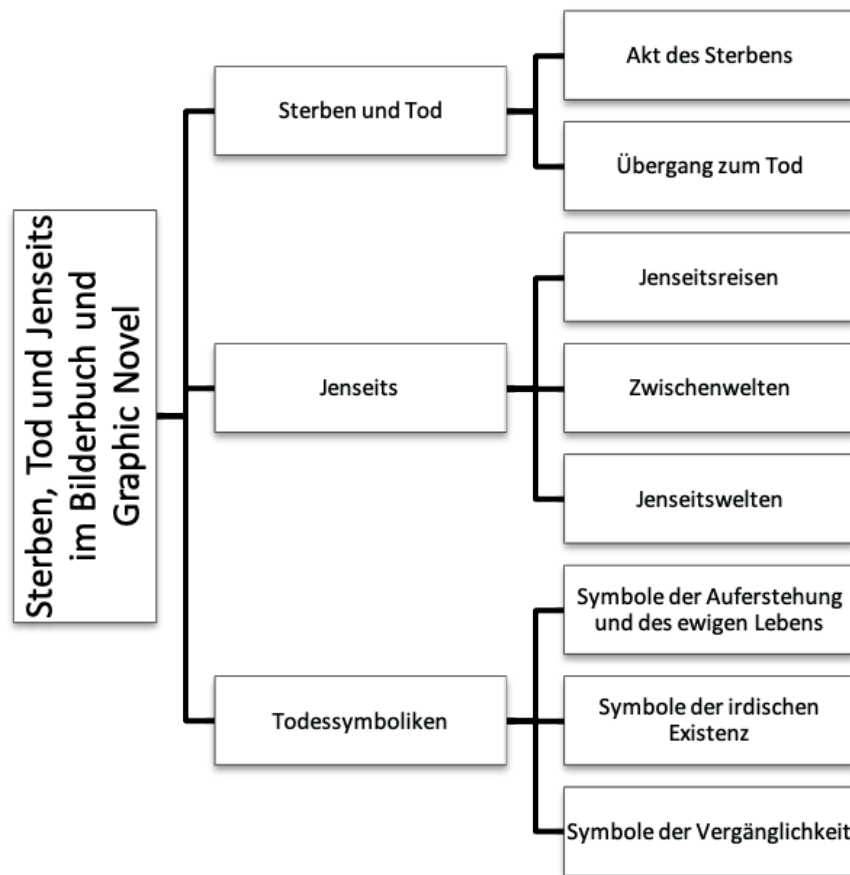


Abb. 42: Kapitelgliederung.

Das erste Unterkapitel *Sterben und Tod* umfasst Bilder, die den *Akt des Sterbens* oder den *Übergang zum Tod* thematisieren. Ausgangspunkt im zweiten Unterkapitel ist das *Jenseits*, das in *Jenseitsreisen*, *Zwischen-* und *Jenseitswelten* eingeteilt wird. Im dritten Unterkapitel werden *Todessymboliken* untersucht; schwerpunktmäßig werden hier *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens*, *der irdischen Existenz* und *des Todes und der Vergänglichkeit* betrachtet. Abschließend erfolgt eine vergleichende Zusammenfassung zu Sterben, Tod und Jenseits im Hinblick auf die übergreifende Fragestellung: Wie wird das Themengebiet in Bilderbüchern und Comics dargestellt? Daran schließt sich die Frage an, ob sich gemeinsame Bildideen herausarbeiten lassen.

3.1. Schlüsselbilder von Sterben und Tod

Das vorliegende Kapitel befasst sich mit dem Themengebiet *Sterben und Tod*. Wie schon in Kapitel 1.2.1. angesprochen, gibt es keine genaue Definition, wann genau der Sterbeprozess beginnt und wann dieser endet - auch der Todeszeitpunkt variiert je nach

wissenschaftlicher Disziplin.⁵⁸⁹ Obwohl der Übergang zum Tod ggf. ein fließender und nicht trennscharf ist, konnte aus dem Bildmaterial eine weitere Kategorisierung vorgenommen werden.⁵⁹⁰ Im ersten Unterkapitel *Akt des Sterbens* werden die Schlüsselbilder analysiert, in denen sich die Figuren am Ende des Sterbeprozesses befinden. Sie sind somit noch auf der Seite der Lebenden. Im Gegensatz dazu befinden sich die Protagonisten im zweiten Unterkapitel *Übergang zum Tod* auf der Seite der Toten, sie haben jedoch noch nicht das Jenseits erreicht.

3.1.1. Akt des Sterbens

Das Unterkapitel *Akt des Sterbens* beginnt mit einer Schlüsselbildanalyse aus dem Bilderbuchbild *Und was kommt nach tausend?*.⁵⁹¹ Dem gegenübergestellt wird ein Panel aus dem Comic *Das Ende der Welt*⁵⁹². Wie schon in der Analysemethode erläutert, werden zwei polarisierende Bilder betrachtet: In diesem Fall das Ende des Sterbeprozesses als *ein natürlicher (Lebens-)Kreislauf*. Demgegenüber steht das Ende des Sterbeprozesses als *Abschied vom Leben*. Im Anschluss werden die anderen Schlüsselbilder zum Thema *Akt des Sterbens* aus dem Untersuchungskorpus eingebettet.

589 Vgl. Kapitel 3.1.3.

590 Teilweise ist aus der Panelsequenz nicht ersichtlich, wann genau der Tod eintritt. Es kann sich somit noch um eine*n Sterbende*n oder auch schon um eine*n Tote*n handeln.

591 Bley 2005.

592 Tirabosco/Wazem 2009.

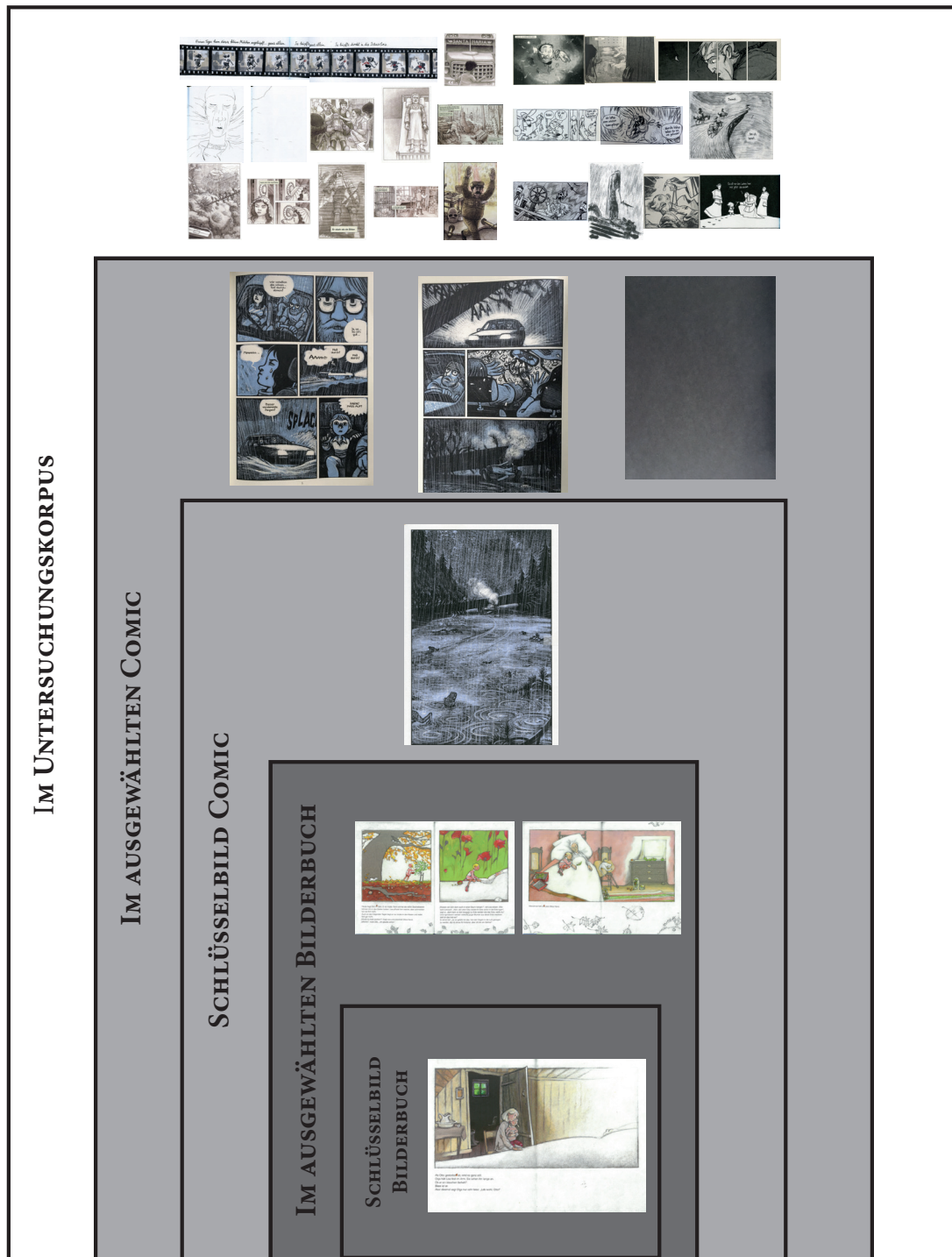


Abb. 43: Vorgehensweise im Unterkapitel „Akt des Sterbens“.

Ein natürlicher (Lebens-)Kreislauf

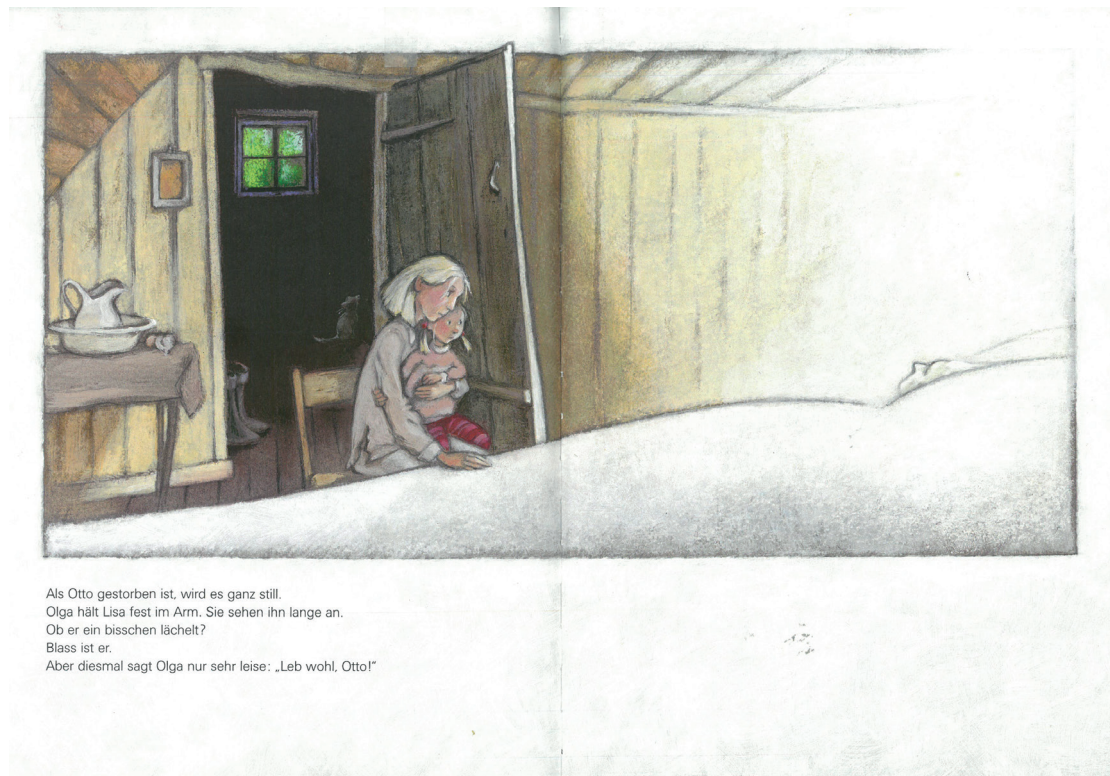


Abb. 44: Bley 2005, S. 21f.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Bild stammt aus Bleys Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* und erstreckt sich über zwei Seiten.⁵⁹³ Es zeigt den im Bett liegenden, sterbenden Otto. Beinahe mittig im Bild sitzt Olga auf einem Stuhl am Totenbett, ihre rechte Hand ruht auf seiner weißen Decke. Lisa sitzt auf Olgas Schoß und hält sich mit ihrer rechten Hand an Olgas Arm fest. Mit dem linken Arm umschlingt Olga Lisas Oberkörper, Lisas linker Arm ruht auf Olgas Arm. Es wird der positive Aspekt der Hände hervorgehoben, sie können „Geborgenheit geben (...), sprechen, dem inneren Leben eines Menschen Ausdruck geben und mit anderen kommunizieren“⁵⁹⁴. Es ist eine nonverbale Kommunikation, die die Wirkung des sich gegenseitigen Haltens unterstützt. Gemeinsam trauern sie, was in der Gestik – das gegenseitige Halten – deutlich wird. Bley entschließt sich, Ottos Gesicht zu zeigen, auch wenn dies für den Betrachter nur im verlorenen Profil geschieht. Es kann eine tröstende Vorstellung sein, dass Otto nicht allein ist, wenn der Tod

593 Bley 2005, S. 21f.

594 Frisch 2017, S. 92.

eintritt. Dass Angehörige beim Ende des Sterbeprozesses dabei sind, ist nach Cramer typisch für das Genre:

„Bei den bildhaften Darstellungen vom Sterben sind überwiegend umsorgende Bezugspersonen da, die sich im familiären Umfeld gegenseitig Nähe beim letzten Abschied geben. Die gemalten und fotografierten Bilder spiegeln die Realität unserer Zeit insofern, als nur vereinzelt Hinweise auf den christlichen Glauben zu finden sind. Die zunehmende Häufigkeit des einsamen Sterbens im Krankenhaus oder im Altenheim wird in den Bilderbüchern allerdings nicht aufgenommen. (...)“⁵⁹⁵

In der vorliegenden Arbeit hat sich Cramers Annahme bestätigt.

Die Bildobjekte werden über die zwei Seiten asymmetrisch verteilt, wobei die Buchfalz miteinbezogen wird. Die rechte Seite zeigt nur Ottos Profil, während alle anderen Bildmotive sich auf der linken Seite befinden. Dies führt zu einer Fokussierung auf den Sterbenden. Die Lebenden und der Tote werden voneinander getrennt. Ottos Körper ist verdeckt durch eine weiße Bettdecke, die diagonal von dem linken unteren Bildrand bis zum mittleren rechten Bildrand verläuft. Die Zimmerdecke, die Wände und der Boden sind mit Holz getäfelt. Auf der linken Seite des Bildes steht auf einem Tisch ein weiß-beiger Krug in einer weißen Schüssel. Dies könnte ein Verweis sein, dass Otto zu schwach ist, um sich selbst zu waschen, sodass Waschutensilien in seinem Raum benötigt werden.⁵⁹⁶ Die dunkelbraune Holztür zum Nachbarzimmer ist geöffnet. Dieser Raum liegt bis auf das Fenster mit einem gelb-grünen Ausblick im Dunkeln. Das Fenstermotiv wird nach Neuhardt vorwiegend als Symbol für das Himmlische, für das Leben und für den Tod verwendet.⁵⁹⁷ Ähnlich wie Türen trennen Außenfenster die Innen- von der Außenwelt, aber verbinden diese auch.⁵⁹⁸ Symbolisch trennt es das Diesseits vom Jenseits.⁵⁹⁹ Der Blick ins Grüne verweist im Bild einerseits auf die vorherigen Erlebnisse, in denen Otto und Lisa viel Zeit im Garten verbracht haben. Andererseits zeigt es, dass sich nach Ottos Tod die Umwelt äußerlich nicht verändern wird. Gegeben-

595 Cramer 2012, S. 172f.

596 In Kombination mit der holzgetäfelten Decke, Wand und Boden wirkt der Raum wie aus vergangenen Zeiten. Im gesamten Buch gibt es keinen Hinweis, wann die Erzählung stattfindet.

597 Vgl. Neuhardt 1978, S. 77ff.

598 Mergenthaler 2012², S. 117.

599 Vgl. im Kapitel 3.3.4.

nenfalls wird hier auch eine Jenseitsvorstellung angedeutet.⁶⁰⁰ Neuhardt resümiert:

„Im Laufe der Jahrtausende taucht die Idee, das Fenster als Symbol einer Öffnung zur transzendenten Welt zu benutzen, immer wieder auf, (...) ob es dabei als spezifische Stelle interpretiert wird, die einmal Kontakte oder Einblicke zu einer jenseitigen Welt ermöglicht, oder durch die das Göttliche in die vergängliche Welt Eingang nimmt.“⁶⁰¹

Das Fenster ist somit nicht nur eine räumliche Trennung, sondern verweist auf Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges. Links an der Tür stehen Stiefel. Auch sie erinnern an die gemeinsame Zeit im Garten. Aufgrund der Größe können sie Olga gehören, die ihr Schuhwerk auszieht, um leise zu sein. Schuhe sind jedoch auch „Symbol[e] der Gebundenheit an das irdische Leben. Da der Sch., der getragen wird, stets mit der Erde in Kontakt ist, steht er für die Gebundenheit an die ird. Existenz.“⁶⁰² Es kann somit auch ein Verweis darauf sein, dass Otto keine Stiefel mehr benötigt, da er nicht mehr auf der Erde verweilen wird. Weiter hinten im Raum blickt eine Katze zum Fenster. Im Gegensatz zu den vorherigen Bildern ist sie nun nicht mehr weiß, sondern beinahe schwarz.⁶⁰³ Diese Farbe kann hier einerseits die tatsächliche Lokalfarbe sein, da die Katze in einem dunklen Raum ist, andererseits kann sie eine symbolische Funktion haben und zeigen, dass das Tier trauert.⁶⁰⁴ Egli begründet dies folgendermaßen: „Dieses romantische Fenstermotiv der Sehnsucht demonstriert die Isolation, deutet aber zugleich das Leben an, was draussen weitergeht.“⁶⁰⁵ In den hier untersuchten Büchern tauchen Tiere häufig als Sterbebegleiter auf.⁶⁰⁶

Die Linien im Bild haben die Funktion der Umrisslinien. Diese Konturen werden zu den Rändern diffus. Die Hintergrundlinien lösen sich zum rechten Bildrand hin auf. Das Bild wirkt dadurch weicher bzw. der Fokus wird noch mehr auf Ottos Gesicht und seine Konturen gelenkt. Die senkrechten Linien der Wände dominieren das Bild. Demgegenüber stehen die in den Raum führenden Linien des Bodens, die leicht diagonal

600 Vgl. Neuhardt 1978, S. 82.

601 Ebd., S. 83.

602 Heudecker 2012², S. 383.

603 Vgl. Bley 2005, S. 4 bzw. S. 14.

604 Schwarze Katzen können im Aberglauben auch negativ besetzt sein. Dies ist jedoch in diesem Bild nicht erkennbar. Vgl. dazu das Kapitel 3.3.4.

605 Egli 2014, S. 63.

606 Vgl. ebenfalls die Kapitel 3.3.3. und 3.3.4.

verlaufende offene Tür und die diagonal verlaufende Linie von Ottos Bettdecke. Das Bild wirkt insgesamt statisch, da keine Bewegung angedeutet und ein dominanter Bewegungswechsel gezeigt wird: Otto liegt im Bett, während Lisa, Olga und die Katze sitzen. Es wird somit keine dynamische Figurenposition gezeigt.

Die Farben werden genutzt, um die Atmosphäre sowie die emotionale Stimmung dieser Szene widerzuspiegeln. Die Farbsymboliken kreisen um die Themen Tod, Leben, Übergang und Liebe. Der Bruch im Bild, der auch schon durch die immer weiter verschwindenden Linien auffällig wird, kann auch im Farbeinsatz beobachtet werden. In der linken Bildhälfte wird Farbe als Lokalfarbe eingesetzt. Braune, gelbe und weiße Töne dominieren den vorderen Bildraum. Es herrscht ein Qualitätskontrast, da der Großteil der Farben gebrochen ist. Bley hat die Grundfarbigkeit Braun gewählt, da es sehr gut die Doppeldeutigkeit dieses Bildes zeigt: Der Farbton ist ein

„Symbol der Vitalität, aber auch der Vergänglichkeit, Naturverbundenheit (...). Als Farbe der fruchtbaren Erde und des Ackerbodens ist B. Symbol von Vitalität und Jugend (...). Gleichzeitig aber symbolisiert B. als charakterist. Farbe des Herbstes Reife (...), Altern und Vergänglichkeit (...).“⁶⁰⁷

Es zeigt somit zunächst Ottos Naturverbundenheit durch die Töne des holzgezimmer-ten Schlafzimmers, dann wird jedoch auch der Kontrast zwischen den noch lebendigen Bezugspersonen und das dahinscheidenden Otto thematisiert. Der Blick wird des weiteren auf das Rot von Lisas Hose und die Haargummis bzw. aus dem Fenster ins Grüne geleitet. Erhöht wird dieser Fokus auch durch den gewählten Komplementärkontrast von Rot und Grün. Letztere Farbe ist das „Symbol des Lebens, der Liebe und Hoffnung (...). In vielen Religionen ist G. die Farbe des (ewigen) Lebens und des Wohlergehens, so im Judentum und im Christentum (...), wie auch im Islam (...).“⁶⁰⁸ Auch strich man im alten Ägypten u.a. die „Sarkophagdeckel Verstorbener mit grüner Farbe“⁶⁰⁹, um deren Wiedergeburt zu sichern. Die Farbe ist somit bewusst gewählt worden; sie spiegelt, wie schon oben erwähnt, das Erlebte in der Natur wider, steht somit für das Leben, aber auch die Hoffnung, dass der Tod nicht etwas Endgültiges ist.⁶¹⁰ Die Farbsättigung des

607 Okolowitz/Layh 2012², S. 61.

608 Ajouri 2012², S. 168.

609 Welsch/Liebmann. 2012³, S. 65.

610 Vgl. dazu Kapitel 3.2.

Grüns schließt an der Naturdarstellung der ersten Seiten an, hingegen hat das Rot von Lisas Hose und Haargummis an Intensität verloren. Es ist zwar im Vergleich zu den anderen verwendeten Farben immer noch auffällig, jedoch nicht zu den vorherigen Bildern. Auch ist Lisa die einzige, die diese Farbe noch trägt - zu Beginn hat auch Otto rote Hosenträger und Olgas Bluse ein rotes Karomuster. Seit er krank im Bett liegt, taucht kein Accessoire in dieser Farbe mehr auf.⁶¹¹ Dies hängt auch mit dessen Symbolik zusammen: Rot zeigt Ottos und Lisas Zusammengehörigkeit, aber auch deren freundschaftliche Liebe zueinander.⁶¹² Im vorliegenden Bild trägt nur noch Lisa diese Farbe – „die Semantik des R. wird über das Blut als Inbegriff der Lebenskraft im Wesentlichen als Körpersemantik wirksam. Rosige, gut durchblutete Körper, rote Wangen und Lippen (Mund) verweisen auf Frische, Aktivität und Jugendlichkeit. (...)“⁶¹³ So sind Olgas und Lisas Wangen rosig, was den Unterschied zu Ottos fahler Gesichtsfarbe noch deutlicher macht.⁶¹⁴ Ein Kalt-Warm-Kontrast entsteht u.a. durch die gelbgrüne Sicht aus dem Fenster und den violetten Fensterrahmen. Diese Farbe steht symbolisch für einen „Übergang“⁶¹⁵. In der rechten Bildhälfte wird die Farbe als Ausdrucksfarbe eingesetzt. Durch den Farbverlauf ins Weiße wird deutlich, dass Otto stirbt bzw. gestorben ist. Es gibt einen deutlichen Hell-Dunkel-Kontrast, da im rechten Bildraum die Farbe Weiß dominiert, der Nebenraum in der linken Bildhälfte jedoch beinahe vollständig schwarz ist. Dass die rechte Bildhälfte ins Weiße übergeht, ist gut gewählt:

„Die Farbe steht in der Mythologie und in der Psychologie für den Übergang (...). Psychologisch ist Weiß eine sehr vieldeutige, wandelbare Farbe, was mit ihrem raschen Übergang in andere Farben zusammenhängt: Vor allem bildet

611 Bley 2005, S. 19ff.

612 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 58.

613 Michelmann 2012², S. 353.

614 Eine weitere Interpretationsmöglichkeit ist, dass Lisa noch rot trägt, weil sie die Situation noch nicht richtig einordnen kann. Sie versteht zwar, dass Otto krank ist, aber das vollständige Todesverständnis hat sie noch nicht. Anzeichen dafür gibt es auch auf den vorherigen und nachfolgenden Seiten, da Lisa Otto vorher viele Fragen zum Thema Tod stellt. Ihr sind auch nicht die Trauerrituale bekannt, sodass sie nicht versteht, warum die Trauernden leise reden und ernst sind. Sie spricht auch noch von Otto im Präsens („Otto mag das nicht!“, Bley 2005, S. 23) und fragt mehrmals, warum er sie alleine gelassen hat. Diese Verknüpfung zwischen Farbigkeit und Todesverständnis ist jedoch eher unwahrscheinlich, da Lisa auch auf der letzten Seite noch rot trägt, was bedeuten würde, dass sie keine Entwicklung durchmacht.

615 Rohner 2012^{2b}, S. 466.

*Weiß den Gegenpol zu Schwarz, das Positive, gegen das Negative, das Gute gegen das Böse.*⁶¹⁶

Die Autorin wählt hier nicht nur die bekannte Farbe Schwarz als Farbe des Todes und der Trauer, die ggf. auf die jungen Leser*innen düster und angsteinflößend wirken könnte, sondern Weiß, die „positive Todesfarbe“⁶¹⁷. Außerdem wird auch in dieser Farbe inhaltlich unterstützt, dass ein Übergang stattfinden kann, jedoch wird offengelassen, wie dieser aussieht.

Bley verwendet verschiedene Techniken, um den Raum dreidimensional erscheinen zu lassen: Tiefenkriterien wie Überdeckungen (Beine von Olga und Lisa sind nicht sichtbar), Höhenunterschiede (Katze im Vergleich zu Lisa) oder auch Größenunterschiede (Tür im Vergleich zum Fenster), um den Raum zu charakterisieren. Es gibt keinen eindeutigen Vordergrund, da die Decke kaum ausgearbeitet ist und so nur eine geringe räumliche Wirkung hat. Das Bild ist nur in Mittel- und Hintergrund unterteilt: Im Mittelgrund ist links der Tisch mit verschiedenen Objekten, in der Mitte Olga mit Lisa und rechts Otto. Im Hintergrund befindet sich der Nachbarraum, in dem eine Katze zum Fenster blickt. Es ist eine totale Einstellungsgröße in Normalperspektive mit zwei Fluchtpunkten gewählt worden. Aufgrund des doppelseitigen Bildes ist viel vom Umräum zu sehen, durch diese Bildgestaltung liegt der Fokus nicht unmittelbar auf den Gesichtern, Lisas und Olgas Emotionen sind nur zu erahnen. Sie schauen ernst blickend zu Otto hin. Sein Gesicht wird nur im verlorenen Profil angedeutet, sodass keine nähere Umschreibung möglich ist. Dies unterstreicht, dass Otto in einer anderen Physis als Lisa und Olga ist. Eine großformatige Darstellung der Protagonisten ist nicht nötig, denn die Ausgestaltung des Raumes charakterisiert die Atmosphäre näher. Auch mithilfe der Raumkonstruktion findet eine Trennung des Bildes statt: Auf der linken Seite werden die Holzbalken durch Farbe und Linien charakterisiert. Im Gegensatz dazu wird der Raum nach rechts ein beliebiger Raum⁶¹⁸: Der Hintergrund verliert Umriss-

616 Welsch/Liebmann 2012³, S. 103.

617 Ebd., S. 104.

618 Schüwer wendet diesen Begriff im Zusammenhang mit dem Comic wie folgt: „Wendet man sich schließlich dem beliebigen Raum zu, so ist man endgültig bei einer Form der Raumdarstellung angelangt, die die räumlichen Verhältnisse zwischen den Körpern im Unklaren lässt. Die Fragmente haben zwar noch einen Zusammenhalt, aber nur noch

linie und Farbe, sodass der Schwerpunkt auf Ottos Gesicht liegt. Eine weitere Trennung liegt zwischen linkem und rechtem Bildraum: Auf der linken Bildhälfte dominieren noch die Umrisslinien, die Flächen werden deutlich abgegrenzt. In der rechten Bildhälfte nimmt dies immer weiter ab und die Tonalität und Abstufung der Farben hin zu Weiß dominieren.

Als Flächenform überwiegt das Rechteck, die Holzleisten an der Wand, Decke, Tür etc. Es ist daher umso auffälliger, dass sich die Kontur der Decke nach rechts hin von einer Geraden zu einer runderen Form wandelt. Das Bild ist durch eine braunschwarze, leicht diffuse Kontur umrahmt. Der Frame ist an zwei Stellen unterbrochen: Auf der ersten Seite geht die Spitze der offenen Tür über den Rahmen. Auf der zweiten Seite wird der braunschwarze Rahmen am rechten oberen Bildrand geweißt. Das Papier ist nicht reinweiß, sondern zeigt eine virtuelle Nachbildung von Oberflächenstruktur: Es scheint durch einen Pinsel geweißtes Papier zu sein, da sich ein Duktus erahnen lässt. Es ist eine Mischtechnik aus Acrylfarbe und Pastellkreide auf grauem Papier mit Struktur.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Eine ausführliche erzählstrukturelle Analyse befindet sich im Materialband.⁶¹⁹ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es einen Bruch zwischen der ersten und zweiten Seite gibt. Dies lässt sich sowohl am Bild als auch am (fehlenden) Text festmachen. Zwischen Bild und Schrifttext besteht eine Anreicherung⁶²⁰, da sich die Informationen durch das jeweilige andere Medium ausweiten: In beiden Zeichensystemen wird beispielsweise angesprochen, dass Olga und Lisa sich gegenseitig halten. Im Gegensatz dazu wird im Text deutlich, dass Otto schon tot ist. Es soll ein sachlicher Eindruck erweckt werden. Nahezu emotionslos wird Lisa und Olgas Verhalten geschildert. Das Bild

einen sehr lockeren, der schlicht dadurch entsteht, dass der Leser nach wie vor davon ausgeht, dass er sich in einem mehr oder weniger eng begrenzten räumlichen Kontinuum befindet.“ (Schüwer 2008, S. 195) Diese Beschreibung kann auch auf das Bilderbuch übertragen werden.

619 Siehe Band 2, Kapitel 5.1.1.

620 Staiger beschreibt dies wie folgt: „Eine Anreicherung („expanding or enhancing picturebook“) liegt vor, wenn die Informationsvergabe durch das jeweils andere Zeichensystem ausgeweitet wird.“ (Staiger 2014, S. 20).

hingegen zeigt einen Prozess: Es gibt keinen harten Bruch im Visuellen, sondern einen weichen, siehe dafür die Bildanalyse.

Gesamtkontextanalyse

Die Bilder in *Und was kommt nach tausend?* erstrecken sich über Einzel- (14) bzw. Doppelseiten (8). Das (Seiten-)Layout von Bild und Text ähnelt sich immer: Das Verhältnis zwischen Bild, Randzeichnungen und Text bleibt gleich. An der ausgewählten Bilderbuchseite fällt jedoch auf, dass es im Vergleich zu den vorherigen und folgenden Seiten keine Randzeichnungen gibt. Diese erinnern an Kinderzeichnungen; die geschriebenen Begriffe enthalten teilweise Rechtschreibfehler und die Typografie besteht aus unregelmäßigen Druckbuchstaben. Sie unterstreichen auf den vorherigen Seiten Lisas und Ottos Erlebnisse. Das Aussetzen dieser Bilder auf der Doppelseite unterstreicht das einschneidende Erlebnis und betont die im Text beschriebene Atmosphäre – die Stille. Vielleicht ist es auch ein Zeichen, dass das Mädchen die Situation noch nicht verarbeiten kann und erst mal Zeit braucht, um Ottos Tod einzuordnen. Alle Bilder sind gerahmt, dagegen fungieren die Seitenränder des Buches als Rahmen für den Text. Dass ein Bildobjekt den Frame unterbricht, kommt nur auf der oben beschriebenen Seite vor. Es hebt die Tür als Symbol des Todes hervor.⁶²¹

Der Text schwankt zwischen einer und sieben Zeilen, somit liegt die beschriebene Bilderbuchseite mit sechs Zeilen im Durchschnitt. Dass nur eine Seite mit Text bedruckt ist, kommt auf zwei weiteren Doppelseiten vor - Lisa liegt auf Ottos Krankenbett, Lisa und Olga trauern im Garten.⁶²² Dies dient ebenfalls zur Fokussierung des Bildes und unterstreicht die ruhige Atmosphäre. Der beschriebene Bruch in der ausgewählten Doppelseite ist hingegen einmalig in diesem Bilderbuch. Der Einschnitt für Lisa durch Ottos Verlust wird deutlich visuell markiert. Es ist das einzige Bild in Bleys Buch, das sich mit dem Akt des Sterbens beschäftigt. Fünf Doppel- und zehn Einzelseiten bereiten den Rezipienten auf diesen Höhepunkt vor. Es ist somit kein plötzlicher Tod, sondern die Erzählung in Bild und Text bereitet sowohl die Protagonistinnen als auch die Le-

621 Vergleiche dazu im Kapitel 3.3.4.

622 Bley 2005, S. 17f. sowie S. 29f.

ser*innen vor. So sucht Lisa das Gespräch mit Otto („Musst du bald sterben?“⁶²³). Egli spricht schon zu diesem Zeitpunkt von Trauerarbeit, da bei dem Mädchen eine „vorgreifende Trauer“⁶²⁴ zu beobachten ist.⁶²⁵ Im Bild gibt es ebenfalls Vorboten, dass Otto bald sterben wird: Beispielsweise kräht ein Rabe⁶²⁶ Lisa beim Stachelbeerpflücken im Garten an oder es werden im Hintergrund beim Gespräch zwischen dem Mädchen und dem Sterbenden Mohnblumen gezeichnet. Mohn ist sowohl „Symbol des Schlafes, des Traumes und des Todes, der Trauer und des Trostes sowie des Vergessens (...). Der M. ist wegen der schnellen Vergänglichkeit seiner Blüten auch Symbol für Thanatos, den Gott des Todes und den Tod generell (...).“⁶²⁷ Fischer stellt darüber hinaus fest, dass Lessing sich in seinem Werk *Wie die Alten den Tod gebildet*⁶²⁸

„gegen die barocke Grabmalkunst [wandte], die den Tod naturalistisch als Schrecken darstellte. Stattdessen entdeckte er in den Kunstwerken der Antike den Tod als „Zwillingsbruder des Schlafes“, als „schönen Tod“ – den er etwa in der Figur des Todesgenius verkörpert sah. (...) Mit ihren Obeliskten, Urnen und Stelen setzte sie den naturalistischen Darstellungen des Barocks ein anderes, sanfteres Bild vom Tod entgegen. Das Skelett und andere als „schrecklich“ empfundene Darstellungen wurden aus dem sepulkralen Repertoire allmählich verbannt. Das neue Bild des Todes zeigten sich in Symbolen wie Fackeln, Mohnkapseln oder Blumen, die den Tod als verlöschendes Leben oder sanftes Entschlummern präsentierten. Tod und Schlaf wurde zu einem Paar. (...) Der Übergang ins Jenseits wurde durch harmonisch geformte, entspannt schlafende Figuren verkörpert – alles Zeugnisse eines neuen, gefühlsbetonten Umgangs mit dem Tod.“⁶²⁹

Wichtig ist hier, dass in Bleys Buch das Symbol Mohn als Vorbote des Todes verwendet wird. Es wird nicht der Euphemismus des Todes durch sanftes Entschlafen oder Einschlafen verwendet. Es können keine Missverständnisse entstehen. Rudolph schreibt

623 Vgl. Egli 2014, S. 89.

624 Worden 1987, S. 117. Worden beschreibt dieses Phänomen wie folgt: „Mit vorgreifender Trauer ist ein Trauern vor dem Eintreten des Verlustes gemeint. (...) Vielen Todesfällen geht eine Vorwarnung voraus, und in dieser Periode vor dem Verlust beginnen bei den potentiellen Hinterbliebenen die Trauerarbeit und das Durchleben verschiedener Trauerreaktionen.“ (Ebd.) Vgl. zur Definition des Begriffes Trauerarbeit Kapitel 1.1.2.

625 Vgl. Egli 2014, S. 89.

626 Rösch konstatiert: „Schon das Erscheinen bzw. Krächzen gilt als böses Omen (...).“ (Rösch 2012^b, S. 334).

627 Oestersandfort 2012², S. 272.

628 Lessing 2006.

629 Fischer 2001, S. 39.

in ihrer Arbeit: „(...) Wie Psychiater berichten, führt die Vorstellungen bei manchen Kindern zu einer Weigerung, ins Bett zu gehen, aus Furcht, sie würden am nächsten Morgen nicht mehr aufwachen.“⁶³⁰ Otto wird im Schlüsselbild nicht als Schlafender dargestellt. Sein Leichnam liegt zwar im Bett, jedoch ist sein Profil nur angedeutet, seine visuelle Gestaltung legt nahe, dass er nicht mehr unter den Lebenden weilt. Sein Tod ist nicht der Schluss der Erzählung, vier Einzel- und zwei Doppelseiten machen im Anschluss deutlich, wie die Umgebung mit dem Verlust von Otto umgeht. Bleys Bilderbuch zeigt romantische Tendenzen auf Sterben und Tod, da sie als Teil eines Lebenskreislaufes vermittelt werden.

Otto umschreibt seinen Tod wie folgt: „Nein, den alten Otto werdet ihr bitte schön in die Erde legen [,] (...) dann kann er dort langsam zu Erde werden wie das Gras, weißt du? Und irgendwann werden vielleicht sogar Blumen aus dieser Erde wachsen (...), ich bin Gärtner.“⁶³¹ Im Schlüsselbild visualisiert sich dies mit dem Blick der Katze aus dem Fenster ins Grüne – das Leben nach Ottos Tod geht weiter. Es wirft einen leicht verklärenden Blick auf das Sterben: Otto stirbt im gesetzten Alter im Kreis seiner Vertrauten im eigenen Bett und kann sich von ihnen verabschieden. Auch die aufgeworfene Frage, ob Otto ein bisschen lächelt, verweist darauf, dass er einen schmerz- und furchtlosen Tod erlebt. Seine Krankheit wird nicht benannt, sein schlechter Gesundheitszustand wird mit müde, blass und wortkarg, beschrieben. Auch im Bild ist nicht ersichtlich, ob er leiden muss. Er beschwert sich nicht, sondern nimmt sein Schicksal hin. Dies kann einerseits ein Zeichen dafür sein, dass er sich nach Kübler-Ross in der fünften Sterbephase, der Zustimmung, befindet.⁶³²

Dabei werden jedoch die vorherigen Phasen nicht gezeigt. Auch nutzt Otto die Zeit, um den Tod mit Lisa zu thematisieren. Egli begründet dies damit, dass so „ein angstfreies Bild vom Sterbenden vermittelt und die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod (...)“

630 Vgl. Rudolph 1979, S. 64.

631 Betrachtet man die vorherigen und darauffolgenden Seiten so ändert sich auch die Jahreszeit – der Sommer vergeht und Otto stirbt, wenn die Blätter von den Bäumen fallen. Vergleiche dazu das Kapitel 3.3.4.

632 Kübler-Ross 1994¹⁹, S. 99. Vgl. Kapitel 1.2.1.

in den Hintergrund [tritt]⁶³³. Der Tod kündigt sich in diesem Bilderbuch an und es wird herausgearbeitet, dass er zum Leben dazu gehört. Am Bett versammelt sich nicht die Groß- oder Kernfamilie, sondern nur Bezugspersonen. Rituale sind zwar ersichtlich, können jedoch nicht einer Religion zugeordnet werden: Es findet ein Begräbnis statt, aber dieses wird nur angedeutet – der Ort ist ein Friedhof mit weißen Grabsteinen in unterschiedlichen Formen (Stele, Kreuz o.ä.); die Trauernden tragen schwarz; sechs Sargträger lassen den Sarg nieder, auf dem rote Blumen liegen.⁶³⁴ Im Anschluss findet ein Leichenschmaus mit Kaffee und Brezel statt.⁶³⁵

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass im Mittelpunkt des Bilderbuches nicht die realistischen Darstellungen eines Sterbeprozesses oder die Vermittlung eines Todesverständnisses stehen, sondern es soll ein Gesprächsanlass zwischen dem jungen Leser*innen mit den Bezugspersonen über Sterben, Tod, Trauer, Rituale und Jenseits gegeben werden.⁶³⁶ So werden verschiedene Themen angesprochen, jedoch nicht tiefgehend ausgeführt. Diese Offenheit lässt Freiraum, die Themen selbst zu erklären und Leerstellen im Gespräch mit Kindern zu füllen.

633 Egli 2014, S. 89.

634 Bley 2005, S. 23.

635 Ebd., S. 24.

636 Vgl. Kapitel 3.2. Schon in der Einleitung ist darauf verwiesen worden, wie wichtig diese Gespräche zwischen Erwachsenen und Kindern sind. Plieth weist daraufhin, was passiert, wenn diese fehlen: „Ein kleines sechsjähriges Mädchen wird mit dem Tod eines geliebten Menschen konfrontiert und sucht nach Sinngebungen dieses Todes; es ist darum bemüht, Wissenslücken zu schließen und entwickelt innere Bilder, die Erklärungen und damit auch Aufklärung vermitteln sollen. Da keine positiven Impulse von außen kommen, stellen sich Schreckensversionen ein; Nicht-Wissen wird zur Basis von selbst produziertem Pseudo-Wissen, das verunsichert und Hinwendung zum Leben erschwert. Vermittelnde Angebote von Hoffnungsbildern hätten hier helfen können, eigene Trostvorstellungen zu entwickeln und den erlittenen Verlust auf Gewißheit hin zu bearbeiten (...).“ (Plieth 2002², S. VIII).

Abschied vom Leben

Abb. 45: Tirabosco/Wazem 2009, S. 7.

Graphische Analyse

Das vorliegende Schlüsselbild stammt aus Tiraboscoss und Wazems Graphic Novel *Das Ende der Welt*.⁶³⁷ Das einseitige Splash Panel zeigt mittig im oberen Drittel ein vom Baum zerquetschtes Auto. Die herabgestürzte Pflanze erstreckt sich leicht diagonal von der linken bis beinahe zum rechten Panelrand, wobei sich rechts die Wurzeln befinden. Eingerahmt wird das Geschehen von schwarzen Nadelbäumen, die sich nach innen hin verjüngen. Weißer Rauch steigt vom Fahrzeug empor, der sich vom grau-blau-schwarzen Himmel deutlich abhebt. Vertikale lange, helle Linien deuten starken Regen an. Vereinzelt liegen auf der Straße Äste und Blätter. Hierbei fällt auf, dass im Bild keine Laubbäume abgebildet sind, jedoch zwei Blätter auf der Straße liegen. Diese können aufgrund ihrer Farbigkeit Sinnbild für Fruchtbarkeit oder Wachstum sein, aber auch

637 Tirabosco/Wazem 2009, S. 7.

für Verfall und Trauer, also für das „Leben in seinem zykl. Wechsel“⁶³⁸. Da in diesem Bild die Koloration unabhängig vom Gegenstand gewählt wird, können beide Deutungen zutreffen.⁶³⁹ Auf letztere weisen jedoch die herabgefallenen Blätter hin.

Die Baumsilhouetten im Hintergrund lassen vermuten, dass es sich um Nadelbäume handelt. Der Großteil der Koniferen werden je nach Kulturkreis mit Geburt, Tod und Wiederauferstehung in Zusammenhang gebracht. Gerade durch ihre immergrüne Erscheinung stehen sie auch für Unsterblichkeit.⁶⁴⁰ Auch der nächste Bildinhalt schließt sich dem bivalenten Symbolgehalt an: Auf dem Boden sammelt sich Wasser, wobei die fallenden Tropfen konzentrische Kreise bewirken. Auf der einen Seite steht Regen „für göttliche Strafe, Leid, Trauer, Melancholie und Tod“ und wird „in vielen Kulturen als Sintflut-Mythos geschildert (...)“⁶⁴¹. Auch im vorliegenden Buch wird zu einem späteren Zeitpunkt der Regen als „Vorbote des Weltuntergangs“⁶⁴² gesehen.⁶⁴³ In dieser Panelsequenz hat die Wetterlage den Unfall zur Folge, da ein Baum entwurzelt wird. Auf der anderen Seite steht der Regen „auch als Symbol der Fruchtbarkeit und des göttl. Segens. (...)“⁶⁴⁴, hier in Form der Geburt der Protagonistin. Letzteres kann nur erahnt werden, da das Bild auf den ersten Blick trist wirkt. Wie im Bilderbuch wird das Wetter somit eingesetzt, um eine Stimmung zu vermitteln. In *Und was kommt nach tausend?* ist das Wetter konträr zur Gefühlslage der Figuren: Draußen erstrahlen die Pflanzen im satten Grün, im Haus trauern Olga und Lisa um Otto. Den jüngeren Leser*innen wird zwar Trauer gezeigt, darüber hinaus wird im Bild gleichzeitig auch Hoffnung dargestellt. Dies ist im Graphic Novel nicht nötig, da die Zielgruppe eine ältere ist. Nicht nur das Wetter zeigt die Polarität im vorliegenden Schlüsselbild, sondern auch der Symbolgehalt der im Bild gezeichneten Froschlurche. Die dem Unfall am nächsten positionierte Kröte befindet sich rechts von der Bildhälfte und scheint die Situation zu beobachten. Das

638 Grüning 2012², S. 53.

639 Farben haben in diesem Comic die Funktion der Ausdrucksfarbe. Die Panels sind durchgängig in einer monochromen Farbgestaltung von Weiß, über Blau hin zu schwarzen Farbtönen.

640 Neumayr 2011, S. 232f.

641 Schuster 2012²a, S. 337.

642 Ebd.

643 Vgl. Kapitel 3.2.1.

644 Schuster 2012²a, S. 338.

zweite Tier bewegt sich zum linken Bildrand, das dritte betrachtet ebenfalls das Geschehen. Vom letzten Amphibium sind nur am linken unteren Bildrand die Hinterbeine ersichtlich. Nach Failing gehören die Froschlurche zu den „ältesten Symboltieren“⁶⁴⁵. Sie verkörpern wie der Regen die Ambivalenz: Kröten sind einerseits „Symbole der Schöpfung und Fruchtbarkeit“⁶⁴⁶, andererseits auch Todessymbole. Blunk hebt einen weiteren Aspekt der Tiere hervor:

„Während der Teufel bis ans Ende der Zeit der Teufel und somit böse bleibt, bestand beim Frosch – scheinbar mehr als bei jeder anderen Spezies – stets Hoffnung auf Genesung oder Läuterung. Denn ob in kathartischen oder transitorischen Prozessen: Bereits dort, wo der Frosch in seiner eigenen Gestalt konstant blieb, markierte er die Grenze von Diesseits und Jenseits oder von Zeitenwenden und somit Punkte oder Momente des Wandels. (...)“⁶⁴⁷

Dies ist ebenfalls im Bild ersichtlich. Hier geschieht etwas, das die Erzählung maßgeblich bestimmt und weitreichende Folgen für die Protagonisten hat. Froschlurche stehen für Metamorphose, auch wenn wir hier nur ausgewachsene Tiere sehen, so haben sie eine Wandlung vom Laich⁶⁴⁸ zur Kaulquappe hin zum erwachsenen Tier vollbracht. Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass diese Situation überwunden werden kann und die Protagonistin durch die Auseinandersetzung mit diesem Moment eine Wandlung erfährt – vom Jugendlichen zum Erwachsenen.

Die Objekte im Bild besitzen, teilweise auch in Kombination, schwarze, weiße oder hellblaue Umrisslinien bzw. die Kontur entsteht durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast. Beides wird bei der Flora und deren heruntergefallenen Teilen ersichtlich.

Das Bild umfasst verschiedene Richtungen der Linien: Im Gegensatz zu den vertikalen hellen Linien des Regens oder den Kreisen der auftreffenden Tropfen am Boden stehen der leicht diagonal verlaufende, entwurzelte Baum sowie die gebogene Reifenspur am Boden. Der ungewollte Halt des Fahrzeugs wird dadurch hervorgehoben. Die Kreidezeichnungen sind in blau-weiß-schwarzen Tönen gehalten, wobei die dunklen Töne im Bild dominieren. Die Wahl der bildnerischen Technik führt dazu, dass die Pigmente

645 Failing 2002, S. I-3.

646 Sieg 2012², S. 135.

647 Blunk o.J., S. 8.

648 Nicht alle Arten legen Froschlaich, sondern legen Eier oder gebären lebendig. Sie erfahren trotz alledem eine Metamorphose hin zum erwachsenen Tier.

transluzent sind – Teile der darunterliegenden Flächen scheinen durch. Diese Schichtung führt zu einem Tiefeneffekt, aber auch zu einer Materialität. Gerade der Boden bekommt so eine räumliche Komponente und die Leser*innen können nachempfinden, wie das Wasser auf der Straße steht. Im Panel ist am stärksten der Hell-Dunkel-Kontrast ersichtlich, der am deutlichsten am weißen Rauch des Autos gegenüber dem schwarzen Baum hervortritt. Dieser Kontrast wird auch bei der Licht-Schatten-Modellierung der Objekte verwendet, wie etwa in den Pfützen am Boden. Hinzu kommt ein Qualitätskontrast – das satte Schwarz des umgefallenen Baumes im Gegensatz zu den durchscheinenden hellen Regentropfen. Die Atmosphäre ist aufgrund der kühlen Farbgebung – schwarz, weiß und ein graublau – melancholisch und trist. Die Farbe wird unabhängig vom Gegenstand gewählt, so wird der Boden ebenso wie der Frosch in den gleichen Farbnuancen dargestellt. Die in den Objekten erarbeitete Dualität spiegelt sich ebenfalls in den Farben wider: Der aufsteigende Rauch aus dem Auto ist weiß. Diese Farbe steht für Anfang, aber auch für ein Ende.⁶⁴⁹ So fasst Welsch und Liebmann zusammen:

„(...) Göttinnen wie die römische Juno oder die ägyptische Isis [vertreten] das weibliche Wesen der Farbe Weiß. Sie besitzen wie Isis die Macht, Leben zu vernichten, gleichzeitig aber aus der Vernichtung neues Leben zu schaffen. (...)“⁶⁵⁰

Schwarz wird meist als Gegenfarbe gesehen, aber auch in dieser zeigt sich symbolgeschichtlich eine Polarität.⁶⁵¹ „Ursprünglich war Schwarz eine Götterfarbe, denn die Urgötter und -göttinnen entstammen der schwarzen, fruchtbaren „Mutter Erde (...)“⁶⁵², trotzdem ist diese Farbe auch ein klassisches „Symbol des Todes, der Trauer“⁶⁵³. Die Farbe Blau als dritte Farbe ist an dieser Stelle geschickt gewählt, da „Melancholie und Tod in Antike und Früher Neuzeit mit der Farbe Schwarz in Verbindung gebracht [wur-

649 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 103.

650 Ebd.

651 So schreibt Welsch und Liebmann: „Vor allem bildet Weiß den Positive, gegen das Negative, das Gute gegen das Böse, das drückt sich aus in solchen Paaren wie heller (weißer) Tag versus dunkle (schwarze) Nacht (...)“ (Ebd).

652 Ebd., S. 97.

653 Yngborn 2012², S. 386.

de], verschiebt sich die Symbolik in der Romantik hin zu B.“⁶⁵⁴

Wie im Bilderbuch werden die Farben somit gezielt eingesetzt, um Inhalt und Atmosphäre zu unterstützen. Allerdings überwiegen im Vergleich zum ersten Schlüsselbild die Symboliken für Trauer und Tod. Eine positive Konnotation kommt vor, jedoch hat sie nicht den Stellenwert wie im Bilderbuch: Die Melancholie spielt eine größere Rolle, obwohl in diesem Moment nicht nur der Sohn stirbt, sondern auch die Tochter zur Welt kommt. Dies unterstützt auch die spätere Aussage des Vaters: „Du warst für sie [ihre Mutter] immer mit dem Unfall verbunden. Gegen ihren Willen und all ihren Bemühungen standest du für den Unfall, den Regen, den Wald, deinen Bruder.“⁶⁵⁵ Die Freude über die Geburt tritt hinter dem schrecklichen Ereignis zurück. Im Bilderbuch wird deutlich gemacht, dass das Leben weitergeht. Es wird im Schlüsselbild mitverankert. Im Comic ist dies nicht der Fall, es ist ein Abschied vom Leben. Hier benötigt die Protagonistin einen langwierigeren Prozess, um über den Tod des Bruders hinwegzukommen. Dabei kann man auch scheitern, was am Beispiel der Mutter gezeigt wird. Der Vater beschreibt ihren Tod wie folgt: „Sie hat sich sterben lassen. Sie hat sich im oberen Zimmer eingeschlossen, um es nie mehr zu verlassen.“⁶⁵⁶

Der Raum besitzt Vorder-, Mittel- und Hintergrund. So werden in der unteren Bildhälfte Frosch und Äste angeschnitten. Die Ballung der konzentrischen Kreise, die nach oben hin schwächer werden, fördert die Räumlichkeit. Die mittlere Ebene ist mit zwei Fröschen und heruntergefallenen Baumteilen relativ leer. Der Boden wirkt flächiger, obwohl noch Pfützen angedeutet werden. Im oberen Bildrand kommt es zu einer Rhythmisierung der Bäume, die zur Seite und nach oben angeschnitten sind. Gerade durch die ähnlichen, sich wiederholenden Bildelemente mit gleicher Gerichtheit fällt der umgefallene Baum besonders auf. Es werden somit zur Tiefendarstellung Höhenunterschiede, Überdeckungen, Staffelung und Größenabnahme verwendet. Der Vordergrund ist farblich heller als der Hintergrund, der mit seinem dunklen Himmel und den schwarzen Bäumen weiter weg erscheint. Es wirkt wie eine Einfluchtpunkt-Perspektive

654 Waldow 2012², S. 53.

655 Tirabosco/Wazem 2009, S. 101.

656 Ebd.

aufgrund der Fokussierung auf das Auto – die Bäume verkürzen sich zur Mitte hin und scheinen sich der räumlichen Konstruktion zu unterwerfen. Zusätzlich leitet die Bremsspur den Blick dorthin; zwei Frösche haben sich ebenfalls dem Fahrzeug zugewendet. Auch wenn es ein hochformatiger Panel ist, können die Leser*innen aufgrund der totalen Einstellungsgröße viel vom Umraum sehen. Der herabgestürzte Baum wirkt aufgrund der Ausrichtung des Panels noch größer, da der Stamm vom Frame angeschnitten wird und sich beinahe über die komplette Zeichnung erstreckt. Auch wenn beide analysierten Schlüsselbilder unterschiedliche Perspektiven und Formate haben, sind die Betrachter*innen in beiden Fällen außerhalb des Geschehens positioniert - sie sind unbeteiligte Beobachter*innen. Unterschiedlich ist die Intention: Im Bilderbuch sollen die Leser*innen nicht nur die Trauer der Beteiligten sehen, sondern auch das Umfeld mit der Aussicht auf das draußen weitergehende Leben. Sie sollen Anteil nehmen, jedoch auch Positives wahrnehmen. Im Graphic Novel hingegen soll nicht ersichtlich sein, was genau im Wagen geschieht, und er spiegelt auch emotional wider, dass die Insassen diesen Moment nicht verarbeiten wollen bzw. können.

Gesamtkontextanalyse

Das Bild hat einen schwarzen, gleichbreiten Rahmen wie die gesamte Panelsequenz. Im Gegensatz zum Bilderbuchbild *Und was kommt nach tausend?* gibt es weder innerhalb dieses Panels noch der Panelsequenz einen visuellen Bruch. 18 Panels umschreiben die Situation, wie die Familie wegen der anstehenden Geburt der Tochter ins Krankenhaus fahren möchte, jedoch die Wetterverhältnisse das Vorankommen erschweren. Zu Beginn des Geschehens gibt es noch Sprechblasen – über die Wehen, das Wetter sowie den letzten Satz des Jungen: „Papa! Pass auf!“⁶⁵⁷ Kein Fließtext löst auf, wie die Situation endet, was mit den Insassen des Wagens geschieht. Nur das gerade beschriebene Schlüsselbild mit der Außenansicht auf das Auto wird gezeigt. Die darauffolgende Seite beinhaltet eine schwarze Fläche ohne Frame, die mit dem Seitenrand endet. Auch danach gibt es keinen Fließtext oder keine Sprechblase mit nähergehenden Hinwei-

657 Tirabosco/Wazem 2009, S. 5.

sen, was nach dem Unfall geschehen wird. Es scheint wie ein ‚schwarzes Loch‘ zu sein, über das nicht gesprochen wird. Die schwarze Koloration gibt einen Hinweis - etwas Schreckliches ist passiert.⁶⁵⁸ Auch der Übergang zur nächsten Sequenz bleibt unkommentiert. Es gibt keine Erläuterung, wo man sich genau befindet und wie viel Zeit vergangen ist; auch die Figurenkonstellation ist neu. Der Grund für diese Darstellung ist einerseits, dass erst im Laufe des Graphic Novels aufgelöst wird, dass der Junge gestorben ist. Es wird auf Panels verzichtet, die den genauen Unfallhergang zeigen. Auch eine Veränderung der graphischen Darstellung hätte einen zu deutlichen Hinweis gegeben, was genau geschieht. Es ist es ein Zeichen dafür, dass die Hinterbliebenen sich nicht mit dem Unfall auseinandersetzen; er wird verdrängt. Im Graphic Novel ist es das einzige Panel, das den Akt des Sterbens thematisiert. Auch wenn zunächst der Eindruck entsteht, dass im Vergleich zum vorherigen Bilderbuch keine visuellen Besonderheiten in der Panelsequenz dargestellt werden, so geschieht dies erst auf dem zweiten Blick: Hier gibt es keinen Verlauf im Bild oder auffällige Paare zum Themenkomplex Leben und Tod. Beim genaueren Betrachten des vorliegenden Schlüsselbildes wird die Dualität aufgrund der Farbwahl und Symbolik erst sichtbar.

Der Akt des Sterbens im Untersuchungskorpus

Betrachtet man nun alle Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus, so wird in vier weiteren Graphic Novels der Akt des Sterbens thematisiert. Es gibt jedoch keine weiteren Bilderbuchdarstellungen. Ein Grund dafür könnte sein, dass es schwierig ist, das Ende des Sterbeprozesses festzuhalten: Es sollte für die junge Zielgruppe nicht angst-einflößend sein, aber die Situation auch nicht verklären. Cramer stellt fest:

„Beim Sterben hören die Lebensfunktionen, wie das Laufen, Sehen, Riechen, Schmecken und Fühlen, auf. Das Außerkräfttreten der Sinnesfähigkeiten ähnelt dem Zustand beim Ruhen oder Schlafen. Aus diesem Grund zeigen viele Darstellungen vom Sterben im Bilderbuch entweder einen schlafenden Menschen oder ein schlafendes Tier. (...)“⁶⁵⁹

658 Vgl. dazu die Ausführung zum Symbolgehalt der Farbe Schwarz.

659 Cramer 2012, S. 172.

Diese birgt, wie schon in der Schlüsselbildanalyse *Und was kommt nach tausend?*⁶⁶⁰ erwähnt, die Gefahr, dass Kinder etwas missverstehen. Um die Darstellung des Sterbeaktes zu umgehen, wird dieser ggf. gar nicht illustriert, wie in *Abschied von Opa Elefant*⁶⁶¹, oder es wird der Übergang zum Tod thematisiert.⁶⁶²

Die Graphic Novel Schlüsselbilder im Untersuchungskorpus können wie die beiden eben analysierten Bilder in die Kategorie *Teil des Lebens* oder *Abschied vom Leben* eingeordnet werden. In *Als David seine Stimme verlor* wird zweimal das Ende des Sterbeprozesses gezeigt: Zunächst erzählt Davids Tochter Miriam ihrer Urlaubsbekanntschaft Louis, dass sie als Kriegsfotografin im Kosovo in dem Moment Aufnahmen machte, als ein Mädchen in die Schusslinie lief.⁶⁶³ Das Kind starb in Miriams Armen. Die Situation wird in einem fotografischen Filmstreifen mit zehn Bildern gezeigt, wobei dieser leicht schräg über die Doppelseite verläuft und das Anfang- und Endbild angeschnitten wird. Die Bilder sind in weißen, hellblauen, grauen und beigeen Tönen gehalten. Nur das Blut ist in einem gesättigten Rot gemalt. Die ersten vier Aufnahmen zeigen das hüpfende Mädchen, das in nur wenigen groben schwarzen Linien in einer Bewegung gezeichnet wird. Die letzten vier zeigen den Moment des Schusses und den Fall des Kindes. Im Vergleich zu den vorherigen und nachfolgenden Panels sind Rahmung und grafische Gestaltung eine andere. Der Hintergrund ist abstrakt gehalten, die Farbflächen vermitteln die Atmosphäre und bieten einen starken Kontrast zum Blut. Die Figur wird skizziert, was die Bewegung des Mädchens und die Momentaufnahme versinnbildlicht. Diese Geschichte wird eingebettet in die Liebschaft zwischen Louis und Miriam, wobei zum Schluss ein Kind gezeugt wird - Louise.⁶⁶⁴ Es wird ein Kreislauf gezeigt – das Mädchen stirbt, ein neues Leben entsteht. Der zweite Akt des Sterbens wird am Ende des Buches geschildert: David erhält eine Spritze, um den Tod nicht länger hinauszuzögern.⁶⁶⁵ In einem Spread Panel wird Davids Gesicht in der Frontalansicht in Groß-

660 Oestersandfort 2012², S. 272.

661 Cordes/Abedi 2013².

662 Vgl. darauffolgendes Unterkapitel.

663 Vanistendael 2014, S. 40f.

664 Ebd., S. 42ff.

665 Ebd., S. 265ff.

aufnahme gezeigt.⁶⁶⁶ Ähnlich wie bei *Und was kommt nach tausend?* wird der Akt des Sterbens visuell anders umgesetzt als z.B. alltägliche Situationen. Im Gegensatz zu den vorherigen und den nachfolgenden Bildern wird der Protagonist nur durch schwarze Konturen skizziert. Es gibt keine aquarellierten farbigen Flächen. Durch die Großaufnahme des Gesichtes ist das Augenmerk auf die Mimik des Protagonisten gelenkt. Im Hintergrund wird durch wenige Linien das Kissen angedeutet. Der Handlungsraum wird nicht weiter charakterisiert. Es kommt zu keiner weiteren Verortung, sondern der Umraum entzieht sich der weiteren räumlichen Orientierung.⁶⁶⁷ Es kann als Loslösung von der irdischen Welt interpretiert werden, da die kommende Panelsequenz sich mit dem Übergang ins Jenseits beschäftigt.⁶⁶⁸

In *Als David seine Stimme verlor* gibt es jedoch keinen Bruch innerhalb des Bildes. Die Begründung ist zunächst dieselbe wie in *Das Ende der Welt*: Vanistendaels Comic hat viel mehr Panels zur Verfügung, um diese Situation zu umschreiben und benötigt keine Verdichtung der Handlungen in einem Bild. Hinzu kommt eine andere Funktion der Doppelseite – Davids Gesicht steht im Fokus.⁶⁶⁹ Nur der Akt des Sterbens wird thematisiert, nicht zusätzlich das Abschiednehmen oder das Trauern wie im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?*. Das Gesicht wirkt nicht schmerzverzerrt, theoretisch könnte

666 Vanistendael 2014, S. 268f.

667 Dies ist ein typisches Mittel im Comic, vgl. dazu Mahne 2007, S. 66.

668 Vgl. dazu nachfolgendes Unterkapitel.

669 David entscheidet sich aktiv für den Tod, da er den befreundeten Arzt bittet, ihn von seinem Leid zu befreien. Er möchte sein Ende nicht mehr hinauszögern und bestimmt den Todeszeitpunkt selbst – ohne diesen mit der Familie abzustimmen. Das Thema Sterbehilfe wird im weiteren Zusammenhang nicht behandelt, da dies nicht der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist. Darüber hinaus wird Sterbehilfe auch nicht weiter in Vanistendaels Comic thematisiert. Es gibt kein weiteres Gespräch mit Arzt und Patient darüber, nur die Bilder lassen vermuten, dass der Freund David von seinen Schmerzen befreit. Obwohl die vorherigen Panels vermitteln, dass David wieder auf dem Weg der Besserung ist, scheint dies David nur für seine jüngste Tochter zu spielen. Er plant mit ihr einen neuen Segelausflug. Mit Bezug auf Tolstois Erzählung „Drei Tode“ (Tolstoj 2009, S. 16-33) begründet Ariès dieses Handeln folgendermaßen: „Am Ursprung dieser neuen Hemmungen [vor der Todesankündigung] (...), steht die Liebe zum Anderen, die Angst, ihm wehzutun und ihn in die Verzweiflung zu stürzen, die Versuchung, ihn davor in Schutz zu nehmen, indem man ihn über sein nahes Ende im Unklaren läßt. (...) Jeder ist also Komplize in einem Lügengewebe, das sich in eben dieser Zeit zu entwickeln beginnt und den Tod von nun an immer entschiedener in den Untergrund verdrängt. (...) Das »Den-Tod-nicht-spüren« ist an die Stelle des »Sein-Ende-nahe-fühlen« getreten. (...)“ (Ariès 1993⁶, S. 718f.). Dies lässt sich auch im vorliegenden Graphic Novel beobachten.

es das Bild eines Schlafenden sein. Erst durch die Narration und die visuelle Gestaltung wird deutlich, dass David tot ist. Aufgrund der Einbettung von Davids Sterbeprozess in den Alltag seiner Patchwork-Familie, die Schilderung des Umgangs der einzelnen Bezugspersonen wird auch hier deutlich, dass der Tod Teil des Lebens ist.

Dies wird auch im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* deutlich gemacht. Hier fällt vor allem die hohe Anzahl auf - es wird zehnmal der Akt des Sterbens thematisiert.⁶⁷⁰ In vier Situationen wird zwar die Ursache (Brand, Erdbeben, Autounfall, Mord) gezeigt, jedoch nicht der Moment des Todeseintrittes bzw. der Moment nach den Unfällen. Aus dem narrativen Kontext schließen die Leser*innen daraus, dass die Protagonisten sterben. Im Gegensatz dazu wird bei den anderen Todesfällen der Akt des Sterbens dargestellt, wie etwa Herzinfarkt oder missglücktes Peyote-Ritual. Der Illustrator scheint bei der Darstellung eines unversehrten erwachsenen Leichnams keine Bedenken zu haben. Die Bilder eines verwundeten Körpers durch Brand oder Autounfall bzw. eines toten Kindes werden ausgespart. Es gibt keinen visuellen Bruch in der Panelsequenz, wenn jemand stirbt. Der Grund dafür ist, dass die Panelgestaltung nicht mit der Thematik variiert, sondern je nachdem, in welcher Zeit und in welcher Welt, Diesseits oder Jenseits, die jeweilige Erzählung spielt. Betrachtet man den individuellen Tod, kann es teilweise als Abschied vom Tod gewertet werden, jedoch aufgrund der Todesanzahl und der gezeigten Kultur des *Día de los Muertos*⁶⁷¹ vermittelt es den Eindruck, dass der Tod zum

670 Ebenfalls findet Reyes seinen Papagei tot im Käfig auf (vgl. Pestemer 2011, S. 70). Die Ursache wird nicht benannt. Vgl. für eine Auflistung der Todesfälle Band 2, Kapitel 4.2.4.

671 Kartoffel, Tolnay und Winkler schreiben zu diesem mexikanischen Feiertag: „Eine der eigenartigsten Manifestationen stellt der Día de Muertos (Tag der Toten) dar, der am zweiten November als ein heiteres Fest begangen wird. Es werden ofrendas (Opfergaben) in den Häusern der Familien errichtet und die Nacht auf dem Friedhof an den Grabstätten der anverwandten Toten verbracht“ (Kartoffel/Tolnay/Winkler 1993, S. 7). Narvete ergänzt, dass „der Einfallsreichtum mexikanischer Volkskunst, etwa durch allerlei makabres Spielzeug, ganz besonderes zutage [tritt]: Leichenzüge, Miniatursägen, die sich mit einem Fadenzug öffnen, um den Toten hervorlugen zu lassen, werden ebenso verkauft wie Masken, Umhänge mit Totenschädeln und gekreuztem Knochen und Holzschwerter mit Griffen in Form von Totengebein. (...) Beliebte sind auch Totenschädel aus Zuckermasse, auf deren Stirn der Name des Freundes oder der Freundin prangt, denen sie als liebevolles Angebinde gewidmet sind.“ (Narvete 1993, S. 23) Tolnay spricht von einem „der wichtigsten Feste Mexikos“ (Tolnay 1993, S. 29). Diese Beschreibungen finden sich auch in dem Graphic Novel „Der Staub der Ahnen“ wieder, die auch in im Kapitel „Todessymbolik“ weiter aufgearbeitet werden.

Leben gehört.

Im Gegensatz dazu können die anderen beiden Graphic Novels in die Kategorie *Abschied vom Leben* eingeordnet werden. *Im Zeichen des Mondes* ertrinkt Artemis' Bruder auf der Suche nach einer Mondkette in einem Brunnen.⁶⁷² Graphisch wird dies ebenfalls nicht anders dargestellt als andere Situationen. Dies hat denselben Grund wie im Buch *Das Ende der Welt* – für die Protagonistin ist der Tod ein großer Einschnitt im Leben, sie verarbeitet ihn emotional noch nicht. Gegen Ende liegt auch eine weitere Nebendarstellerin im Sterbebett, die Heilerin.⁶⁷³ Aus dem Dialog mit ihrem früheren Geliebten Wundersam, einem wandernden Krämer, geht hervor, dass sie aufgrund ihres hohen Alters stirbt. Es wird nicht näher spezifiziert. Zum Schluss stirbt eine weitere Figur – Rufo.⁶⁷⁴ Dieser tyrannisiert sein Umfeld und wird auf der Jagd nach Artemis und ihrer Jugendliebe von seinem eigenen Diener erwürgt. In allen drei Fällen gibt es keine graphische Besonderheit im Vergleich zu anderen Sequenzen.

Das Ende der Welt und *Im Zeichen des Mondes* thematisieren vorwiegend zwei Aspekte: Einerseits die Frage der Schuld – beide Protagonistinnen geben sich diese am Tod des Bruders. Andererseits geht es auch um das Verschweigen bzw. Ignorieren des Todes und welche Folgen dies auf das Leben der Hinterbliebenen hat. In Pedrosas *Drei Schatten* wird Sterben und Tod in sieben Situationen dargestellt, wobei zu Beginn des Comics in der Jagdszene zwei tote Tiere gezeigt werden.⁶⁷⁵ Hier wird jedoch kein Sterbeprozess illustriert, sondern es wird in vier bzw. zwei Panels der Kadaver gezeichnet. In sechs Panels wird das Zusammentreffen der drei Schatten mit Suzette Piques, eine Bekannte von Joachims Mutter, dargestellt.⁶⁷⁶ Graphisch auffallend ist zunächst die fehlende Rahmung. Die Striche sind dynamisch und organisch, Objekte werden grob angedeutet. Zunächst bleibt offen, wen die drei Schatten verfolgen. Aufgrund der Bildreihenfolge geht man jedoch von Louis und Joachim aus.⁶⁷⁷ Erst in den sechs Panels wird deutlich,

672 Bonet/Munuera 2012, S. 63ff.

673 Ebd., S. 99ff.

674 Ebd., S. 128ff.

675 Pedrosa 2008, S. 19ff.

676 Ebd., S. 80f.

677 Die Sequenz wird eingeführt dadurch, dass Joachims Mutter Piques Tagebuch liest (vgl. ebd., S. 75ff.). In den folgenden Panels stehen Bild und Text in einer kontrapunktischen

dass Piquet das Ziel der drei ist.⁶⁷⁸ Die drei Reiter sieht der Betrachter nur von hinten bzw. von der Seite.⁶⁷⁹ Was genau beim Zusammentreffen geschieht, bleibt offen. Es folgt eine Zeichnung des flüchtenden Louis, der Joachim trägt. Der vierte Sterbende ist ein Sklavenhändler auf der Schiffsfahrt, der wahrscheinlich einem Raubmord zum Opfer fällt.⁶⁸⁰ Diese dreizehn Panels erinnern graphisch an die gerade geschilderte Sequenz, wobei je nach gezeigter Figur, Louis oder der Ermordete, die Umsetzung in Form von Rahmung oder Kontur variiert. Die drei Täter werden nur grob umrissen, sodass nur vermutet werden kann, dass die drei Schatten beteiligt sind. Ebenfalls bei der Schiffsfahrt wird in zehn Panels der Mord am Kapitän geschildert, der durch das Messer der Sklavin getötet wird.⁶⁸¹ Der sechste Todesfall ist der Baron, der auf der Flucht vor den drei Schatten vor eine Kutsche läuft.⁶⁸² Dabei schneiden die drei Wesen die Kette, in dem Louis' Atem des Herzens gefangen ist, ab.⁶⁸³ Die drei Schatten, die ihn mitnehmen wollen, tauchen ebenfalls zweimal im Gespräch mit Joachim auf.⁶⁸⁴ Hierbei besitzen die drei Wesen scharfe Konturen. Dadurch wirken sie nicht mehr mysteriös oder angsteinflößend wie in den vorherigen Szenen. Die drei Wesen fragen Joachim, ob er bereit sei, mit ihnen zu gehen. Die Darstellung des Todeseintritts ist in diesem Comicbild deutlich düsterer dargestellt als im Bilderbuchbild. Dies geschieht sowohl durch die Farbigkeit des Bildes, schwarz-weiße vs. farbige Kolorierung, als auch durch die Motivwahl bzw. Todesursache, Sterben im Bett vs. Mord oder Unfall. Ein Grund für diese unterschiedliche Umsetzung ist die Zielgruppe. Das Bilderbuchbild vermittelt etwas Tröstendes: Olga und Lisa sind zwar in Trauer um Otto, jedoch sind sie dabei nicht alleine, sie haben noch sich. Dies wird im Bild u.a. durch Farbigkeit oder auch die haltende Gestik vermittelt. Die jungen Leser*Innen sollen keine Angst vor dem Tod bekommen. *Drei*

Beziehung. Die Zeilen, die Lise liest, werden über die Bildsequenz gelegt, in der Louis flucht bzw. die Jagd der drei Reiter zeigt.

678 Vgl. dazu den dazugehörigen Text (Pedrosa 2008, S. 81) oder die Inhaltsangabe im Band 2.

679 Vgl. zur Personifikation des Todes die Kapitel 3.3.3. und 3.3.4.

680 Pedrosa 2008, S. 148ff.

681 Ebd., S. 169.

682 Ebd., S. 242f.

683 Ebd., S. 243.

684 Ebd., S. 249ff.

Schatten benötigt diesen besänftigenden Umgang mit dem Sterben nicht mehr. Hier zeigt sich ein anderer Zugang: Der Sterbende erfährt den Umgang, den er ‚verdient‘. Dies wird vor allem durch das mehrmalige Aufzeigen des Sterbeaktes deutlich. Suzette Pique, der Kapitän, Joachim und der Baron erleben einen unterschiedlichen Tod, mal ist dieser plötzlich, mal erwartet, mal angsteinflößend, mal besänftigend. Die Ausgestaltung hat, wie eben gezeigt, Gemeinsamkeiten, aber auch deutliche Unterschiede – je nach inhaltlicher Aussage.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass der Akt des Sterbens einerseits graphisch anders umgesetzt wird als andere Alltagssituationen. Je nachdem, ob ein Bilderbuch oder eine Graphic Novel vorliegt, umfasst es ein Bild, aber auch eine Sequenz. Andererseits kann jedoch auch beobachtet werden, dass dieser Moment nicht besonders hervorgehoben wird. Dies kann zum einen thematisch begründet werden, beispielsweise, dass der Tod noch nicht verarbeitet ist oder es noch offengelassen wird, was genau geschehen ist. Zum anderen kann es auch daran liegen, dass die Illustratoren Layout, Farbigkeit etc. an etwas anderes binden, wie etwa an einen zeitlichen Aspekt.

3.1.2. Übergang zum Tod

Im Unterkapitel *Übergang zum Tod* wird als erstes das Schlüsselbild aus dem Bilderbuch *Oma und die 99 Schmetterlinge*⁶⁸⁵ untersucht. Es folgt als zweites eine vergleichende Analyse aus dem Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*⁶⁸⁶. Beide Panels sind aufgrund ihrer unterschiedlichen Motivik ausgewählt worden, der *Tod als Metamorphose* bzw. der *Tod als Reise*. Im Anschluss werden die anderen Schlüsselbilder aus dem Untersuchungskorpus dahingehend betrachtet, ob diese Ideen auch dort aufgegriffen bzw. andere verwendet werden:

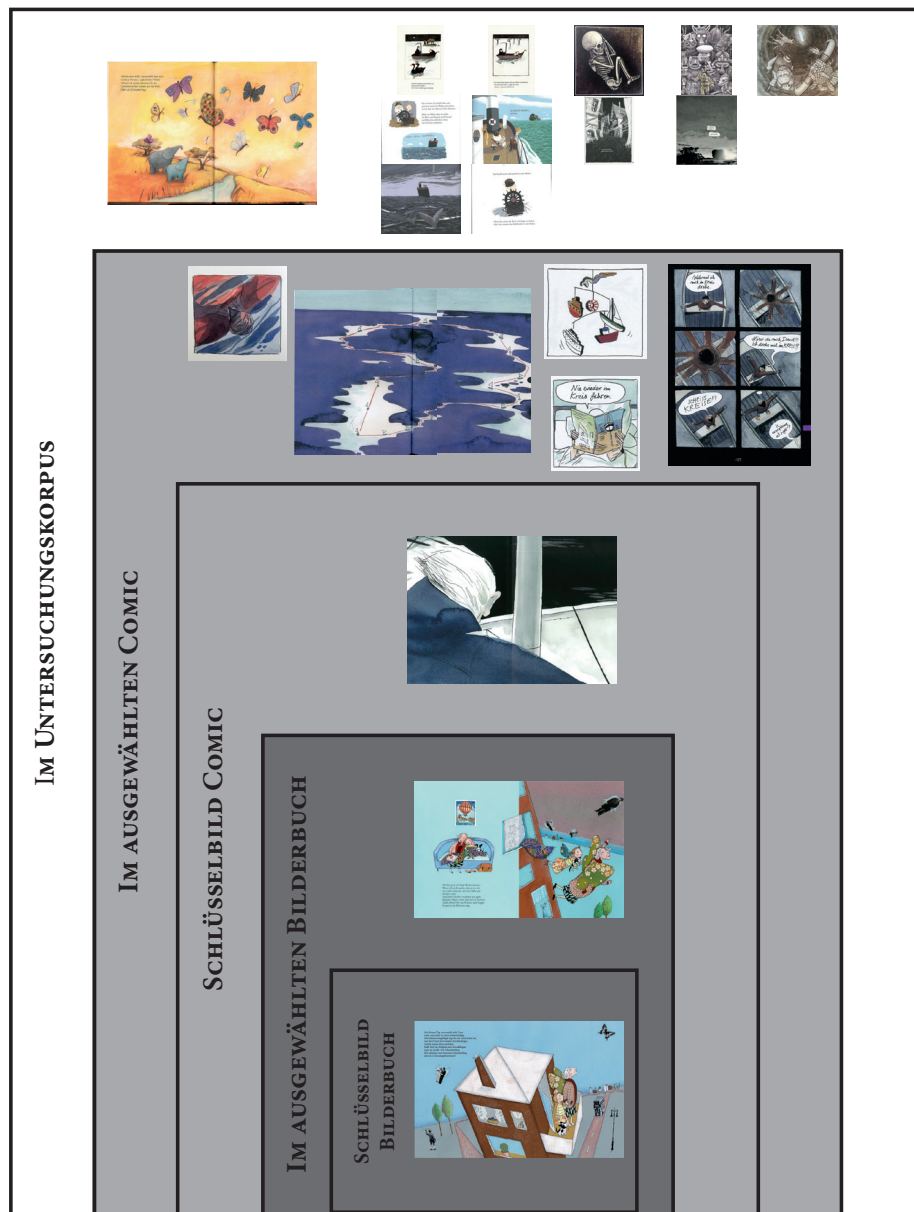


Abb. 46: Vorgehensweise im Unterkapitel „Übergang zum Tod“.

685 Marshall 2012.

686 Vanistendael 2014.

Tod als Metamorphose



Abb. 47: Marshall 2012, S. 23f.

Graphische Analyse

Im Bilderbuch *Oma und die 99 Schmetterlinge* wird auf der letzten Doppelseite der Übergang zum Tod thematisiert.⁶⁸⁷ Über die Bildmitte erstreckt sich ein Wohnhaus. In der rechten Haushälfte stehen Großmutter, Enkelin und Hund auf dem Balkon. Erstere trägt eine rot karierte, hüftlange Jacke und einen mint gepunkteten schwarzen Rock. Am Rücken der älteren Frau befindet sich ein olivfarbenes, mit weißen-rosanen-violetten Blüten gemustertes Flügelpaar. Die Blumen werden unterschiedlich dargestellt: Die meisten sind so abgebildet, dass die Betrachter*innen auf die vereinfachten Stempel, Staub- und Kronblätter blicken. Die Blüte ist ein

„Symbol (...) des Lebens, der Seele, der Unsterblichkeit wie der Vergänglichkeit (...). Im antiken Mythos verwandelt sich die Seele, die mit dem Tod aus dem Körper entweicht, oftmals in eine B. und dauert als solche fort: Die Seele, der Sitz des Lebens, findet in der B. einen neuen Leib, in dem sie >wiederaufblüht>. (...) In der antiken Unterwelt und im christl. Himmelreich finden sich B. als Symbol des ewigen Lebens. (...)“⁶⁸⁸

Eine seitliche Sicht hat man zweimal auf violette Blüten. Dies kann aber auch die Dar-

687 Marshall 2012, S. 23f.

688 Wiesmann 2012², S. 56f.

stellung einer sich öffnenden oder schließenden Knospe sein. Die Blüte sowie deren Farbigekeit schließt sich an die Schmetterlingssymbolik⁶⁸⁹ an: „Aufgrund ihrer Kurzlebigkeit sind Blumen darüber hinaus eines der gebräuchlichsten Vanitassymbole (...).“⁶⁹⁰ Dies passt zur farblichen Wahl: violett als Farbe für den Zwischenbereich von Leben und Tod – es endet das Leben im Hier und Jetzt, aber es beginnt ggf. eine neue Daseinsform.⁶⁹¹ Dies zeigen auch die grünen Schmetterlingsflügel, die für Wiedergeburt und Hoffnung stehen und weiß als eine wandelbare Farbe, aber auch als die der Trauer.⁶⁹² An der rechten Hand hält die ältere Frau ein Kind. Es trägt einen gelben, mit bunten Streifen geringelten Pullover und einen gelben, mit roten Blumen und braun gestreiften bzw. gepunkteten Rock. Gelb ist somit die dominanteste Kleiderfarbe des Mädchens. Einerseits ist es die Farbe der Verbindungen, da beispielsweise Hermes⁶⁹³ als Götterbote in gelben Gewändern abgebildet wurde, andererseits steht sie auch symbolisch für die Ewigkeit. „Psychotherapeutisch wird Gelb u.a. gegen Vergesslichkeit“⁶⁹⁴ eingesetzt. Dies ist gerade in diesem Buch interessant, da die Großmutter wahrscheinlich an Demenz erkrankt ist. Es gibt keine unterschiedliche Gestaltung der Kleidungsstücke für Enkelin und Großmutter - sie sind farbenfroh.⁶⁹⁵ Dies könnte zwei Gründe haben: Es kann erstens daran liegen, dass die Großmutter noch unter den Lebenden weilt. Zweitens weist der Text darauf hin, dass sie sich beim Todeseintritt in den schönsten und buntesten Schmetterling verwandeln wird. Es würde somit im Widerspruch dazu stehen, wenn die ältere Frau trist oder unauffällig dargestellt wäre.⁶⁹⁶ Großmutter und Enkelin halten sich an den Händen. Durch die Gestik des Haltens zwischen Sterbenden und Angehörigen zeigt sich, dass die ältere Dame nicht alleine in dieser Phase ist. Dabei spielen nicht nur menschliche, sondern auch tierische Begleiter eine Rolle, hier - ein Hund.⁶⁹⁷

689 Siehe Ausführung weiter unten.

690 Kretschmer 2018⁶, S. 62.

691 Vgl. Rohner 2012^{2b}, S. 466.

692 Vgl. dazu die Farbsymbolik der vorherigen Schlüsselbildanalysen.

693 Welsch/Liebmann 2012³, S. 76.

694 Ebd.

695 Dies steht im Gegensatz zum bereits besprochenen Bilderbuch „Und was kommt nach tausend?“. Dort zeigt sich schon an der Kleiderfarbe die Trauer der Angehörigen.

696 Vgl. die Darstellung des Sterbenden Ottos in der vorangegangenen Bilderbuchanalyse im Kapitel 3.1.1.

697 Dies findet man ebenfalls im Bilderbuch „Und was kommt nach tausend?“. Auch dort

Bachmann erläutert:

„In der griechischen Mythologie ist der Hund der Begleiter der Erdmutter Rhea und anderer chthonischen Göttinnen. (...) Zwischen beiden Welten, der Nachtwelt und der lichten Tageswelt, wechselt der Hund als Begleiter hin und her. Psychologisch gesprochen übernimmt er damit die Aufgabe, die im Dunkeln des Unbewussten wirkenden Kräfte mit dem klaren Bewusstsein zu verbinden, das heißt, den Übergang zwischen den beiden Welten zu sichern. Instinktsicher führt er die Seelen ins Leben und auch zurück in das Reich des Todes, wenn er mit den Verstorbenen den Totenfluss überquert. Er begleitet Übergang und Wandlung und wird damit, wie es verschiedene Mythen der Welt belegen, zum Psychopompos, zum Seelenführer.“⁶⁹⁸

Es wird auf dieser Doppelseite nicht sichtbar, dass der Hund zum Seelenführer wird und mit ins Jenseits reist, jedoch ist er wie das Mädchen als Begleiter auf der Erde dabei.⁶⁹⁹ Großmutter und Enkelin sind beide barfuß.⁷⁰⁰ Dies ist nur auf der vorliegenden Doppelseite der Fall, da sonst beide entweder Socken oder Schuhwerk tragen. Dies kann ein Zeichen dafür sein, dass Großmutter keine Fußbekleidung mehr benötigt, dort, wo sie nun hingeht. Sie trennt sich vom irdischen Leben. Das Enkelkind ist darüber hinaus auch barfuß, weil es noch nicht vollständig im realen Leben steht - das Mädchen ist noch zu jung, um die Situation zu verstehen. Die Schuhe stehen auch für die Krankheit der älteren Dame, die nicht mehr im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte ist und ihre ‚Bodenhaftung‘ verliert. Die Balkontür zum Haus ist geöffnet; es versinnbildlicht die Schwelle zu einer anderen Welt.⁷⁰¹ Großmutter, Enkelin und Hund blicken zu einem Schmetterling, der sich am rechten oberen Bildrand befindet. Wahrscheinlich gehört dieser aufgrund seiner Kolorierung und der Form zu einer Unterfamilie des Schwalbenschwanzes.⁷⁰² Die Hauptfarbe des Ritterfalters ist jedoch schwarz. Dies könnte ein

ist der Sterbende nicht alleine und die Gestik des Haltens spielt eine Rolle – hier jedoch zwischen den Hinterbliebenen. Die Katze taucht in diesem Bilderbuch als Sterbebegleitung auf. Vgl. Kapitel 3.1.1 sowie 3.3.4.

698 Bachmann 2014, S. 43f.

699 Vgl. auch weitere Aspekte zur Symbol des Hundes im Kapitel 3.2.1., Abschnitt „Jenseitsreisen im Untersuchungskorpus“.

700 Vgl. dazu Kapitel „Akt des Sterbens“. Im ersten analysierten Bilderbuch-Schlüsselbild befinden sich Stiefel im Bild, hier werden nun die Protagonisten ohne Schuhe dargestellt.

701 Ausführungen zur Haussymbolik vgl. Kapitel 3.3.3. Das Türmotiv wird somit ähnlich wie im Schlüsselbild „Und was kommt nach tausend?“ verwendet. Vgl. Unterkapitel 3.1.1. sowie 3.3.4.

702 Disselhorst/Fechter 1982, S. 582.

Verweis darauf sein, dass die Großmutter bald sterben wird, da schwarz vor allem mit Trauer und Tod assoziiert wird.⁷⁰³ Durch den Hell-Dunkel-Kontrast wirken die anderen Farben leuchtender. Der Schmetterling wirkt dennoch nicht bedrohlich, sondern freundlich. Dieses Insekt spielt im vorliegenden Bilderbuch eine tragende Rolle; verschiedene Arten tauchen im Bild auf und sind auch Bestandteil des Buchtitels. Diese Tiere werden häufiger im Zusammenhang mit Sterben gewählt. Cramer begründet dies wie folgt:

„Die Verwandlung einer kleinen unscheinbaren Raupe in einen farbenprächtigen Schmetterling versinnbildlicht, dass mit dem Tod das Leben nicht aufhört (...).“⁷⁰⁴

Hierbei muss es sich nicht um einen Verweis auf die christliche Vorstellung von Auferstehung handeln, da diese aus der „ant. Symbolik des S. (...) übernommen“⁷⁰⁵ wurde. Zunächst wird hier somit der Sterbeprozess mit einer Metamorphose assoziiert. Auch wenn in *Oma und die 99 Schmetterlinge* nicht das ursprüngliche Motiv, der Übergang von Raupe zum Schmetterling, vorkommt, so wird im Text dennoch von einer Verwandlung gesprochen: Die Großmutter transformiert zu einem Falter, ihre Haut wird durchsichtiger und ihre Dämmerungsflügel werden nicht mehr abgelegt.⁷⁰⁶ Macho geht ebenfalls auf diesen Aspekt ein:

„Wir können den Tod der Anderen beschreiben als eine Verwandlung, in der ein ansprechbarer und handlungsfähiger Mensch zu einem verfügbaren Ding geworden ist, ein beweglicher Körper zu einer starren Leiche. Dieses Leichending trägt zwar noch die Züge eines bestimmten Menschen, ist aber ganz offensichtlich mit diesem Menschen auf eigentümliche Weise nicht mehr identisch.“⁷⁰⁷

Machos Zitat macht die Transformation des Sterbenden in eine Leiche deutlich, im vorliegenden Bilderbuch ist dies jedoch eine Wandlung der Großmutter in etwas Lebendiges. Interessant ist auch, dass Marshall in Großmutter's Flügel Blumen hineinzeichnet, denn

703 Vgl. Farbanalyse der vorherigen Schlüsselbildanalyse zum Graphic Novel „Das Ende der Welt“.

704 Cramer 2012, S. 240.

705 Seib 2012, S. 96. Auch Hopp erwähnt, dass der Schmetterling nicht unmittelbar auf einen christlichen Glauben hinweist (Hopp 2015, S. 199).

706 Vgl. Textanalyse weiter unten.

707 Macho 1987, S. 30.

„[d]ie Nähe zu den Blumen bringt die Vorstellung hervor, Schm. selbst seien Blumen ohne Stiel, woran sich eine Assoziationskette anschließen lässt, die von der Blüte (...), dem Blatt über das Papier zur Dichtung reicht. (...)“⁷⁰⁸

Darüber hinaus wird der Begriff der Freiheit mit dem Tier und somit auch mit dem Tod verbunden, da die Großmutter als Mädchen Raupen großzog und diese nach ihrer Wandlung zum Schmetterling freiließ. Der Schmetterling ist weiterhin

„[i]n der Antike ein Sinnbild für die den körperlichen Tod überlebende Seele (griechisch „psyche“ = Seele), hatte er bis in die Neuzeit als Zeichen für Auferstehung und Unsterblichkeit überdauert. (...)“⁷⁰⁹

Das Symbol ist auch durch die Übersetzung aus dem Griechischen eine sehr passende Wahl, da es im Bilderbuch Anzeichen dafür gibt, dass die Großmutter psychische Schwierigkeiten hat. Im Bild wird es vor allem durch die Flügel verankert, diese unterstützen die Interpretation des Schmetterlings, sie sind Sinnbild „der Überwindung des Irdischen, der Seele (...) und der gedanklichen Freiheit“⁷¹⁰.

Ein weiteres Schwellenmotiv, neben dem Fenster und der Tür, wird in diesem Schlüsselbild verwendet: die Dämmerung. Hier handelt es sich um den Übergang von Tag zur Nacht bzw. von Nacht zum Tag, einem Zwischenzustand. Es ist vor allem in der Romantik ein beliebtes Motiv⁷¹¹, da u.a. aufgrund der schlechteren Lichtverhältnisse Objekte gesehen werden können, die so nicht existieren.⁷¹² Marshall erwähnt dieses

708 Haekel 2012²b, S. 380. Haekel verweist auf Nervals Gedicht „Les Papillons“ (Nerval nach Krüger 2008, S. 68ff.), der in seinem Gedicht genau dieses Bild entwirft.

709 Fischer 2008.

710 Rohner 2012²a, S. 127. Diese Assoziationsketten von Sterben, Tod hin zur Freiheit sind auch bei Kindern zu beobachten, die unmittelbar im Kontakt mit dem eigenen Tod stehen, vgl. dazu Leist 1990², S. 106.

711 Vgl. dazu Friedrich, Caspar David: Ruinen in der Abenddämmerung (Kirchenruine im Wald). Um 1831. Öl auf Leinwand. 70,5x49,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen oder auch Eichendorffs Gedicht „Zwielicht“: „Dämmerung will die Flügel spreiten (...)“ (Häkel 1975³, S. 39). Siehe für weitere Ausführungen zum Schwellenmotiv Kapitel 3.3.4.

712 So schreibt vom Hofe über Novalis Werk „Hymnen an die Nacht“ (Novalis 1983, S. 3ff.): „(...) die symbolträchtigen Schwellensituationen der erwartungsvollen Morgendämmerung, die wehmütige Stunde der Abenddämmerung und die geheimnisvolle Nacht, die uns die „unendlichen Augen öffnet“ für die Fernen der Erinnerung und für die Tiefen der Seele (wie es in den Hymnen an die Nacht heißt); mit besonderer Emphase aber spricht Novalis über die Nacht, die als Übergang zum neuen Tag mit der Hoffnung auf eine Wiedergeburt verbunden bleibt. Nicht zuletzt ist hier das urromantische Motiv des mystischen Dämmerungsschauers aus der 3. Hymne zu erwähnen, „aus blauen Fernen“ herrührend, welches einen „Riß“, eine Verwandlung und eine ekstatische Erkenntnis, ja eine Offenbarung bewirkt und dadurch eine qualitative Ver-

romantische Motiv der Dämmerung nicht nur im Text, sondern verankert es auch im Bild: Der dunkelblaue Streifen am Horizont stellt den Erdschattenbogen dar, der bei Sonnenaufgang oder -untergang bei geringer Bewölkung sichtbar wird.⁷¹³ Dämmerung ist ein Zwischenzustand, sodass auch die „Dämmerungsflügel“⁷¹⁴ der Sterbenden ein Hinweis darauf sein können, dass es nur der erste Teil der Metamorphose ist. Dies führt dazu, dass sowohl die Assoziation zu Sterben und Tod als auch Aufbruch in etwas Neues entsteht.⁷¹⁵ Weder im Bild noch im Text wird darauf hingewiesen, wo die Sterbende hinfliegt. Der Schmetterling ist ein Symbol zur Überwindung des Todes. Im Bilderbuchtext wird beschrieben, dass die Großmutter ihre Gestalt im Sterbeprozess ändert, jedoch die Seele den Tod überlebt. Diese Metamorphose ist im Bild nicht vollständig ersichtlich – zwar sind die Flügel vorhanden, jedoch ist ihre Hautfarbe identisch mit der ihrer Enkelin. Die Dämmerung kann jedoch auch eine Metapher für den Gesundheitszustand der älteren Dame sein. Sie bleibt in ihrem ‚Dämmerungszustand‘; sie erkennt nicht mehr deutlich, was in ihrer Umgebung geschieht, und ist somit ein Symbol für ihren schlechten geistigen Zustand.

Es gibt noch weitere Bildelemente, die auf ihr Verhaftetsein in vergangene Erlebnisse und die Störung ihres Gedächtnisses verweisen.⁷¹⁶ In der linken Haushälfte befinden sich drei Fenster, im oberen ist links eine ockerfarbene Schale mit grüner, blauer, violetter und roter Wolle. Im rechten Fenster liegt ein treppenförmiges Schneckenhaus mit drei Windungen, die sich nach oben hin verjüngen. Auf dem dritten, unteren Fenstersims steht ein Kugelkaktus. Jede der drei Dekorationen verweist auf Vorhergehendes: Die junge Protagonistin berichtet zu Beginn der Erzählung, dass Großmutter und sie häufiger mit den Wollknäueln spielen und das Ende suchen. Dabei schlingt sich im Bild ein roter Faden über mehrere Bildseiten. Es ist ein Verweis darauf, dass die Großmutter

änderung.“ (Hofe 2012, S. 47).

713 Vgl. <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=100652&lv3=100746>.

714 Marshall 2012, S. 23.

715 So konstatiert Müller für den Abend: „Wo das Leben eines Menschen mit dem Ablauf eines Tages gleichgesetzt wird, steht der A. trad. für den Lebensabend, für Alter und Sterben (...).“ (Müller 2012², S. 1) Im Gegensatz dazu ist der Morgen ein „Symbol des Aufbruchs, der Zukunft, der Hoffnung und des Neubeginns“ (Pietsch 2012², S. 275).

716 Vgl. für den Verlauf der Demenz Erkrankung Payks Ausführungen (Payk 2010, S. 21).

häufiger den ‚roten Faden‘ verliert, also Dinge vergisst oder verwechselt.⁷¹⁷ Ein Kaktus taucht ebenfalls schon vorher auf, auch wenn es sich dort um einen Saguaro Kaktus handelt. Dieser wird häufig als typische Wüstenpflanze benannt und unterstreicht die Hitze, die auf der Doppelseite thematisiert wird, wenn beide Protagonisten in Großmutterns Garten flüchten. Das Schneckenhaus ist Teil von Großmutterns Sammlung, die das Mädchen bewundert. Sie zeigt die Vergänglichkeit des Lebens, da sie ein Relikt eines ehemals lebendigen Tieres sind; nur die Hülle ist übrig geblieben. Ähnlich wie die Muscheln werden die gerade genannten Objekte auch noch dann vorhanden sein, wenn die Sterbende nicht mehr dort ist und erinnern die junge Protagonistin an das Erlebte.⁷¹⁸ Auffällig ist, dass das Bild nicht auf Zukünftiges verweist. Nur der Text macht deutlich, dass die Großmutter bald davonfliegt. Grund dafür ist, dass diese Doppelseite das letzte Bild im Buch ist. Es wird nicht thematisiert, wie die Hinterbliebenen mit dem Verlust umgehen.

Eine von links nach rechts aufsteigende Horizontlinie trennt den hellblauen, wolkenlosen Himmel vom grauen Boden. Rechts und links am Haus führt eine rötlich gefärbte Straße vorbei, auf der ein Doppeldeckerbus in Richtung der fünf im Hintergrund befindlichen Häuser fährt. Diese besitzen entweder ein weißes Dach mit einer bräunlichen Hausfassade oder umgekehrt. Am rechten unteren Bildrand ist eine zweiarmige Hängeleuchte abgebildet. Auf der linken Seite steht ein Kind mit dem Rücken zum Betrachter, das in der linken Hand einen Flieger in Wurfposition hält. Vor ihm stehen zwei Bäume, darüber schwebt eine Frau mit einem altrosanen Kleid, rotem Blumenstrauß, weißen Handschuhen und Schleier. Arm in Arm steht sie mit einem Mann in schwarzem Anzug und Hut. Das Paar wird links und rechts mit jeweils einem weiß-blauen Flügel umrandet. Ihre Kleidung und Accessoires lassen vermuten, dass es sich hier um ein Brautpaar handelt. Die Hochzeit ist zunächst ein

„Symbol der Vereinigung und Liebe, eines idyll. Glückszustandes idealer Ord-

717 Es könnte auch ein Verweis auf den Lebensfaden sein.

718 Auch in „Und was kommt nach tausend?“ wird durch die Bildelemente auf gemeinsame Erlebnisse verwiesen. In Bleyss Bilderbuch wird zusätzlich thematisiert, wie die Hinterbliebenen mit dem Verlust umgehen. Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

*nung (...), aber auch des Todes. (...) Die Nähe von H. und Tod ist auffallend und weit verbreitet. (...) H. und Tod sind Wendepunkte des menschl. Lebens, die sich polar gegenüber stehen – die H. ermöglicht neues Leben, der Tod beendet es – und sich im kirchl. Trauerspruch (»bis dass der Tod euch scheidet«) assoziiert.*⁷¹⁹

Im christlichen Glauben kann der Tod „positiv gedeutet [werden], als H. mit Jesus Christus, bei der eine Sündenreinigung stattfindet.“⁷²⁰ Bereits in der griechischen Antike wurde die Braut vornehmlich im Rahmen der *hieros gamos*, heilige Hochzeit, in der Vasenmalerei dargestellt. Kontextuell handelte es sich hier um die Hochzeit als Vermählung zweier lebender Erwachsener. Dabei wurde häufig der Hochzeitszug der Braut zum reich ausgestatteten Lager des Mannes dargestellt.⁷²¹ Im Gegensatz dazu lässt sich auch noch die Hochzeit meist junger Frauen mit dem Gott Hades nachweisen. Hierbei handelt es sich um ein Spezialmotiv im Grabkontext, bei dem die Vermählung unverheirateter Frauen mit dem Tod dargestellt wird. Die bekannteste Darstellung findet sich auf der Grabstelle der Hegeso. Die Forschung geht davon aus, dass die Hochzeit mit Hades als Entschädigung für eine zu Lebzeiten nie erfolgte Vermählung anzusehen ist.⁷²² Marshall lässt hier offen, um wen es sich handelt. Weder die beiden Erwachsenen noch das Kind können zugeordnet werden. Da es weder im Bild noch im Text einen Hinweis darauf gibt, dass die Großmutter verheiratet war, kann es wie oben erwähnt, eine übermenschliche Gestalt sein, die sie im Augenblick des Todes symbolisch heiratet. Wahrscheinlicher ist es jedoch, dass es eine Figur oder ein Ereignis ist, dass sie erlebt hat, da es wiederholt abgebildet wird. Es hat eine Verbindung zu ihrem Leben. Auch der Bus mit der Beschriftung *Juno* entdeckt man auf zwei weiteren Doppelseiten, teilweise mit anderen Schriftzügen (*Josette*⁷²³, *Juno*⁷²⁴, *Juno raucht Berlin*⁷²⁵) und Farben (gelb/grau/schwarz, rot/weiß/grau/schwarz).⁷²⁶ Ebenfalls wird das Kind mit dem Flieger und das

719 Eggers 2012², S. 187f.

720 Ebd., S. 188.

721 Westbrook/Wagner-Hasel/Treggiari/Ego 2006.

722 Vgl. für nähere Ausführungen dazu Avagianou 1991 oder auch Bérard 1985.

723 Marshall 2012, S. 10. sowie S. 19.

724 Ebd., 19.

725 Ebd., S. 10.

726 Es verweist auf den Zigarettenhersteller und dessen Marke, die es zwar bis 2016 käuflich zu erwerben gab, jedoch in Kombination mit der Werbung auf dem Doppeldeckerbus auf vergangene Zeiten hinweist (vgl. dpa 2016).

Pärchen mit den Flügeln noch einmal bzw. zweimal gezeigt.⁷²⁷ Dabei handelt es sich auch nicht um die identische Darstellung, sondern aus einer anderen Perspektive bzw. mit anderen Flugzeugen. Laterne, Bus und die drei Figuren im Hintergrund wirken wie Elemente aus einer vergangenen Zeit. Einerseits liegt dies an deren Gestaltung - sie sehen im Gegensatz zu den sonstigen Bildinhalten wie kolorierte Fotografien aus. Auch die spiegelverkehrte Schrift am Bus weist darauf hin. Andererseits liegt es an deren Accessoires: die Mode der Figuren oder auch das Design der Straßenbeleuchtung. Dieses Collagieren kann ein Hinweis darauf sein, dass die ältere Dame an Demenz erkrankt ist: Sie baut Elemente ihrer Vergangenheit in die Gegenwart ein.⁷²⁸ Auch im vorangegangenen Text wird dies angedeutet:

„Bei meiner Oma ist das Dach nicht mehr ganz dicht, sagen die Leute. (...) Einmal haben wir im Wollknäuel das Ende des Fadens gesucht und fanden es in ... in Berlin.“⁷²⁹

Die Linien im Bild sind wie im vorherigen Bilderbuch kennzeichnende Umrisslinien, jedoch hat jedes Element eine klare Kontur. Sie sind umgeben von einer schwarzen Linie - auch im Hintergrund sind die Objekte genauso deutlich und kontraststark wie im Vordergrund umgesetzt. Die Bildobjekte werden zwar relativ symmetrisch über die Doppelseite verteilt, aber im Fokus steht der Schmetterling am rechten, oberen Bildrand. Gefördert wird dies sowohl durch die Blickachsen, die drei Protagonisten schauen zu ihm, als auch dadurch, dass die Verlängerung der Dachecken und auch die Unterkante des Balkons dort hinführen. Das Bild wirkt aufgrund dieser dominierenden diagonal verlaufenden Linien dynamisch. Die großen Flächen des Himmels und des Bodens wirken zunächst plakativ, jedoch bei genauerem Betrachten scheint der Maluntergrund mit seiner Struktur sichtbar. Besonders deutlich erkennt man diesen am Balkon und am Hausdach, dort sieht man das Muster eines Millimeterpapiers. Im Gegensatz zum vor-

727 Marshall 2012, S. 1, S. 6 und S. 9.

728 Payk beschreibt die Einschränkungen in der Demenz wie folgt: „Manchmal verschwimmt gar der Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Realität und Vorstellung, so dass Verkennungen nicht korrigiert, Sinnestäuschungen als wirklich erlebt oder wahnhafte Ideen für Tatsachen gehalten werden.“ (Payk 2010, S. 25).

729 Im Laufe der Geschichte wird deutlich, dass die Großmutter in Berlin aufgewachsen ist. Vgl. Marshall 2012, S. 7f.

herigen Bilderbuchbild wird die Farbe als Erscheinungsfarbe eingesetzt. So finden sich im Rotbraun des Hauses helle graublaue Spuren, umgekehrt auch im Himmel. Außerdem werden die Objekte durch farbige Schattenflächen geformt, meist verläuft entlang der Kontur eine dunkelblaue Fläche, die an einen Buntstiftduktus erinnert. Auch wird durch eine farbige Linienführung eine Modulierung vorgenommen, besonders sichtbar wird dies an den Bäumen, die zu ihrer gelbgrünen Gegenstandsfarbe weiße bis rotbraune Linien besitzt. Von der Farbpalette dominieren weiße, braune und graue Töne, die gedämpft sind. Ein Qualitätskontrast befindet sich zwischen Himmel und Boden: Obwohl keine reine Farbe im Bild verwendet wird, gibt es diesen Kontrast, da die untere Bildhälfte, ein stumpfes Grau, im Gegensatz zu dem Hellblau der oberen überwiegt. Gleichzeitig ist dies auch ein Kalt-Warm-Kontrast. Der Himmel wirkt freundlicher als das Grau des Bodens. Dies soll wahrscheinlich den Eindruck unterstützen, dass das bevorstehende Davonfliegen der Großmutter nichts Angsteinflößendes ist. Die dunkelsten Stellen im Bild sind zeitgleich die Elemente, die auf Vergangenes hinweisen: Straßenbeleuchtung, Schmetterling, schwebendes Paar und Junge. Dort sind auch die stärksten Hell-Dunkel-Kontraste zu beobachten: Die weißen Flügel zum schwarzen Anzug des Mannes, die weißen Socken zu den schwarzen Schuhen bzw. Hose des Jungen, die weißen Tupfen des Schmetterlings zu seiner schwarzen Grundfarbe. Diese Objekte stellen u.a. einen Quantitätskontrast zu den großen Farbflächen wie Himmel, Boden und Haus dar. Die Buntheit des Schmetterlings, die das Kind beschreibt, ist noch nicht vollständig sichtbar. Zwar sind die Flügel der Großmutter farbig und floral gemustert, jedoch sind es keine gesättigten, intensiven Farben, was die Leser*innen ggf. durch die Beschreibung erwarten würden. Sie fallen nicht direkt bei der Betrachtung der Doppelseite ins Auge, sondern integrieren sich in die Szene. Der Darstellung kann somit nicht entnommen werden, dass die Großmutter stirbt. Im Gegensatz zum dritten Bild im Bilderbuch besitzt nur noch die Sterbende ihre Flügel. Der Gesichtsausdruck der drei Figuren ist erwartungsvoll nach oben gerichtet. Die beiden lächeln. Der Todeseintritt wird somit nicht als trauriger oder furchteinflößender Moment erlebt, sondern es scheint, als würden beide darauf warten. Die Farben vermitteln eine angenehme At-

mosphäre. Auch durch die gewählten Motive wird der positive bzw. negative Eindruck unterstützt. Die Protagonistinnen warten gespannt auf das, was nun geschehen wird.⁷³⁰ Es hat etwas Versöhnliches – den Tod als nächste Station, vor dem der Sterbende und die Trauernden keine Angst zu haben brauchen.

Marshall verwendet verschiedene Techniken für die dreidimensionale Wirkung: Tiefenkriterien wie Überdeckungen (Hund vs. Kind), Höhenunterschiede (Bus vs. Schmetterling), Größenabnahme (Häuser) oder Schattenflächen. Es gibt keinen Vordergrund, sondern das Bild ist nur mit Mittel- und Hintergrund komponiert.⁷³¹ Der Mittelgrund besteht aus dem Hausanschnitt, dem Schmetterling und den Figuren auf dem Balkon. Deutlich kleiner dargestellt, aber trotzdem noch in dieser Ebene sind der Junge, zwei Bäume und die Straßenbeleuchtung. Im Hintergrund befinden sich das fliegende Pärchen, der Bus und die fünf Häuser mit den drei Bäumen. Es ist eine weite Einstellungsgröße aus der Vogelperspektive mit zwei Fluchtpunkten gewählt worden. Die Betrachtenden scheinen über der Szene zu schweben und haben somit eine Position außerhalb des Bildes. Im Schlüsselbild ist viel vom Umraum zu erkennen. Dieser ist jedoch hybrid, da die Perspektive nicht durchgängig eingehalten wird. Deutlich wird das beispielsweise an den Häusern im Hintergrund, die nicht die gleichen Fluchtpunkte besitzen. Außerdem scheint das Größenverhältnis zwischen Straßenbeleuchtung und Haus nicht zu stimmen. Die Illustratorin setzt jedoch einen Schwerpunkt, was sie vom Umraum abbildet. Vergleicht man die vorherigen Seiten, bei denen das Haus mit seinem Umfeld illustriert wird, so ändert sich dies. Es werden mal Häuser in der Nachbarschaft abgebildet oder auch eine Litfaßsäule. Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass das Bild, wie auch die vorherigen Seiten, ‚schief‘ ist. Die Perspektive, aber auch die Bildelemente, wie etwa der mittig auf der Fahrbahn fahrende Bus, die spiegelverkehrte Schrift, die anders gestalteten Figuren lassen darauf schließen, dass der Gesundheitszustand der Großmutter schlecht ist. Das Bild wirkt surreal. Es hat keinen gezeichneten Rand,

730 Es erinnert an die Darstellung des Sterbens, wenn Joachim von den drei Schatten mitgenommen wird. Vgl. Kapitel 3.1.3.

731 Die Raumdarstellung ist vergleichbar zu Bleys Bilderbuch „Und was kommt nach tau-send?“. Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

sondern der Frame ist das Seitenende. Dies kann inhaltlich dahingehend interpretiert werden, dass der Schmetterling und auch die wegfliegende Großmutter keine Grenzen gesetzt bekommen und aus dem Bild ‚fliegen‘ können.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Die erzählstrukturelle und intermodale Analyse im Materialband lässt eindeutig den Schluss zu, dass Wortwahl und Grammatik bis ins letzte Detail von der Autorin eingesetzt werden, um die Aussagekraft des Bildes zu unterstreichen.⁷³² Zwischen Bild und Schrifttext besteht eine Anreicherung, beide liefern unterschiedliche Elemente für die Erzählungen.⁷³³ Dabei zeigt das Bild noch den Ist-Zustand; es tauchen Bilder aus den vorangegangenen Seiten auf. Im Text wird dagegen Zukünftiges erläutert, wie sich die Großmutter verändert und langsam davonschwebt. Der Zitronenfalter als Tier ist geschickt gewählt, da er „[m]it einer Lebensdauer von rd. 11 Monaten (...) zu den langlebigsten einheimischen Schmetterlingen [gehört].“⁷³⁴ Es wird somit deutlich gemacht, dass die Großmutter ein gesetztes Alter erreicht und viel erlebt hat. Der Text enthält gängige Wörter, die Ausnahme ist das erfundene bzw. fiktive Kompositum „Dämmerungsflügel“⁷³⁵, das aus zwei den Lesenden bekannten Nomen besteht, aber in ihrer Kombination eine neue Bedeutung erhält. Wie schon zu Beginn der Schlüsselbildanalyse festgestellt, unterstreicht der Begriff auch in diesem Buch einen Zwischenzustand: Die Großmutter hat ihre Verwandlung noch nicht abgeschlossen. Durch diese Wortschöpfung wird der Blick des Lesenden auf die tatsächlich gezeichneten Flügel gelenkt, es wird eine Art Symbiose zwischen Text und Bild hergestellt. Ein zweiter, real existierender Fachbegriff ist das Kompositum „Zitronenfalter“⁷³⁶, der aber einem größeren Leser*innenkreis bekannt sein könnte aufgrund seines Vorkommens in Europa. Gerade die Erwähnung des 100. Schmetterlings unterstreicht, dass hier ein Aufbruch in etwas Neues abgebildet wird, da es die erste natürliche Zahl mit drei Stellen hat. „Symbol der

732 Siehe Band 2, Kapitel 5.2.1.

733 Vgl. Erläuterung in der Schlüsselbildanalyse in dem Kapitel 3.1.1.

734 Diesselhorst/Fechter 1982, S. 773.

735 Marshall 2012, S. 23.

736 Ebd.

Vollkommenheit, des ewigen Lebens, der abgeschlossenen Gesamtheit und der großen Anzahl. (...) Als Quadrat der Zehn, der Zahl des Dekalogs, verweist sie v.a. auf ewiges Leben und die Hoffnung auf Belohnung im Jenseits. (...)“⁷³⁷ Sie setzt sich aus einer Eins mit zwei Nullen zusammen: „Wenn wir nach der ‚Eins‘ in unserem Zahlensystem fragen, dann ist damit immer auch die Frage nach dem Anfang mitgemeint, nach dem Beginn des Seins.“⁷³⁸ Hingegen wird mit 0 Anfang und Ende assoziiert.⁷³⁹ Auch in dieser Zahlensymbolik spiegelt sich also Tod und Wiedergeburt, Anfang und Ende wider.

Gesamtkontextanalyse

Das Bilderbuch *Oma und die 99 Schmetterlinge* besteht aus zehn Einzel- und sieben Doppelseiten. Das Seitenlayout variiert leicht: Beispielsweise ändert sich die Position des Textes. Teilweise ist dieser mittig, rechts unten, aufgesplittet ober- und unterhalb eines Bildes etc. Einige Seiten besitzen keinen Text; ansonsten schwankt dieser zwischen vier und neun Zeilen. Das analysierte Schlüsselbild ist das einzige Bild, das das Ende des Sterbeprozesses behandelt. Die anderen thematisieren die Erlebnisse der Protagonistinnen, Großmutter's Vergangenheit oder auch ihren Gesundheitszustand. Graphisch sind sie mit dem beschriebenen Schlüsselbild vergleichbar. Auffallend ist, dass auf einer anderen Doppelseite ein ähnliches Bild entworfen wird.⁷⁴⁰ An dieser Stelle weist der Text daraufhin, dass Großmutter und Enkelin nebeneinander auf dem Sofa sitzen und nachdenken. Dabei wachsen ihnen Flügel und sie schweben hinaus aus dem Fenster in die Dämmerung. Es gibt jedoch nicht nur im Text zu dem gerade beschriebenen Schlüsselbild Parallelen, sondern auch im Bild. Großmutter und Enkelin sind gleich angezogen, auch im Hintergrund taucht das Pärchen mit Flügeln wieder auf. Ein wichtiger Unterschied ist, dass beide Protagonisten Flügel besitzen und fliegen. Dies könnte ein Verweis darauf sein, dass hier eine Jenseitsreise⁷⁴¹ stattfindet. Die Großmutter wird hierbei von der Enkelin und dem Hund begleitet. Es bleibt offen, ob sie gerade die Reise

737 Mohr 2012², S. 193f.

738 Betz 2012, S. 230.

739 Albrecht 2012², S. 300.

740 Marshall 2012, S. 5f.

741 Vgl. Kapitel 3.2.1.

begonnen haben oder sich schon in der Parallelwelt befinden. Layouttechnisch gibt es eine Zweiteilung des Bildes: Auf der linken Seite sitzen beide noch auf der Couch, auf der rechten Seite fliegen sie aus dem Fenster über die Straße. Auffällig ist, dass Boden und Himmel im Vergleich zum analysierten Schlüsselbild die Farben getauscht haben: Der Untergrund ist hellblau; der schräge Horizont, der nun von links nach rechts abfällt, hat einen blau-weißen Streifen, über ihn erstreckt sich ein bräunlicher Himmel. Diese Doppelseite hat eine andere Intention: Es könnte einerseits ein Ausblick auf das Jenseits sein. Andererseits verdeutlicht der Seitenaufbau auch, dass der Flug ggf. nur in ihrer Vorstellungskraft passiert. Es ist eine Reise in die Vergangenheit, denn in der oberen Bildhälfte befinden sich Figuren, die aufgrund ihrer Darstellung und Stil aus einer früheren Zeit stammen. Auch wenn sie aus dem Fenster fliegen, so heben sie nicht vollständig in den oberen Bereich ab. Es scheint, als wären beide eher auf einen Sinkflug, was auch durch die abfallende Horizontlinie bestärkt wird. Die Großmutter scheint das Gegenwärtige aus den Augen verloren zu haben, ihr Blick ist nach oben gerichtet. Die Enkelin begleitet sie und lauscht ihren Geschichten. Die Einordnung des Geschehens, dass das Fliegen, die Wandlung o.ä. nur in ihrer Imagination geschehen, findet sich im Schlüsselbild nicht wieder. Hier wird offengelassen, ob dies nur in der Phantasie des Mädchens bzw. der Großmutter oder tatsächlich passiert.

Der Übergang in den Tod findet nicht als eine Veränderung im Bild statt – dies sieht man einerseits im Vergleich zu den vorangegangenen Seiten, andererseits auch innerhalb dieser Doppelseite. Dies lässt sich inhaltlich dadurch begründen, dass Großmutter's Krankheit eine schleichende ist. Außerdem fällt auf, dass die Gestaltung der Doppelseite sehr farbenfroh ist. Zwar sind dunkle, ungesättigte Farben vorhanden, diese werden jedoch nicht unbedingt deswegen so gestaltet, weil sie auf Trauer, Tod oder Sterben hinweisen. Sie sind ein Verweis auf die Vergangenheit der Sterbenden. Die Bildelemente weisen in ihrer Symbolik auf Metamorphose, Wiedergeburt, Anfang und Ende hin.

Tod als Reise

Abb. 48: Vanistendael 2014, S. 270f.

Graphische Analyse

Wie im vorangegangenen Beispiel ist das ausgewählte Bild aus Vanistendaels Comic *Als David seine Stimme verlor* über eine Doppelseite gedruckt.⁷⁴² Von links oben bis zum rechten unteren Bildrand erstreckt sich ein Teil von Davids Körper. Dieser ist dem Betrachter abgewandt und nur seine rechte Schulter und die Hinterseite des Kopfes sind abgebildet. Der Protagonist trägt eine dunkelblaue Jacke, seine weißen Haare wehen nach links. Fast mittig im Bild befindet sich ein grauweißer Mast, der auf der rechten Seite im unteren Drittel beginnt und mit dem Papierrand endet. Auf der unteren Bildhälfte verläuft von links nach rechts eine grauweiße Fläche, die beinahe ein Drittel des gesamten Bildes einnimmt. Beinahe genauso groß ist die daran anschließende vorwiegend schwarze Fläche, die wenige graue Unterbrechungen hat. Aufgrund des nahen Ausschnitts ist es zunächst schwierig einzuordnen, wo David sich befindet. Erst durch die darauffolgenden Panels kann der Kontext erschlossen werden: Die Figur ist auf einem Segelboot. „Als Sinnbild für Reise und Übergang für die Lebensreise, aber

742 Vanistendael 2014, S. 270f.

auch für die Todesfahrt, wurde das Schiff symbolisch zum Lebensschiff und zum Bild des menschlichen Lebens (...)“⁷⁴³, wobei das Segel als „Symbol des Glücks, (...) der Veränderung und der Freiheit. (...)“⁷⁴⁴ gilt. In diesem Buch ist nun nicht Fenster oder Tür Schwelle zum Jenseits, sondern das Schiff bzw. das Wasser. Ähnlich wie in *Oma und die 99 Schmetterlinge* wird ein Motiv mehrmals aufgegriffen und unterschiedlich verknüpft.⁷⁴⁵ Einerseits spendet das Wasser im übertragenen Sinn Leben, Davids Enkeltochter kommt per Wassergeburt zur Welt, andererseits nimmt es auch Leben, David segelt mit einem Boot davon.⁷⁴⁶ Das Bootsmotiv zieht sich als roter Faden durch die Geschichte: Der Sterbende fährt mit seiner jüngeren Tochter auf einer Bootstour über einen See und schenkt ihr zur Erinnerung ein Mobile mit verschiedenen Schiffen zum Geburtstag.⁷⁴⁷ Seine Frau wünscht sich ein Boot, in dem die Zeit für David stillsteht und nur sie sich als Person „dreht“⁷⁴⁸. Als David Hoffnung schöpft, wieder gesund zu werden, plant er eine Segeltour auf dem Meer, wo er nicht mehr im Kreis fahren muss, wie er es bei einer Fahrt auf einem See machen muss.⁷⁴⁹ Die Betonung der Route liegt wohl darin begründet, dass sich seit Davids Krankheit alles darauf fokussiert. Jeder der Protagonisten versucht auf seine Art mit diesem Thema zurecht zu kommen. Die Veränderung seiner Route bedeutet letztendlich aber auch, dass er nicht mehr zurückkehrt. Die Bildidee ist an die Überfahrt ins Totenreich in der altgriechischen, später auch römischen Mythologie angelehnt.⁷⁵⁰ Vanistendael übernimmt in ihrem Bild nur die Idee

743 Kretschmer 2018⁶, S. 362.

744 Werberger 2012^{2a}, S. 397.

745 Vgl. das Motiv des Schmetterlings in der vorherigen Schlüsselbildanalyse.

746 Vgl. Vanistendael 2014, S. 20ff. sowie 270ff. Die Verbindung von Geburt und Tod wird ebenfalls in den Comics von Tirabosco/Wazem 2009 (siehe Schlüsselbildanalyse im Kapitel „Abschied vom Leben“) und Pestemer 2011 (siehe Kapitel 3.2.4.) verwendet. Macho begründet dies wie folgt: „Grenzerfahrungen verführen zur Todesmetaphorik. Und umgekehrt: der Tod wird nach dem Muster von Grenzerfahrungen interpretiert. Zum Beispiel als Geburt.“ (Macho 1987, S. 236) Die Ambivalente Bedeutung des Elementes Wasser stellt auch Kretschmer fest: „Als unabdingbare Lebensgrundlage wird Wasser symbolisch als Quelle des Lebens, aber auch als Macht der Vernichtung eingesetzt.“ (Kretschmer 2018⁶, S. 44).

747 Vanistendael 2014, S. 98ff. sowie 184.

748 Ebd., S. 173.

749 Ebd., S. 216f.

750 Ursprünglich wurde Charon als der ‚finsterblickende‘ Tod bezeichnet. Erst später assoziierte man mit diesem Namen den Fährmann, der die von Hermes übersandten Toten über einen See in der Unterwelt geleitete. Hierbei wurden ausschließlich Tote be-

der Überfahrt: David muss keinem furchteinflößenden Fährmann die Überfahrt bezahlen. Es ist auch nicht ersichtlich, was ihm im Jenseits erwartet. David entscheidet sich zu gehen, er möchte seinem Leben ein Ende setzen und so ist auch er es, der das Segelboot steuert. Dieses gleitet durch die Weiten des Wassers, wobei auf den darauffolgenden zwei Seiten kein Ufer in Sicht ist. Nicht nur die Grenzenlosigkeit weist auf ein Meer hin, sondern auch die schwarze Fläche sowie das wehende Haar. Das Meer ist ein

„Symbol der Herausforderung und Bewährung (...), des Zyklus von Geburt und Tod (...). Die mythopoet. Geschichte des M. ist verknüpft mit Vorstellungen von bedrohten Schifffahrtswegen und von Irrfahrten auf stürm. See. (...)“⁷⁵¹

Das unruhige Gewässer beruhigt sich jedoch auf den folgenden Panels.

Erwähnenswert ist hier auch, dass David wieder Haare wachsen. Diese waren aufgrund der medizinischen Behandlung ausgefallen und er trägt aus diesem Grund vorerst eine weiße Kopfbedeckung.⁷⁵² Wachsende Haare werden u.a. assoziiert mit Lebenskraft, das Abschneiden hingegen mit dem Tod.⁷⁵³ David scheint auf diesem Bild nicht mehr unter seiner Krankheit zu leiden, da er sein Haupthaar besitzt, er zeigt neue Vitalität – ist jedoch nicht mehr unter den Lebenden.

Die Bildelemente sind teils mit unterschiedlich breiten schwarzen Konturen umrandet, beispielsweise der Pfeiler oder auch Teile des Bootes. Im Gegensatz dazu wird Davids Jacke nicht umfasst. Trotzdem ist sie aufgrund des starken Hell-Dunkel-Kontrastes, des dunkelblauen Kleidungsstückes versus den weißen Haaren oder dem weißen Boot deut-

fördert, die nach korrekter Begräbnissitte bestattet wurden. Ikonographisch ist Charon besonders auf attischen Grabgefäßen als älterer Mann auf einem Ruderboot überliefert. Die Überfahrt wurde mit dem sogenannten Obolos entlohnt. Hierbei handelt es sich meist um eine unter der Zunge der Toten versteckte Münze, die sich archäologisch häufig nachweisen lässt (vgl. Dräger/Di Marco/Meister 2006). Die christliche Ikonographie des Charon ist hauptsächlich durch das Werk „Jüngstes Gericht“ des Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle in Rom überliefert (vgl. Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Sixtinische Kapelle. Fresko. 1536-41. Vatikan, Rom). Sicherlich unter dem Einfluss von Dantes „Die göttliche Komödie“ tritt Charon hier als übergroßer, dämonisierter Mann mit flammenden Augenrändern samt Keule auf, der die Sünder aus seinem Boot in die Hölle treibt (Alighieri 2009, S. 14ff.).

751 Schneider 2012^{2b}, S. 268.

752 Vgl. Vanistendael 2014, S. 186.

753 So ist dies beispielsweise verankert in der Erzählung um Samson und Delila: Ersterem wurden die Haare abgeschoren, sodass er seine Unbesiegbarkeit verlor. Vgl. Kretschmer 2018⁶, S. 171.

lich abgrenzt. Auch Davids Haar und Teile des Gesichtes werden so durch das dunkle Wasser klar konturiert. Die Linien werden somit nicht nur wie in den vorangegangenen Bilderbuchbildern als Umrisslinien eingesetzt, sondern auch als Fließlinien. Davids Haare geben Auskunft über die Wetterlage, es scheint starker Ostwind zu herrschen. Einige Elemente werden nur grob durch Linien angedeutet, so etwa die Naht der Jacke oder auch die Treppe in den Bootinnenraum. Dies führt zu einer Perspektivierung der größeren Flächen. Der Bildraum wird durch Überdeckung und Höhenunterschiede geschaffen. Es entsteht ein Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wobei David dem Betrachter am nächsten ist. Die Körperform ist im Gegensatz zum Umraum eine organische, sichtbar beispielsweise an der Rundung der Schulter. Hingegen wirken Boot und Mast konstruiert, obwohl die Linien nicht durchgehend und gerade sind.

Im Bild dominieren unbunte Farben wie Schwarz, Grau und Weiß. Nur die Jacke und Teile des Kopfes sind mit Dunkelblau bzw. Hautfarben koloriert. Die Farben haben eine symbolische Funktion: Das schwarze Wasser wirkt bedrohlich. Negatives wie Tod oder Ungewissheit kann damit assoziiert werden.⁷⁵⁴ Hier stellt sich ebenfalls die Frage, ob David in die Dunkelheit fährt – ins Nichts und somit eine Jenseitsvorstellung zum Vorschein kommt. Teile des Bootes und der Haare sind weiß⁷⁵⁵ und grau. Letztere Farbe beschreibt hier die Nüchternheit, die Einfachheit des Bootes. Im Gegensatz zum vorangegangenen Bilderbuchbild erstrahlen David oder seine Umgebung in hellen, leuchtenden Farben, die Bilder wirken melancholischer.⁷⁵⁶ Das weiße Haar ist ein Verweis darauf, dass David schon älter ist.⁷⁵⁷ Wie schon in vorangegangenen Analysen beschrieben, ist Weiß eine wandelbare Farbe, so wird sie in diesem Bild als Helligkeit wahrgenommen. Seine Jacke ist dunkelblau, was einerseits den Eindruck der unruhigen Wetterlage zunächst unterstützt, sich andererseits auch sehr gut im Panel als maritime Farbe einfügt. Es kann mit Freiheit, Sehnsucht oder auch mit religiösen Begriffen wie mit Himmel, Gott oder Engel verbunden werden.⁷⁵⁸ David ist nun tot, erlöst von seinen Schmerzen,

754 Welsch/Liebmann 2012³, S. 97.

755 Siehe Ausführung zur Farbe Weiß in den vorangegangenen Schlüsselbildanalysen.

756 Vgl. dazu auch das Bildtableau im Kapitels 3.1.3.

757 Dies erinnert an die Darstellung von Otto in der Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

758 Welsch/Liebmann 2012³, S. 69f.

was für ihn als Freiheit verstanden werden kann. Außerdem wird aus den letzten Panels deutlich, dass durch die Überfahrt nun sein gehegter Traum wahr wird: eine Segeltour auf dem Meer. Andererseits sind die Gegenstände in ihren Lokaltönen gefärbt. Teilweise gibt es leichte Hell-Dunkel-Abstufungen, die ebenfalls wie die Konturen zur Modellierung der Fläche führen, beispielsweise Teile des Bootes. Überdies geben sie Aufschluss über die Arbeitsweise der Illustratorin. Die unterschiedlich breiten schwarzen Linien wirken wie mit einem Stift gezeichnet, da sie einheitlich schwarz und deutlich konturiert sind. Im Gegensatz dazu scheinen die Flächen, als wären sie in Aquarelltechnik mit einem groben Pinsel aufgetragen. Besonders oben links im Bild ist der Pinselduktus in Schwarz noch erkennbar. Innerhalb der blauen Jacke erkennt man noch Farbränder, die während des Trocknungsprozesses entstanden sind, weil die überschüssige Farbe bzw. das Wasser nicht verteilt worden sind oder die Illustratorin zur Intensivierung des Blaus noch eine zweite Farbschicht aufgetragen hat. Bei genauerer Betrachtung erkennt man noch einige Linien der Skizze, die mit einem grauen Stift gezeichnet worden sind, beispielsweise in den Haaren oder auch beim Mast. Vanistendaels Maltechnik unterstützt die dynamische Wirkung des Bildes. Auch die vorwiegend diagonal verlaufenden Linien bekräftigen den Eindruck. Einzig der Mast mit seinen vertikalen Linien wirkt ruhig. Die Betrachter*innen sollen wahrscheinlich nicht das Gefühl haben, dass das Boot umzukippen droht. Auch bei dieser Wetterlage scheint David das Boot unter Kontrolle zu haben. Nicht nur durch den Form-an-sich-Kontrast, sondern auch durch die diagonalverlaufende Linie sowie die Farbwahl (blau/hautfarben vs. den unbunten Farben) liegt der Schwerpunkt des Bildes auf David.

Es kann von einer Nahaufnahme gesprochen werden, auch wenn noch einige Elemente des Umraumes aufgrund des querformatigen Panels zu sehen sind. Ohne die vorausgegangenen oder folgenden Panels wäre eine Einordnung des Bildes schwierig, da es ausschnittshaft ist und wichtige Informationen außerhalb des Frames liegen. Aufgrund der wenig vorhandenen räumlichen Linien und der nahen Einstellungsgröße ist es schwierig die perspektivische Darstellung zu bestimmen. Durch diese gerade beschriebenen Darstellungsweisen scheint der Betrachter unmittelbar hinter David zu stehen, gemein-

sam mit ihm im Boot. Dies ist das erste Schlüsselbild, bei dem die Betrachter mit ins Bild gezogen werden. Sie haben keine Überblicksposition, können den Umraum nicht vollständig wahrnehmen und das Gesehene einordnen.

Gesamtkontextanalyse

Der Spread Panel verfügt über keinen Text. Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass in diesem Moment Stille herrscht. Es ist jedoch nicht ungewöhnlich für den vorliegenden Graphic Novel, dass auf Schrift verzichtet wird. Auch in den vier vorherigen und den drei nachfolgenden Panels, aber auch in mehreren Sequenzen innerhalb der Story, ist dies der Fall. Die letzte Bildsequenz zeigt Davids leblosen Körper, es folgt das gerade beschriebene Panel und dann ein immer ruhiger werdendes Wasser und ein davonfahrendes Boot.⁷⁵⁹ Die Erzählung endet mit einer Großaufnahme eines lachenden Davids. Der Schwerpunkt auf diesen Seiten wird auf das Bild gelegt, es erfolgen fünf Spread Panels. Gerade hier entscheidet Vanistendael, dass die Panels und die darin enthaltenen Informationen ausreichen, gegebenenfalls wäre ein Text hier zu konkret. Das Bild lässt offen, wie die Situation genau interpretiert werden kann. In diesem Moment sollen nicht alle Unklarheiten für die Leser aus dem Weg geräumt werden. Es soll keine Anreicherung oder Komplementarität durch Bild und Text entstehen.⁷⁶⁰

In beiden analysierten Büchern werden bekannte Motive des Übergangs aus Kunst und Literatur aufgegriffen; diese werden jedoch erweitert bzw. mit anderen Begriffen verknüpft: Der Schmetterling steht dabei nicht mehr nur noch für die Überwindung des Todes, sondern auch dafür, dass die Großmutter durch das Davonfliegen eine Freiheit erlangt. Auch im Graphic Novel wird das klassische Schiffsmotiv erweitert und der Tod mit Befreiung verbunden.

759 Schneider 2012^{2b}, S. 268.

760 Staiger versteht unter einem komplementären Bild-Text-Verhältnis, „wenn Bild und Schrifttext sich ergänzen, indem sie wechselseitig bestehende Leerstellen füllen“ (Staiger 2014, S. 20). Vgl. zur Definition der Bild-Text-Verknüpfung „Anreicherung“ die Graphic Novel Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

Übergang zum Tod im Untersuchungskorpus

Im engfassten Untersuchungskorpus wird in drei weiteren Graphic Novels (*Der Staub der Ahnen*⁷⁶¹, *Drei Schatten*⁷⁶², *Das Zeichen des Mondes*⁷⁶³) und zwei Bilderbüchern (*Der Besuch vom Kleinen Tod*⁷⁶⁴, *Opas Insel*⁷⁶⁵) der Übergang zum Tod thematisiert.⁷⁶⁶ Das Fährmotiv wird in den beiden Bilderbüchern aufgegriffen. Der deutlichste Unterschied ist im Vergleich zu den eben beschriebenen Bildern, dass beide Sterbenden von einer Figur begleitet werden: In *Der Besuch vom Kleinen Tod*⁷⁶⁷ begleitet der Sensenmann zwei Passagiere ins Totenreich. Egli folgert:

„Falls die Sterbenden aber eine Begleitung haben, so ist dies (...) der Tod selbst. Sterben ist dann nicht bloss ein Weggehen, sondern ein Mitgehen. (...) Mitgehen ist im Gegensatz zum Weggehen fremdbestimmt. Der Tod ist nicht wie bei einer Reise eine freiwillige, selbstständige Handlung, sondern er ist (...) unabwendbar (...).“⁷⁶⁸

Im Gegensatz zu beispielsweise Michelangelos Charon aus dem *Jüngsten Gericht*⁷⁶⁹ ist hier nicht ein Fährmann Begleiter, sondern der Tod selbst. Er fährt ebenfalls mit einem Ruderboot über das Wasser, es benötigt keine Vortriebsmittel – warum sich das Boot somit bewegt, wird nicht deutlich. Zwar hält Kleiner Tod mit beiden Händen seine Sense fest, jedoch stellt er diese senkrecht nach oben und verwendet sie nicht gegen seine Mitfahrer. Bei der zweiten Überfahrt spielt Elisewin mit einem Blatt im Wasser.⁷⁷⁰ Kleiner Tod schaut interessiert, beinahe lächelnd zu, ihr Spiel „erinnert ihn daran, dass er selbst ein Kind ist.“⁷⁷¹ Diese Verknüpfung und die mehrmaligen Bekundungen, dass es den Toten gut gehe, führt zu einer Darstellung ohne Angst. Auch in *Opas Insel* versichern sich die Begleiter Sam und seine Katze, dass sich der Großvater auf seiner Insel wohl fühlt.⁷⁷² Auch hier gibt es keinen Fährmann und der Tote bzw. Sam stehen

761 Pestemer 2011.

762 Pedrosa 2008.

763 Bonet/Munuera 2012.

764 Crowther 2011.

765 Davies 2015.

766 Vgl. zum Überblick das Bildtableau im Kapitel 3.1.3.

767 Crowther 2011, S. 2ff. sowie S. 9ff.

768 Egli 2014, S. 48.

769 Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Sixtinische Kapelle. Fresko. 1536-41. Vatikan, Rom.

770 Crowther 2011, S. 11.

771 Ebd.

772 Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.

selbst am Steuer. Gemeinsam haben alle drei Bücher, dass sie das Motiv der Schiffsfahrt mehrmals aufgreifen und dabei mit einem Bild-Gegenbild⁷⁷³ arbeiten. In *Der Besuch vom Kleinen Tod* sitzt der erste Tote zusammengesunken mit geschlossenen Augen im Boot.⁷⁷⁴ Der Sensenmann und sein Passagier gleiten an zwei Trauerschwänen und einer kleinen Insel mit mehreren Bäumen vorüber.⁷⁷⁵ Am schwarzen Himmel leuchtet der Vollmond. Im zweiten Bild sind zwar die Farben und der Aufbau ähnlich, trotzdem wirkt es freundlicher. Dies liegt zunächst daran, dass sich der Weißanteil erhöht. Der Horizont ist weiter oben, der schwarze Himmel nimmt nur noch einen geringen Anteil im Panel an. Nur einzelne schwarze Bäume sind im Wasser. Abermals begleitet der personifizierte Tod eine Figur, diesmal Elisewin. Er sitzt nun auf Augenhöhe mit der Toten. Das Mädchen hat wie der Tote vorher die Augen geschlossen, lächelt jedoch. Auch der Tod blickt freundlich interessiert zu ihr.

Auch in *Opas Insel* wird zweimal das Fährmotiv, die Hin- und Rückfahrt, gezeigt. Zunächst wird die Hinfahrt bebildert: Auf der Doppelseite befindet sich links der Text mit zwei kleineren Bildern, die das geschriebene veranschaulichen. Der Großvater steuert das Schiff, während Sam ihm behilflich ist.⁷⁷⁶ Das untere Bild zeigt das Dampfschiff, wie es über das Meer gleitet. Die Hinfahrt ist ruhig, der Großvater kann sogar an Deck Zeitung lesen, während Sam Ausschau nach Land hält. Es erinnert an das Bild, das Großvater gemalt hat. Dort fährt ebenfalls ein Schiff auf ruhigem Gewässer. Die zweite Doppelseite zeigt die Rückfahrt.⁷⁷⁷ Das Layout ist wieder ähnlich, nur spiegelverkehrt: Links erstreckt sich das Bild über die komplette Seite, rechts wird der Text durch ein kleineres Bild unterbrochen. Das größere zeigt wie das Schiff über dunkles Wasser glei-

773 Zunächst erinnert es an Heydens Begriff des „graphic match“: „Weisen mindestens zwei Panels ein gleiches grafisches Element auf, lässt sich dieses Vorkommnis als graphic match beschreiben. Ich benutze den Begriff (...) in der Übersetzung ‚grafische Übereinstimmung‘ und verwende ihn auch für entfernt auseinander liegende Panels. Je größer die Kongruenz des graphic match in Farbe und Form, desto deutlicher die Verknüpfung über Distanzen hinweg.“ (Heyden 2013, S. 290) Bei den Bild-Gegenbild Beispielen ist vor allem das Motiv das verbindende Glied zwischen den Bildern, dabei kann die Farbwirkung, wie die folgenden Beispiele zeigen, entgegengesetzt sein.

774 Crowther 2011, S. 6.

775 Vgl. Kapitel 3.3.3.

776 Davies 2015, S. 9f.

777 Ebd., S. 23f.

tet. Vorher waren die Farben freundlich: türkisfarbenes Wasser, hellblauer Himmel mit weißen Cumulus- und Cirruswolken. Schon die Wolken weisen auf schönes Wetter hin, sie werden in der Alltagssprache auch Schäfchen- bzw. Bilderbuch- oder Federwolken genannt. Im Gegenbild ist die Hauptfarbe nun violett, in verschiedenen ungesättigten dunklen Abstufungen. Die schwarzen Konturen in Wasser und Himmel weisen auf unruhiges Wetter hin. Im kleineren Bild sieht man nun Sam mit Großvaters Hut am Steuer, die Katze mit besorgtem Blick daneben.⁷⁷⁸ Der Text weist darauf hin, dass der Junge trotz der Wellen sicher zu Hause ankommt. Der Weg aus dem Jenseits ist somit anstrengender, als die Fahrt dorthin.⁷⁷⁹

Im Graphic Novel *Drei Schatten* wird ähnlich zu *Der Besuch vom Kleinen Tod* dem Toten im Übergang eine passive Rolle zugeschrieben. Hier ist es jedoch nicht ein sympathischer, personifizierter Tod, der dem Baron zur Seite gestellt wird, sondern nach ihm greifen nicht näher definierte Wesen und ziehen ihn hinab.⁷⁸⁰ Im Zusammenspiel mit Bildaufbau und Farbe wirkt der Panel deutlich düsterer als das Bilderbuchbild. Die Hintergrundfarbe ist schwarz, wobei mit weißer Kontur gezeichnet wird. Sie wird unabhängig vom Gegenstand eingesetzt. Durch die Wahl von Weiß und Schwarz entsteht ein starker Hell-Dunkel-Kontrast. Die unbunten Farben steigern sich gegenseitig in ihrer Leuchtkraft. Neben der Verjüngung der beiden Häuserfronten betonen die leicht gebogenen Konturen der Häuser die senkrechte Symmetrieachse. Dies lenkt abermals den Blick auf die hochgerissenen Arme. Das Bild ist beinahe symmetrisch aufgebaut, was die senkrechte Symmetrieachse und die im Mittelgrund befindlichen ausgestreckten Arme betont. Der hochformatige Panel ist in totaler Einstellungsgröße und leichter Untersicht gezeichnet. Durch die außerhalb des Rahmens liegenden zwei Fluchtpunkte, die angeschnittenen Häuser und schemenhaften Figuren ist das Bildfeld ein Kader. Auch wenn Pedrosa und Bley eine Zweifluchtpunkt-Perspektive gewählt haben, wirken die beiden Bilder sehr unterschiedlich. Im Bilderbuch-Bild wird dem Lesenden die Rolle des Zuschauers zugewiesen. Er ist durch das Bett räumlich von Lisa und Olga

778 Davies 2015, S. 24.

779 Vgl. dazu Unterkapitel 3.2.1.

780 Pedrosa 2008, S. 247.

getrennt. Auch durch die gewählte Normalperspektive und die amerikanische Einstellungsgröße ist der Betrachter in einer distanzierten Position. Anders hingegen ist es im Comic: Die Raumkonstruktion und die Einstellungsgröße weisen dem Lesenden eine Position im Geschehen zu. Er scheint an der Stelle zu stehen, von dem aus die nicht näher definierten Figuren am Boden zu den greifenden Händen fließen. Es gibt keinen Gegenstand, der den Raum versperrt, alles scheint sich zum Mittelpunkt hin zu bewegen. Die Situation ist somit angsteinflößender als in Crowthers Bilderbuch, da sie einen größeren Interpretationsspielraum lässt.⁷⁸¹

In *Das Zeichen des Mondes* wird im Panel beim Übergang zum Tod der Heilerin eine Kutsche abgebildet, die in die Dämmerung fährt.⁷⁸² Sie erinnert an klassische Wild-West Abenteuercomics wie etwa *Lucky Luke*, der am Ende der Erzählung Richtung Horizont reitet.⁷⁸³ So nimmt auch hier den größten Raum der Himmel ein, der von oben nach unten immer heller wird. Die Landschaft wird nur angedeutet, genauso wie im Vordergrund Pflanzen in groben schwarzen Strichen und Flächen. Die Silhouette des Fahrzeugs fährt nach rechts zur hellsten Fläche des Bildes. Hier wird der Mythos – ‚ins Licht gehen‘, als Übergang zum Tod als Metapher visualisiert. Zwei verbundene Sprechblasen zeigen auf die Kutsche: „WUNDERSAM... ICH WEISS NICHT, WOHIN DU MICH BRINGST... DOCH ICH HABE KEINE FURCHT MEHR.“⁷⁸⁴ Zunächst erinnert das Gesagte an die Heilerin in *Drei Schatten*, die auch verkündet, dass sie bereit sei.⁷⁸⁵ Ebenfalls wird hier die Thematik des Begleiters aufgegriffen, in Form eines nicht alternden fahrenden Händlers, der einst ihr Liebhaber war. Es ist ein passiver Akt – die Sterbende entscheidet sich nicht zu gehen, auch hat sie den Mann nicht erwartet. Es ist jedoch ein *Mitgehen* ohne Angst, wie etwa in der Darstellung bei Crowthers sterbenden Mann. Ein Panel zuvor erklärt Wundersam: „MEIN GEDÄCHTNIS IST EWIG UND

781 Die Szenerie erinnert beispielsweise an Horrorfilme wie „Drag me to hell“ (Raimi, Sam/Curtis, Grant/Tapert, Rob: Drag me to hell. USA 2009), in dem Hände die Protagonisten in die Hölle ziehen. Schon im Trailer des Films werden Sequenzen davon gezeigt (vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=PPOaxHqoYxo>, 00:02:08-00:02:10).

782 Bonet/Munuera 2012, S. 101.

783 Vgl. Bévère/Fauche/Leturgie 1993, S. 46.

784 Bonet/Munuera 2012, S. 101. Die Großbuchstaben müssen hier nicht als Schreien der Figur interpretiert werden, da im Buch nur in Großbuchstaben gewählt worden sind.

785 Ebd.

DU WIRST FÜR IMMER DARIN FORTLEBEN... ICH MÖCHTE, DASS DU MIT MIR KOMMST, LASS MICH DICH AUF DEINER LETZTEN REISE BEGLEITEN.“⁷⁸⁶

Weiterhin werden zwei Ideen aufgegriffen, die auch in anderen Veröffentlichungen verwendet werden: Erstens der Tod als Reise und zweitens das Weiterleben der Verstorbenen in den Gedanken der Angehörigen.⁷⁸⁷ Macho stellt dabei fest:

„Die Beschreibung des Todes als Abschied oder Abreise ist verknüpft mit dem Bild einer Wanderung zu neuem Dasein, neuem Leben, und entspricht darin primitiven Bildern. Jede Reise verlangt den Abschied von der vertrauten Lebensform, die Überschreitung der kollektiv definierten Grenzen des sozialen Körpers.“⁷⁸⁸

Der Aufbruch zu einer Reise kann damit einhergehen, dass sich u.a. die Gestalt des Sterbenden ändert.

Neben der Reise werden Schmetterlinge jeweils in einem Graphic Novel und einem Bilderbuch ebenfalls thematisiert. In *Als David seine Stimme verlor* überlegt Davids jüngere Tochter Tamar mit ihrem Freund, wie sie Davids Seele nach seinem Tod einfangen können.⁷⁸⁹ Es wird der Vergleich zu einer Schmetterlingsjagd mit einem Netz gezogen. Auch in *Abschied von Opa Elefant* wird der Schmetterling aufgegriffen. Ein Elefant erklärt folgendes: „Wenn man stirbt, verwandelt man sich in etwas Neues (...). Wenn ich sterbe, komme ich als Gänseblümchen wieder auf die Welt. Oder als Schmetterling.“ Somit werden in allen drei Büchern Schmetterlinge mit der Überwindung des Todes verknüpft. Dieser stellt nichts Endgültiges dar, sondern der Sterbende verwandelt sich in etwas Neues. Der Übergang zum Tod als Metamorphose wird jedoch nur bei *Oma und die 99 Schmetterlinge* dargestellt, der durch den Falter verbildlicht wird, in *Abschied von Opa Elefant* wird der Schmetterling hingegen als Beispiel für eine Wiedergeburt benutzt. Diese Metapher ist laut Hopp nach dem Reise- das Schlafmotiv das am häufigste verwendete.⁷⁹⁰ In dem vorliegenden Untersuchungskorpus kann zwar die erste Aussage bestätigt werden, jedoch auf die Schlafmetapher wird nur in drei Büchern verwiesen. In

786 Vgl. Kapitel 3.3.3.

787 Ebd.

788 Macho 1987, S. 365f.

789 Vanistendael 2014, S. 147.

790 Hopp 2015, S. 213.

Als David seine Stimme verlor erscheint dem Sterbenden die Großmutter, die ihn umarmt und wieder bettet. Sie sagt:

„Ach, mein lieber Junge... Schlaf ein, mein Lieber, in meinen Arm, der Tod ist sanft und warm, der Schmerz versiegt, dein Körper wird leicht. Schlaf nur, mein Lieber, ich warte, ich warte, ich warte...“⁷⁹¹

Es sind tröstende Worte – David soll keine Angst vor dem Lebensende haben, da er im Jenseits schmerzfrei ist und jemand dort auf ihn wartet. Es scheint so, als müsse David nur einschlafen, um zu sterben: Er soll einen sanften Tod erfahren, der sich im Bett beim Schlafen unter Aufsicht seiner Großmutter ereignet. Diese Darstellung erinnert an die *ars moriendi*, dem „Sterbebüchlein“^{792,793} Doch es ist nicht der Zeitpunkt in der Erzählung, in dem David stirbt. Vielleicht um zu kontrastieren, dass in der Realität der Tod so nicht eintritt.

In *Der Staub der Ahnen* wird zunächst der Übergang zum Tod als Erwachen dargestellt. Der Junge Benito liegt wie ein Fötus zusammengerollt auf einem dunklen Boden.⁷⁹⁴ Als er aufwacht, findet er sich in einem dunklen Raum mit anderen Verstorbenen wieder, alle – auch er selbst – in Gestalt eines Skelettes. Der Vergleich des Todes mit dem Schlaf ist kein neuer, dies wird, wie auch in der ersten Schlüsselbildanalyse des Bilderbuchs *Und was kommt nach tausend?* aufgegriffen.⁷⁹⁵ Auffallend ist hier, dass nicht das Ende des Sterbeprozesses als Schlaf dargestellt wird, sondern das Erwachen im Jenseits. Außerdem wird nach Ramirez versuchter Flucht aus dem brennenden Maskenmuseum ein Splash Panel gezeigt, in dem Ramirez immer noch in Bewegung scheint, nur hat sich seine Umgebung geändert. Hinter ihm als Riesen stehen die Verstorbenen mit ih-

791 Vgl. Vanistendael 2014, S. 218-221.

792 Fischer 2001, S. 14.

793 Reinis erläutert den Ursprung der „ars moriendi“ wie folgt: „Die seelsorgerliche Sterbegleitung hat im Christentum eine lange Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. Im Laufe des Mittelalters gewinnt die Sterbestunde zunehmend an Bedeutung für das ewige Heil bzw. die ewige Verdammung der menschlichen Seele. Handreichungen für Sterbende und für Seelsorger am Sterbebett entwickeln sich zu einer eigenen Literaturgattung, diese wird in der Reformationszeit in veränderter Form weitergeführt.“ (Reinis 2010, S. 159) Diese Literaturgattung wird „ars moriendi“ genannt, die eine „Zusammenstellung älterer und neuerer Texte zu praxisorientierten Sterbeprovvisuren“ (ebd.) darstellen. Vgl. Ausführungen im folgenden Unterkapitel.

794 Pestemer 2011, S. 40.

795 Vgl. Bley 2005, S. 18.

ren Masken. Es wirkt, als wäre er gerade gefallen oder schwebte aufgrund des fehlenden Bodens und der fliegenden Mütze. Die Toten sind in Grautönen gehalten, während der gerade Verstorbene noch farbig ist. In einer weiteren Sequenz wird der Todeseintritt als Reise inszeniert. Der Maskenbauer Reyes wird von einem Schamanen⁷⁹⁶ und seinem transformierten Hund in einen Xolo⁷⁹⁷ begleitet. Reyes wird enthauptet und sein Herz entnommen. Beides wird nun von seinen Begleitern getragen. Zu dritt laufen sie abwärts bis das Feuer sie umringt. Reyes verwandelt sich in sein jüngeres Ich und umarmt die *anima bendita*.⁷⁹⁸ Pestemer verwendet hier nicht grundlos das Reismotiv im Zusammenhang mit Schamanen. Nach Kalweit wird häufig diese Assoziation verwendet:

„In den Berichten finden wir oft das Motiv der Reise, um den Austritt der Seele aus dem Körper und ihre Wanderungen durch die Todesszenarien zu beschreiben. Die Metapher der »Reise« ins Jenseits ist ein antikes Bild, dessen sich fast alle Kulturen bedienen, um die Bewußtseinsodyssee des Schamanen oder Heiligen greifbar zu machen. Der Versuch, der immateriellen Erfahrung in einer transpersonalen Dimension eine Metaphorik aus unserem dreidimensionalen Universum unterzuschieben, ist sicherlich unzureichend und verkürzt, gleichzeitig aber auch die einzige Möglichkeit, das Unausprechliche in Sprache zu übersetzen. Die uns oft lächerlich erscheinende naiv-realistische Ausdrucksweise und die Benutzung umgangssprachlicher Sinnbilder, die andere Kulturen zur Beschreibung ihrer Erlebnisse in jenseitigen Bewußtseinsreichen verwenden, stellt die beste Möglichkeit dar, überhaupt Aussagen über diesen Existenzbereich zu machen.“⁷⁹⁹

Es zeigt sich somit, dass nicht nur in den Bilderbüchern Metaphern verwendet werden, um Sterben und Tod für die jungen Leser*innen ‚greifbar‘ zu machen, sondern auch in Graphic Novels. Aufgrund der unterschiedlichen Komplexität ist es geeignet für alle Altersstufen. Es wird nach Begriffen und Bildern gesucht, die etwas umschreiben, was in dem Sinne nicht beschreibbar oder abbildbar ist. Wie schon Egli festgestellt hat, wird in den meisten Übergängen zum Tod deutlich, „dass Sterben und Tod keine Endpunkte sind, denn das tertium comparationis dieser Metapher ist nicht nur weggehen, sondern auch die Ankunft an einem neuen Ort.“⁸⁰⁰

796 Nähere Ausführungen zu Schamanen befinden sich im Kapitel 3.2.1.

797 Vgl. weitere Ausführungen zum Xolo im Kapitel 3.2.1., Abschnitt „Jenseitsreise im Untersuchungskorpus“.

798 Vgl. Pestemer 2011, S. 77.

799 Kalweit 1984, S. 27.

800 Egli 2014, S. 48.

Falls die Bücher den Übergang zum Tod beinhalten, sind die Ideen ähnlich. Der Übergang wird in den vier Veröffentlichungen als Weggehen (*Abschied von Opa Elefant, Oma und die 99 Schmetterlinge, Opas Insel, Als David seine Stimme verlor*) geschildert. Im Gegensatz dazu wird im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* und in den Comics *Drei Schatten* und *Das Zeichen des Mondes* der Übergang als eine passive Handlung gezeigt – hier wird der Tote mitgenommen bzw. herabgezogen. Diese Motive werden ggf. noch mit anderen gekoppelt – wie der Abschied vom bisherigen Leben oder die Reise ins Jenseits.⁸⁰¹ In *Der Staub der Ahnen* wird das Motiv des Erwachens an einem anderen Ort, des Fallens, aber auch der Reise aufgegriffen.

3.1.3. Schlussfolgerungen und Ausblick

Wie die vorherigen Unterkapitel zeigen, wird in allen Büchern des Untersuchungskorpus hervorgehoben, dass Sterben und Tod ein zentrales Element sind. Die Fragestellung, ob es einen einheitlichen Bilderbuch- und Comicstil gibt, wie in den Unterkapiteln *Akt des Sterbens* und *Übergang zum Tod* dargestellt wird, kann bejaht werden: Es wird auf ähnliche Bildideen zurückgegriffen. Egli konstatiert, dass ein „Eröffnen von Assoziationsfeldern“⁸⁰² stattfindet.

„Der Todesbegriff ist eigentlich ein leerer Begriff, ein Begriff, dem keine Anschauung korrespondiert; ein »flatus vocis« für ein Ereignis, das wir nicht verstehen und niemals werden verstehen können. Nach der Bedeutung des Todesbegriffs gefragt, müssen wir schweigen. »Tod« heißt alles und nichts; es bleibt nämlich offen, was alles gemeint sein kann, wenn vom Tod gesprochen wird. Der Tod hat keine bestimmte Bedeutung, die sich philosophisch auszeichnen ließe gegenüber der möglichen Bedeutungsvielfalt, die jedem Begriff in verschiedenen Sprachspielen zukommen mag. (...) Wenn wir die Richtigkeit des Privatsprachenarguments zugeben, stellt sich heraus, daß wir vom Tod stets in Metaphern sprechen – und zwar ohne daß sich diesen Metaphern ein wahrer oder substantieller Begriff des Todes konfrontieren ließe.“⁸⁰³

Dies kann ebenfalls in den vorliegenden Veröffentlichungen beobachtet werden und wird auch in Abb. 49 überblicksartig visualisiert. Im ersten Unterkapitel *Akt des Sterbens* ist festgestellt worden, dass das Ende des Sterbeprozesses in drei Büchern als *Teil*

801 Vgl. Tabelle im folgenden Unterkapitel.

802 Egli 2013, S. 31.

803 Macho 1987, S. 181ff.

des Lebens beschrieben wird.⁸⁰⁴ Teilweise erfolgen noch weitere Ergänzungen: Auf der einen Seite wird es als etwas dem Alltag Dazugehöriges beschrieben, auf der anderen Seite wird die Sicht der Angehörigen hervorgehoben, die den baldigen Tod akzeptieren müssen. In drei Graphic Novels hingegen wird der Sterbeprozess als *Abschied vom Leben* visualisiert. Die erste Idee ist positiver, da hier gezeigt wird, dass das Leben weiter geht und der Tod ein Teil des Lebenskreislaufes ist. Im Gegensatz dazu wird im zweiten Ansatz ein anderer Schwerpunkt gesetzt - der Tod tritt eher unvorhergesehen ein. Die Autor*innen illustrieren in diesen Fällen, dass eine aktive Auseinandersetzung nötig ist, um den Verlust einer Bezugsperson zu verarbeiten.⁸⁰⁵ Zu Beginn der Erzählungen scheint der Tod nicht zum Leben zu gehören, meist wird das Fehlen des Verstorbenen im Alltag gezeigt und dessen emotionale Folgen für die Angehörigen. Dies ändert sich im Laufe der Narration. Einmalig im Untersuchungskorpus ist eine Verknüpfung zwischen gutem Leben und gutem Sterben: In *Drei Schatten* wird gezeigt, dass Protagonisten in ihrer Lebensweise auf das Ende des Sterbeprozesses Einfluss haben.⁸⁰⁶

Zur graphischen Darstellung im Unterkapitel *Akt des Sterbens* fällt auf, dass die Panelgrößen zwischen Splash Panels und 1/12 einer Seite schwanken. Die Bilder im Bilderbuch erstrecken sich mindestens über eine, teilweise auch über zwei Seiten. Hier nimmt der Akt des Sterbens einen wichtigen Stellenwert ein. Am häufigsten wird die Normalansicht gewählt, aber auch extremere wie die Aufsicht bis zur Vogelperspektive werden gezeichnet. Diese bieten sich an, um einen Blick auf den liegenden Körper zu gewähren.

804 Vgl. Tabelle am Ende dieses Kapitels.

805 Vgl. Schlüsselbildanalyse „Abschied vom Leben“. Ensberg weist im Zusammenhang mit seiner Bilderbuchauswahl hin, dass es nicht nur für junge Zielgruppe das Lesen hilfreich sein kann, sondern auch für die älteren: „Den im Folgenden vorgestellten Bilderbüchern ist gemeinsam, dass sie kindliche Leser und Leserinnen – und fast mehr noch die erwachsenen Mitleser – dafür gewinnen wollen, dem Phänomen des Todes ‚vernünftig‘ zu begegnen; den Erwachsenen vor allem wird entweder demonstriert, dass eine bestimmte auf ethischen Grundsätzen beruhende Haltung dem Leben gegenüber es den Hinterbliebenen erleichtert, Abschied zu nehmen, oder es wird durch die ironische Wiedergabe der erzählten Geschichte die Möglichkeit vorgeführt, die Bedeutung des Todes zu relativieren und ihn so zu ‚enttabuisieren.‘“ (Ensberg 2006, S. 12f.). Dies trifft zum Teil auch im vorliegenden Korpus zu. Siehe Ausführungen weiter unten.

806 Vgl. im Kapitel 3.1.1. den Abschnitt „Der Akt des Sterbens im Untersuchungskorpus“.

Übergang zum Tod

Akt des Sterbens

im Bilderbuch

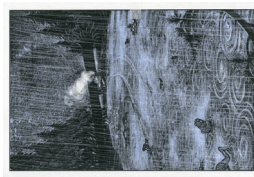
im Comic

im Untersuchungs-
korpus

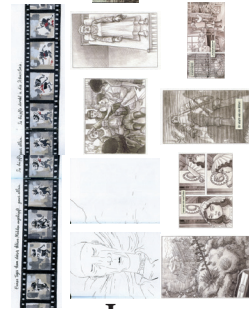
Teil des Lebens



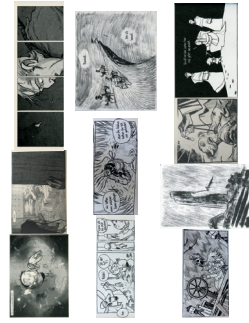
Abschied vom Leben



Teil des Lebens



Abschied vom Leben



Tod als Metamorphose



Tod als Reise



Tod als Metamorphose



Tod als Reise

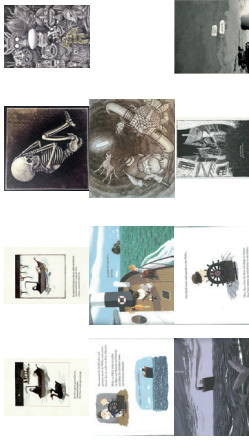


Abb. 49: Überblick über die Schlüsselbilder des Kapitels „Sterben und Tod“.

Als Einstellungsgrößen überwiegen die Totalen und Halbtotale. Der Umraum spielt ebenso eine Rolle wie der Sterbende, da hierdurch ebenso die Atmosphäre und die Gefühle versinnbildlicht werden. Kretschmer beschreibt dies als einen „betont einfache[n] kulissenhafte[n] Bildaufbau“⁸⁰⁷, der häufig in Bilderbüchern verwendet wird, damit junge Leser*innen einen guten Überblick über die Handlung erhalten.⁸⁰⁸ Im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* wird der Akt des Sterbens hingegen eher in kleinen Bildern dargestellt. Dies zeigt, dass das Sterben kein Höhepunkt der Geschichte ist. Der Tod gehört zum Leben und ist nicht gesondert hervorgehoben.

Auch im zweiten Unterkapitel *Übergang zum Tod* ist deutlich geworden, dass die Autor*innen auf ähnliche Bildideen zurückgreifen, die unterschiedlich verknüpft werden.⁸⁰⁹ Beispielsweise wird darauf eingegangen, ob der Tod ein aktiver oder passiver Fortgang ist – Egli beschreibt den Tod als „Weggehen (...) [oder] Mitgehen“.⁸¹⁰ In fünf Büchern wird auf das Motiv der Reise verwiesen. Beliebt ist zunächst das Fährmotiv, aber auch andere Transportwege als das Schiff werden illustriert: zu Fuß durch einen Tunnel, mit gewachsenen Flügeln durch die Luft, der freie Fall, die Fahrt mit einer Kutsche oder auch das Aufwachen aus dem Schlaf. Die Überfahrten werden in den Veröffentlichungen mehrmals thematisiert und besonders im Bilderbuch wird mit Bild- und Gegenbild gearbeitet, beispielsweise eine stürmische im Gegensatz zu einer friedlichen Bootsfahrt. In den Graphic Novels werden bestimmte Motive häufiger verwendet, beispielsweise das Segelboot in *Als David seine Stimme verlor*⁸¹¹. In drei Büchern wird der Gedanke aufgegriffen, dass der Übergang zum Tod gleichzeitig auch ein Abschied von Bezugspersonen ist. Die Schlüsselbilder, die den Übergang zum Tod zeigen, sind meist Splash Panels. Die Betrachter haben einen Überblick über das Geschehen: Häufig ist es eine leichte Aufsicht bis Vogelperspektive von einer totalen bis weiten Einstellungsgröße. Im Bilderbuch gibt es keinen visuellen Bruch in der Sequenz, wenn der Übergang

807 Kretschmer 2003, S. 15.

808 Dieser soll laut Kretschmer konträr zum Bildaufbau in beispielsweise Zeitungen stehen, da sie aufgrund der Wirksamkeit eher auf nahe oder detailreiche Einstellung setzen (vgl. Kretschmer 2003, S. 15).

809 Vgl. Tabelle.

810 Egli 2013, S. 30.

811 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

beginnt. Im Gegensatz dazu ist die Sequenz in *Der Staub der Ahnen*, wenn Benito als Toter aufwacht, visuell anders umgesetzt als die Panels davor, damit wird ein Bruch geschaffen. Der Hintergrund ist nun schwarz und der Frame beige.⁸¹² Dies liegt jedoch nicht unmittelbar an der Thematik des Todeseintritts, da es einen weiteren gibt, Reyes Reise ins Fegefeuer, der nicht graphisch auffällt.⁸¹³ Das andere Layout wird gewählt, da das Design abhängig vom Erzählstrang ist.⁸¹⁴ Die Schlüsselbildanalyse in *Als David seine Stimme verlor* zeigt hingegen einen Bruch aufgrund der Thematik des Überganges.⁸¹⁵ Brück arbeitet im *Mythos der Religion*⁸¹⁶ verschiedene Vorstellungen über Sterben und Tod heraus, die auch in den Bilderbüchern und Graphic Novels zu finden sind: Er stellt die These auf, dass die Todeseinstellung von der Zeitvorstellung innerhalb einer Kultur abhängig sei. Er unterscheidet dabei vier Grundmodelle, die er wie folgt benennt: *Der Tod als Grenzüberschreitung*⁸¹⁷, *Der Tod als Erlösung*⁸¹⁸, *Der Tod als Pendelschlag im Rhythmus des Lebens*⁸¹⁹, *Der Tod als Tor zu neuer Gestalt*⁸²⁰. Diese Ideen lassen sich mit den weiter oben getroffenen Aussagen zu den Büchern verknüpfen. Auch wenn die Bilderbücher und Graphic Novels ähnliche Bildideen haben, so wird in nur zwei Veröffentlichungen eine vergleichbare Aussage über den Tod getroffen: In den Graphic Novels *Das Ende der Welt* und *Das Zeichen des Mondes* wird die Auseinandersetzung mit dem Tod als Teil des Erwachsenwerdens gesehen. Beide Protagonistinnen setzen sich erst einige Zeit nach dem Ableben der jeweiligen Brüder aktiv mit dem Tod auseinander und stellen sich die Frage, ob sie am Unfall schuld waren.⁸²¹ Erst dann können

812 Pestemer 2011, S. 40ff.

813 Ebd., S. 72ff.

814 Dies ist ein gängiges Instrument, so resümiert Mahne: „Unterstützt durch Panelform, Zeichenstil, Farbgebung und Hintergrundgestaltung können rückblickende oder vorausdeutende Panelsequenzen optisch strukturiert werden. (...)“ (Mahne 2007, S. 61).

815 Vanistendael 2014, S. 270f.

816 Brück 2007, S. 126.

817 Ebd.

818 Ebd., S. 127.

819 Ebd.

820 Ebd., S. 128.

821 Die Aufarbeitung ist im Buch jedoch eine andere. In „Das Ende der Welt“ reist die Protagonistin in eine Jenseitswelt und trifft dort auf ihren verstorbenen Bruder, ihrem im Koma liegenden Vater und ihr früheres Ich. In „Das Zeichen des Mondes“ tritt Artemis nach Jahren der Zurückgezogenheit auf einem Ball in Erscheinung und trifft dort auf ihre Kindheitsliebe.

sie in ihren Alltag zurückkehren. Behrend stellt fest:

„Während sich Bilderbücher eher mit dem Begreifen des Todes auseinandersetzen (d. h. dem endgültigen Fehlen eines Menschen oder Tieres, dem damit einhergehenden Verhalten der Erwachsenen, z. B. den kulturellen Ritualen, den Antworten der Erwachsenen, aber auch dem Verfallsprozess), geht die erzählende Kinder- und Jugendliteratur häufiger auch auf die Probleme ein, die mit dem Verlust eines Familienmitgliedes entstehen und mitunter die Familie auseinanderreißen, zumindest aber auf die Probe stellen.“⁸²²

Dies lässt sich auch im vorliegenden Untersuchungskorpus bestätigen. Die Folgen für die Familie während des Sterbeprozesses oder auch nach dem Tod werden im Bilderbuch kaum angesprochen.⁸²³ *Der Staub der Ahnen* hingegen macht deutlich, dass der Tod im Alltag verankert ist, auch gerade durch die Schilderung der mexikanischen Erinnerungskultur. Hier wird zwar der individuelle Tod der Figur gezeigt, jedoch steht durch das Aufzeigen verschiedener Familienschicksale in der Erzählung eher der Tod als Phänomen im Vordergrund. In *Drei Schatten* hingegen wird das Ende des Sterbeprozesses als etwas Unumgängliches herausgearbeitet, vor dem die Protagonisten nicht fliehen können. Anders wird es im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor* umgesetzt, der Erlösungsgedanke steht im Mittelpunkt. Diese Idee wird auch in Crowthers Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* aufgegriffen, indem der Tod als positive, sympathische Personifizierung den Sterbenden entgegentritt, die Elisewin von ihren Schmerzen befreit.⁸²⁴ In *Opas Insel* tritt der Tod nicht als Wesen, sondern in Form einer Insel auf, die nach den Vorlieben des Sterbenden gestaltet ist.⁸²⁵ Demgegenüber stellen die beiden Bilderbücher *Und was kommt nach tausend?* den Tod als Teil des (Lebens-) Kreislaufs bzw. in *Oma und die 99 Schmetterlinge* als Metamorphose der Sterbenden dar.⁸²⁶ Dabei ist es interessant zu sehen, dass in den Publikationen mehrere Grundmodelle von Brück angesprochen werden und der Tod innerhalb einer Erzählung aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet wird. Die Autor*innen zeigen, dass es kein

822 Behrend 2012, o.S.

823 Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass im vorliegenden Untersuchungskorpus Trauer ausgeklammert worden ist. Es kann sein, dass Bilderbücher mit diesem Schwerpunkt mehr die Familiensituation nach dem Tod berücksichtigen.

824 Nach O’Sullivan ist „der Tod als im religiösen Sinne verstandene Erlösung (...) ein weitverbreitetes Motiv in der Kinderliteratur.“ (O’Sullivan 2000, S. 71).

825 Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.1.

826 Vgl. auch Tabelle im Anschluss dieses Kapitels.

„Schwarz oder Weiß“ gibt und Leben, Sterben und Tod facettenreich sind.

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass die Graphic Novels verschiedene Seiten des Phänomens Tod erörtern, wobei zum Ende hin trotzdem eine versöhnliche Sicht auf den Themenkomplex entsteht. Während im Graphic Novel auch vermehrt die negativen Auswirkungen inszeniert werden, zeigen die Bilderbücher den Tod beinahe nur als positive Erscheinungsform. Die Autor*innen nehmen somit Rücksicht auf ihre Zielgruppe. Trotzdem kann nicht davon ausgegangen werden, dass in den Bilderbüchern Sterben und Tod positiv vereinfacht werden, hier wird ebenfalls versucht zu differenzieren. So werden in *Und was kommt nach tausend?* auch Lisas Schmerz und ihre Gefühle der Einsamkeit nach Ottos Tod gezeigt.⁸²⁷ Dennoch bleibt die Graphic Novel komplexer – Sterben und Tod werden mehrmals erlebt und sind vielschichtiger dargestellt. Dies liegt nicht nur an der Leserschaft, sondern ist auch abhängig von der Seitenanzahl – die Bücher sind deutlich länger und können so dem Thema mehr Raum zur Verfügung stellen. Bezüglich der visuellen Darstellung kann summiert werden, dass die Motive in wenigen Bildern im Bilderbuch verdichtet, während Situationen im Graphic Novel mit deutlich mehr Panels umgesetzt werden. Gestaltungstechnisch kann festgehalten werden, dass sowohl die Sterbeszenen als auch der Übergang zum Tod nicht zwangsläufig dunkle, ungesättigte Farben⁸²⁸ oder auffälligere Layoutwechsel o.ä. innerhalb der Erzäh-

827 Bley 2005, S. 25ff.

828 Egli stellt drei Kategorien auf, welche Farben im Zusammenhang mit dem Themenkomplex Tod in Bilderbüchern verwendet werden: „Einzelne Bücher sind durchgehend in dunklen Farben gehalten und vermitteln somit eine traurige Grundstimmung. (...) Andere Bücher setzen die dunklen Farben gezielt ein, um so traurige Momente besonders hervorzuheben (...). Eine dritte Kategorie von Büchern ist konsequent in bunten Farben gehalten und wirkt so entlastend und aufheiternd (...).“ (Egli 2013, S. 32) Dies kann auch im vorliegenden Untersuchungskorpus festgehalten werden. So ist „Der Besuch vom Kleinen Tod“ eher in dunkleren Kolorationen gehalten. „Opas Insel“, „Abschied von Opa Elefant“ und „Oma und die 99 Schmetterlinge“ hingegen sind mit gesättigten, kräftigen Farben gestaltet. Wie im Fließtext beschrieben, wird in „Und was kommt nach tausend?“ die Farbe punktuell eingesetzt, um Emotionen hervorzuheben. Im Comic kann dies nicht einwandfrei übertragen werden: In „Als David seine Stimme verlor“ wird ebenfalls die Farbe zur Akzentuierung verwendet. Im Gegensatz dazu sind die drei Schatten durchweg in Schwarz-Weiß, „Das Ende der Welt“ in duotone Druck (Schwarz-Weiß und einem kalten Blauton) und „Das Zeichen des Mondes“ in Schwarz-Weiß mit roter Schmuckfarbe gezeichnet. Dies unterstützt die triste und traurige Grundstimmung, jedoch enden alle drei Büchern positiv, sodass das Ende

lung zur Folge hat. Ausnahmen sind hier das Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* und das Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*.⁸²⁹ Durch diese gestaltungstechnischen Wechsel wird in beiden Büchern betont, dass die Perspektive auf das Geschehen eine subjektive ist, dabei werden die Gefühlslagen der Protagonisten hervorgehoben. Egli stellt fest, dass

„in den meisten [Bilder-]Büchern ein metaphernreicher und somit auch ein behutsamer Zugang zu Sterben und Tod gewählt wurde – anhand von Metaphern und Symbolen erfolgt eine abstrahierte Auseinandersetzung sowie der Versuch einer Charakterisierung des schwierig Fassbaren. (...) Viele Bücher weisen dennoch konkrete Nennungen von Sterben und Tod auf; dabei dienen diese meistens nur zur primären Konstatierung, dass jemand eben tot oder gestorben ist. Wird dieser Umstand dann genauer erläutert, wird auf Umschreibungen ausgewichen (...).“⁸³⁰

Dies kann, wie weiter oben beschrieben, auch im vorliegenden Untersuchungskorpus bestätigt werden. Dass Sterben und Tod mithilfe von Metaphern und Symbolen greifbar gemacht werden sollen, ist nicht nur auf der Bild-, sondern auch auf der Textebene erkennbar.⁸³¹ Im Bilderbuch besitzen die Schlüsselbilder zum *Akt des Sterbens* und *Übergang zum Tod* grundsätzlich Textpassagen. In drei der fünf Veröffentlichungen werden auch auf sprachlicher Ebene Begriffe wie „Elefantenfriedhof“⁸³², „der Tod“⁸³³ und „gestorben“⁸³⁴ aus dem Wortfeld Sterben und Tod verwendet. In den anderen beiden Büchern wird auf Tropen⁸³⁵ zurückgegriffen: Es wird vom „Abschied“⁸³⁶ nehmen

farbig koloriert sein könnte. „Der Staub der Ahnen“ wechselt in seiner Koloration, mal sind die Panelsequenz farbig, mal Sepia. Dies hängt nicht mit der Thematik zusammen, sondern damit wann das Geschehen spielt. Eglis Kategorien müssten somit im Hinblick auf die Graphic Novels um eine vierte erweitert werden, bei der die Farben nicht aufgrund der Stimmung wechseln.

829 Vgl. Kapitel 3.1.1.

830 Egli 2014, S. 82f.

831 Kurz schreibt im Vergleich zum Metaphern und Symbolen: „Bei Metaphern ist unsere Aufmerksamkeit mehr auf Wörter gerichtet, auf semantische Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten sprachlicher Elemente. Bei Symbolen ist unsere Aufmerksamkeit auf die dargestellte Empirie gerichtet. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt, die Referenz des Wortes. Bei der Metapher wird sie okkasionell ausgedehnt. Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewußtsein.“ (Kurz 1993³, S. 73).

832 Abedi/Cordes 2013², S. 23.

833 Crowther 2011, S. 1.

834 Bley 2005, S. 21.

835 Unter Trope versteht man einen „bildliche Ausdrucksweise“ (Braak 1980⁶, S. 32).

836 Davies 2015, S. 21, Abedi/Cordes 2013², Titelseite.

bzw. vom „abheben und davonfliegen“⁸³⁷ gesprochen.⁸³⁸ Auch Egli stellt in ihrem Untersuchungskorpus fest, dass der Großteil der Veröffentlichungen Sterben und Tod explizit benennt.⁸³⁹ In manchen Büchern werden jedoch zusätzlich Umschreibungen zur Veranschaulichung verwendet. So „hol[t]“⁸⁴⁰ Kleiner Tod die Sterbenden in Crowthers Bilderbuch ab und „nimmt sie bei der Hand und führt sie fort“⁸⁴¹. Der Übergang zum Tod wird mit positiven Begriffen verknüpft. Zwar fährt das Boot ins Totenreich, jedoch wird hinzugefügt: „Die Toten werden gut umsorgt.“⁸⁴² Dies geschieht auch in den anderen beiden Bilderbüchern. In *Opas Insel* gleitet das Schiff ruhig durch das Meer. Der Leserschaft wird vermittelt, dass sie sich nicht fürchten müssen. Wie Egli im vorherigen Zitat beschreibt, handelt es sich hier um einen behutsamen Zugang zum Thema. Die Autor*innen versuchen Metaphern, die zu Missverständnissen führen, zu vermeiden.⁸⁴³

Leist kritisiert jedoch auch diesen Umgang:

„Auch über das übliche Sprechen davon, daß das Geschwisterchen nun ein »Engel« oder daß die Großmutter »entschlafen« sei oder daß der Vater sich auf eine »große Reise ins Jenseits« begeben habe, sind keine Auskünfte, die für unsere Kinder ausreichend sind, die ihnen die Realität des Todes verständlich macht und sie zu einer allmählichen Akzeptierung des Sterbensmüssen führt. In all diesen Formulierungen liegen zu viel Möglichkeiten der Verleugnung und Verdrängung enthalten, die das Kind unbewußt gar zu gerne ergreift, die wir ja auch wohl aus diesem Grund heraus nicht nur unseren Kindern anbieten, sondern auch in unserem Sprachgebrauch zur Selbsttäuschung bereit haben. Deswegen ist es besonders wichtig, den Kindern klar und eindeutig mitzuteilen, daß ein Angehöriger gestorben ist. Wollen die Kinder darüber Näheres wissen, dann müssen wir ihnen Auskunft geben.“⁸⁴⁴

837 Marshall 2012, S. 23.

838 In den Büchern „Oma und die 99 Schmetterlinge“ (Marshall 2012) und „Opas Insel“ (Davies 2015) werden keine Begriffe des Themenkomplex Sterben und Tod verwendet.

839 Egli 2013, S. 29.

840 Crowther 2011, S. 9.

841 Ebd., S. 3.

842 Ebd., S. 6.

843 Rudolph beschreibt: „Wenn ein Kind nichts über den Tod weiß, vergrößert sich auch die Gefahr, daß es einen im Zusammenhang damit gebräuchlichen Ausdruck falsch deutet, und es kann zu schwerwiegenden Mißverständnissen kommen. Hören Kinder z.B. von einer Frau, die ihre Tochter verloren hat, oder von jemandem, der heimgegangen oder verblichen ist, der das Zeitliche gesegnet hat oder abberufen wurde, so führt das oft zu irrigen Vorstellungen; vor allem die Redensart, jemand sei eingeschlafen (für gestorben) kann sich unheilvoll auswirken. (...) Wie Psychiater berichten, führt die Vorstellungen bei manchen Kindern zu einer Weigerung, ins Bett zu gehen, aus Furcht, sie würden am nächsten Morgen nicht mehr aufwachen.“ (Rudolph 1979, S. 63f.).

844 Leist 1990², S. 161.

Auch Marguerita weist schon 1979 mit Bezug auf die damalige Forschung daraufhin,

„daß man – natürlich behutsam und unter Berücksichtigung des kindlichen Bedürfnis nach Schutz und Sicherheit – selbst mit den Jüngsten aufrichtig sein muß. Nur so kann sich eine vertrauensvolle Beziehung zwischen Kind und Erwachsenen entwickeln, können unheilvolle Mißverständnisse ausgeräumt, falsche Vorstellungen korrigiert werden.“⁸⁴⁵

Diesen Aussagen stimme ich ebenfalls zu. Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* wird zusätzlich zum Text auch im Bild deutlich herausgearbeitet, dass Otto tot ist und nicht schläft.⁸⁴⁶ In keinem Buch werden Phrasen wie ‚sanft entschlafen‘ oder der ‚Tote ist nun von uns gegangen‘ verwendet.

Die Graphic Novel Schlüsselbilder beinhalten kaum Text. In drei von zehn Fällen wird Sterben und Tod umschrieben mit: ‚tot‘⁸⁴⁷, ‚endet‘⁸⁴⁸ oder ‚verrecke‘⁸⁴⁹. Dies ist jedoch kein Zeichen dafür, dass die Situation nicht konkret in den Publikationen für ältere Leser*innen benannt wird. Denn in allen fünf Publikationen werden Begriffe verwendet, ggf. mit leichten Umschreibungen, die trotzdem deutlich machen, dass die Figur nicht mehr unter den Lebenden verweilt. Beispielsweise heißt es in *Das Ende der Welt* ‚Du kamst in dem Augenblick zur Welt, als dein Bruder aufhörte zu atmen.‘⁸⁵⁰ oder in *Drei Schatten* ‚Wir begleiten dich bis zum Übergang. (...) Es ist nur das Leben hier und jetzt, das endet.‘⁸⁵¹ Alle Übergänge zum Tod im Graphic Novel sind dagegen textlos. Dies führt dazu, dass die Betrachter nicht einordnen können, was genau geschieht. Es bleibt offen, ob es ein Traum, eine Halluzination, Realität etc. ist und die Sequenzen müssen ggf. mehrmals gelesen werden, um diese einbetten zu können.

Weiterhin können nicht nur über den Akt des Sterbens und den Übergang zum Tod Aussagen getroffen werden, innerhalb der Bilder werden weitere Themen wie Sterbeort oder Todesursache angesprochen bzw. visualisiert. Diese werden in der Tabelle am

845 Rudolph 1979, S. 69.

846 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

847 Pedrosa 2008, S. 10.

848 Ebd., S. 210.

849 Ebd., S. 151.

850 Tirabosco/Wazem 2009, S. 100.

851 Pedrosa 2008, S. 210.

Ende dieses Unterkapitels überblicksartig zusammengefasst. Dabei fallen zwar Überschneidungen auf, jedoch haben diese unterschiedliche Gewichtungen in den Büchern. Diese Aspekte werden im Folgenden kurz umrissen:⁸⁵²

Sterbende*r

Im Bilderbuch stirbt nur in einer Publikation eine der Protagonistinnen, dies ist in *Oma und die 99 Schmetterlinge* der Fall. Der Text ist zwar aus der Perspektive der Enkelin geschrieben, aber in den Bildern nimmt die Großmutter eine tragende Rolle ein. Ansonsten stirbt meist eine Figur, die einen größeren Stellenwert im Buch hat - der Deuteragonist. So sind die Sterbenden in *Und was kommt nach tausend?* oder *Opas Insel* wichtige Bezugspersonen für den Protagonisten. Otto und Lisa sind befreundet und unternehmen viel miteinander. Er ist Gesprächspartner bei Themen wie Sterben und Tod und hilft Lisa die Situation zu begreifen.⁸⁵³ Im Gegensatz dazu tritt in *Abschied von Opa Elefant* der sterbende Großvater relativ im Geschehen zurück und lässt seine Enkel darüber philosophieren, was nach dem Tod geschieht.⁸⁵⁴ Eine Sonderrolle nimmt das Buch *Der Besuch vom Kleinen Tod* ein. Dort stirbt zuerst ein Mann, der keine wichtige Rolle im Buch hat.⁸⁵⁵ Hingegen ist die zweite Sterbende Elisewin der Sidekick des personifizierten Todes.⁸⁵⁶ Zunächst scheint es, dass Kleiner Tod Böses bzw. Trauer mit sich bringt, Elisewin zeigt jedoch die positiven Seiten des Sensenmanns auf und sie werden zum Schluss Partner – gemeinsam besuchen sie nun die Sterbenden.⁸⁵⁷ Die erst erscheinenden Gegenspieler stehen doch auf einer Seite.⁸⁵⁸ Egli bestätigt die Befunde der vorliegenden Arbeit für das Bilderbuch:

„Wie bereits erwähnt, stirbt nie die Hauptfigur selbst – der Tod wird am anderen erfahren. (...) In 27 Büchern ist die Hauptfigur ein Mensch- oder Tierkind. In 25 Büchern besteht ein nahes Verhältnis zwischen der Hauptfigur und dem

852 Erst am Ende des nächsten Kapitel kann beantwortet werden, welche Todeskonzepte im Untersuchungskorpus vermittelt werden, wenn auch die Thematik des Jenseits analysiert worden ist.

853 Bley 2005, S. 13ff.

854 Abedi/Cordes 2013², S. 7ff.

855 Crowther 2011, S. 2ff.

856 Ebd., S. 9ff.

857 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.3.

858 Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.2.

*Sterbenden beziehungsweise dem Verstorbenen. Dabei werden keine ambivalenten Beziehungen aufgezeigt, sondern es handelt sich ausnahmslos um den Verlust geliebter Personen oder Tiere. Dies wird nicht nur im Text aufgeführt, sondern durch die Darstellung von Zweisamkeit und Zärtlichkeit auch in den Illustrationen dargestellt.*⁸⁵⁹

Ähnliches kann auch im Graphic Novel beobachtet werden: Das Sterben von Nebendarstellern tritt sogar häufiger ein – Grund dafür ist, dass in dieser Veröffentlichung der Tod mehrmals dargestellt wird. Allerdings sterben ebenfalls im Graphic Novel in drei Büchern die Protagonisten (*Als David seine Stimme verlor*⁸⁶⁰, *Der Staub der Ahnen*⁸⁶¹, *Drei Schatten*⁸⁶²). Es steht wie im Bilderbuch auch im Zusammenhang mit dem, was in den Erzählungen noch thematisiert wird: Ist es die Trauer der Zurückgebliebenen, dann stirbt die Figur relativ früh in der Narration und ist Nebendarsteller*in des Buches. Beispiel dafür sind *Im Zeichen des Mondes* und *Am Ende Der Welt*.⁸⁶³ In diesen wird auch die Nachwirkung des Verlustes auf die Hauptdarstellerin gezeigt. Wer Protagonist*in ist, ob in der Ich-Perspektive geschrieben wird oder Gedanken geschildert werden, nimmt kaum Einfluss auf die Perspektive der Darstellung. Darauf weist auch Egli hin:

*„Auffällig ist in allen Büchern, die Ich- Erzähler, erlebte Rede oder innere Monologe aufweisen, dass die Illustration nicht aus denselben Perspektiven erfolgen. Denn der Ich-Erzähler ist auf diesen meist selber zu sehen, es wird also nicht sein Blickwinkel gewählt. Es erfolgt somit auf textueller Ebene eine persönliche Schilderung der Hauptfigur, in den Illustrationen wird hingegen die Gesamtsituation aus einer Aussenperspektive gezeigt.*⁸⁶⁴

Vereinzelt erkennt der Betrachter die geschilderte Perspektive: So ist ein Bild in *Und was kommt nach tausend?* verschwommen und spiegelt die Sichtweise der weinenden Trauernden wider.⁸⁶⁵ Auch sieht der Betrachter ggf. die Halluzinationen⁸⁶⁶ der Figuren, wie etwa in *Als David seine Stimme verlor*: In Miriams Augen transformiert sich ihr Vater in ein Skelett.⁸⁶⁷

859 Egli 2014, S. 36.

860 Vanistendael 2014, S. 268f.

861 Pestemer 2011, S. 67f.

862 Pedrosa 2008, S. 253.

863 Bonet/Munuera 2012, S. 65 sowie Tirabosco/Wazem 2009, S. 7.

864 Egli 2014, S. 44.

865 Bley 2005, S. 26.

866 Vgl. Kapitel 3.3.4.

867 Vanistendael 2014, S. 68ff. Dies ist ein bekanntes Mittel im Comic. Press verwendet in diesem Zusammenhang Mikkonens Begriff des Mindstyle: Dieser „dient der Ver-

Der Tod tritt bis auf eine Ausnahme, *Das Ende der Welt*, mehrmals ein. Die Funktion ist u.a., wie im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* oder im Graphic Novel *Drei Schatten*, die Figuren näher zu charakterisieren, der Sensenmann und die drei Reiter. Im Graphic Novel wird deutlich, dass die drei Wesen je nach Sterbendem entscheiden, wie der Tod eintritt und welche Atmosphäre herrscht, z.B. im Kampf wird der Baron von Wesen in den Untergrund gezogen.⁸⁶⁸ Im Gegensatz dazu wird *Der Staub der Ahnen* die Geschichte der Familie Rojas erzählt, wie diese Mitglieder gelebt haben und gestorben sind.⁸⁶⁹

Sterbeprozess⁸⁷⁰

Der Sterbeprozess wird in nur wenigen Büchern thematisiert.⁸⁷¹ Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* nimmt Otto sein baldiges Lebensende hin und kämpft nicht gegen sein Schicksal an. Nach Kübler-Ross befindet er sich in der letzten Phase, der „Zustimmung“⁸⁷². Vorherige Phasen, die negative Seiten des Sterbenden oder auch der Bezugspersonen zeigen würden, werden nicht dargestellt.⁸⁷³ Hopp konstatiert dies ebenfalls in ihrem Untersuchungskorpus und begründet die Beobachtungen wie folgt:

„Es stellt sich allerdings auch die Frage, welche Funktion negativ konnotierte Szenarien für kindliche Rezipienten haben könnten, da sie in der Realität doch davon – durchaus zu Recht – meist ferngehalten werden und sich sicher nicht mit der Problematik eines langen und schmerzvollen Sterbeprozesses auseinandersetzen haben sollten. Dennoch hegen Kinder Befürchtungen, die von solchen Bilderbüchern aufgefangen werden können, die kindliche Fra-

mittlung von subjektiven Bezügen einer Person auf Gegenstände der Wahrnehmung und des Denkens. (...)“ (Press 2018, S. 53) und der Stil wird zum „Ausdrucksmedium der mentalen Verfassung eines Protagonisten“ (Press 2018, S. 37).

868 Pedrosa 2008, S. 244ff.

869 Vgl. Ausführungen zu Todesursachen.

870 Macho definiert den Sterbeprozess wie folgt: „Das Sterben wird von seinem Ende her als Sterben begreifbar, niemals zuvor. Wir wissen erst dann, ob jemand das Sterben erfuhr, wenn er schlussendlich gestorben ist.“ (Macho 1987, S. 28, vgl. auch Kapitel 1.2.1).

871 Hopp stellt in ihrem Untersuchungskorpus fest, dass sich über die letzten drei Jahrzehnte die Veröffentlichungen mit diesem Themenkomplex deutlich zugenommen haben. Dieser vermeintliche Widerspruch liegt wahrscheinlich an den unterschiedlichen Kriterien der Korpusse bzw. der hier vorliegenden Querschnittstudie von zehn Verlagen im Vergleich zu Hopps Längsschnittstudie. Vgl. dazu Hopp 2015, S. 211f.

872 Kübler-Ross 1974⁸, S. 99ff.

873 Vgl. dazu auch Hopp 2015, S. 212f.

*gen offen ansprechen und entlastende Antworten geben. (...) In den anderen untersuchten Sterbebilderbüchern wird dieser Vorgang nur selten dargestellt, und dann meist durch das Liegen im Krankenbett und den Verlust von Gesichtsfarbe.*⁸⁷⁴

Diese Darstellung – das Liegen im Krankenbett und der Verlust von Gesichtsfarbe – übernimmt auch Bley in ihrem Bild.⁸⁷⁵ In *Oma und die 99 Schmetterlinge* gibt es zwar immer wieder Hinweise über die Krankheit der älteren Dame, konkret benannt wird sie jedoch nicht. Ähnliches ist in *Der Besuch vom Kleinen Tod* der Fall.⁸⁷⁶ Ferner ist Crowthers Bilderbuch das einzige, das im Bild und Text Todesfurcht zeigt.⁸⁷⁷ In *Abschied von Opa Elefant* und *Opas Insel* ist kein Sterbeprozess ersichtlich. Nach Meinung von Hopp und Egli ist es ein Zeichen dafür, dass nicht das Sterben, sondern die Trauerarbeit im Vordergrund steht.⁸⁷⁸ Auch kann hier Hopps These unterstützt werden, dass es im Bild vorwiegend „bei der Außenperspektive eines auf das Geschehen blickenden Erzählers“⁸⁷⁹ bleibt. Im Graphic Novel werden ebenfalls kaum Sterbeprozesse besprochen. Grund dafür ist nicht nur ein anderer thematischer Schwerpunkt, sondern der Tod tritt ggf. schnell und unvorhergesehen ein. Trotzdem kann dieser Prozess durch mehrere Panels dargestellt werden. Rufo wird in *Das Zeichen des Mondes* durch seinen Diener erwürgt, es werden Detailansichten des Stricks und Rufos weit aufgerissener Augen gezeigt.⁸⁸⁰ Dabei ist der Gutter⁸⁸¹ zwischen den Panels gering, der Übergang zwischen den Panels ist von „Augenblick zu Augenblick“⁸⁸² und umfasst eine kurze Zeitspanne.

874 Hopp 2015, S. 214. Auch im Pschyrembel wird dies als ein Todeszeichen aufgenommen, dabei ist es jedoch nur ein Anzeichen: „1. sichere T.: kräftige ausgebildete konfluierende Totenflecke, Totenstarre u. Fäulnis; 2. Blässe der Haut, Abkühlung bes. der Extremitäten, Areflexie, keine erkennbare Atmung, Radialispuls nicht tastbar. Herztöne auskultator. nicht wahrnehmbar.“ (Pschyrembel (Begr.) 1990²⁵⁶, S. 1682f.) Die anderen werden in den Büchern nicht thematisiert.

875 Bley 2005, S. 21f.

876 „Dann erzählt Elisewin von ihrer Krankheit und den Schmerzen, die nie weggegangen sind.“ (Crowther 2011, S. 13).

877 Crowther 2011, S. 3ff. Vgl. Ausführungen von Hopp 2015, S. 194 und S. 203.

878 Hopp 2015, S. 211 und Egli 2013, S. 28.

879 Hopp 2015, S. 212.

880 Bonet/Munuera 2012, S. 129.

881 Schikowski definiert das Gutter als „Leerraum zwischen zwei Panels“ (Schikowski 2014, S. 290). In der deutschen Fassung von McCloud wird vom „Rinnstein“ (McCloud 1997⁴, S. 74) gesprochen.

882 McCloud 1997⁴, S. 78.

Das Schlussbild umfasst einen Split Panel⁸⁸³ und lässt den Eindruck entstehen, dass die Zeit stillsteht. Das Tempo wird verlangsamt und ein „zeitdehnendes Erzählen[...]“⁸⁸⁴ wird eingesetzt, um das qualvolle Sterben zu zeigen. In *Drei Schatten* wird wie in *Der Besuch vom Kleinen Tod* auch Todesfurcht thematisiert, jedoch metaphorisch: Die Figuren fliehen vor den drei Reitern, die den Tod mit sich bringen.⁸⁸⁵ Hier ist es keine abstrakte Angst vor etwas Unbekanntem, sondern sie personifiziert sich in den Wesen.⁸⁸⁶ Ähnliches gilt für den Sterbeprozess, denn es wird in keinem Wort oder Bild gezeigt, warum Joachim stirbt. Die Reise von Vater und Sohn kann jedoch als ein Prozess angesehen werden, bei dem beide eine Entwicklung durchleben und zum Schluss den Tod akzeptieren. Auch in *Der Staub der Ahnen* wird mehrmals das Lebensende thematisiert. Da es sich jedoch nicht um den individuellen Tod einzelner, sondern vorwiegend um die Familiengeschichte dreht, werden diese in kürzeren Sequenzen zusammengefasst. Dabei handelt es sich häufig um eine plötzliche Todesursache, sodass keine Phasen des Sterbeprozesses thematisiert werden können.⁸⁸⁷ Von den fünf Graphic Novels zeigt nur *Als David seine Stimme verlor* einen ausführlichen Krankheitsverlauf sowie deren Auswirkungen auf das direkte Umfeld und die emotionalen Belastungen. An David können verschiedene Stadien beobachtet werden, wie er mit seiner Diagnose bzw. seinem baldigen Tod umgeht. Er setzt sich beim Erstgespräch nicht mit der Krankheit auseinander, sondern macht sich Sorgen um seine jüngere Tochter. Unbewusst weiß er, dass eine schwierige Zeit auf ihn zukommen wird. Im Gegensatz zu seinem Arzt denkt er nicht, dass er diese Krankheit überlebt.⁸⁸⁸ In einem Tagtraum begegnet er sei-

883 Abel und Klein definieren diesen wie folgt: „Hier wird das Panelraster eingehalten und ein Bild über mehrere benachbarte Panels ›verteilt‹, die ihrerseits aber klar als einzelne Panels erkennbar bleiben. Die Darstellungen in den einzelnen Panels schließen folglich so aneinander an, dass sie ein übergreifendes Gesamtbild ergeben (...).“ (Abel/Klein 2016, S. 92).

884 Mahne 2007, S. 58.

885 Pedrosa 2008, S. 70ff.

886 Vgl. beispielsweise Pedrosa 2008, S. 11 oder S. 86.

887 Auf einer Seite wird Dolores kommendes Lebensende gezeigt. Hier wird lediglich abgebildet, dass die ältere Frau komplett die Nahrung verweigert nach dem Tod ihres Mannes. Sie wählt gewissermaßen selbst ihren Todeszeitpunkt und befindet sich in der Phase der Zustimmung. Sie möchte ohne ihren Ehegatten nicht mehr leben.

888 Vgl. Vanistendael 2014, S. 8-11.

ner verstorbenen Großmutter, die ihm göttliches Licht gegen „Mutlosigkeit... ..düstere Gedanken und Verzweiflung“⁸⁸⁹ einpflanzt. Nach Kübler-Ross setzt die Phase des „Nichtwahrhabenwollen[s] und Isolierung“⁸⁹⁰ ein: David sucht keinen Dialog mit seinem Umfeld, sondern schweigt und bespricht nicht mit seiner Familie den aktuellen Krankheitsverlauf.⁸⁹¹ Im Gespräch mit Tamar sagt er zwar, dass jeder sterben wird, jedoch redet er nicht über seinen eigenen Tod.⁸⁹² Die Phase des „Zorn[s]“⁸⁹³ wird nur angedeutet: David ist entsetzt, dass Paula nach Finnland reist.⁸⁹⁴ Er gibt nicht zu, dass er Hilfe benötigt, und meint, dass er sich selbst verpflegen kann. Langsam erfolgt eine Phase der Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod, zunächst in Träumen durch die wiederkehrende Erscheinung seiner Großmutter.⁸⁹⁵ Hier könnte Kübler-Ross' vierte Phase der „Depression“⁸⁹⁶ ersichtlich werden, da er seine Krankheit nicht mit seinem Umfeld thematisiert, sondern es mit sich selbst aushandelt. Er beginnt sich von seiner Familie zu verabschieden und verliert seinen Lebenswillen.⁸⁹⁷ Kübler-Ross' Phase der „Zustimmung“⁸⁹⁸ zum baldigen Todes kann im Krankenhaus, wenn er die Schmerzen nicht mehr erträgt, gesehen werden. David will seinen Sterbeprozess nun selbst in die Hand nehmen.⁸⁹⁹ Er möchte nicht mehr auf sein Ende warten. In diesem Buch ist nicht jede Phase, die Kübler-Ross beschreibt, ersichtlich, jedoch können die Leser Davids individuellen Prozess nachvollziehen, wie er langsam seinen eigenen Tod begreift und ihn nicht länger hinauszögern möchte. Der Protagonist sucht dabei nicht unbedingt den Dialog mit anderen Figuren, sondern vieles ist ein innerer Prozess, was sein Schweigen, aber auch seine Träume zeigt.

Eine wichtige Erkenntnis im Zusammenhang mit dem Sterbeprozess ist, dass Kinder

889 Vanistendael 2014, S. 15.

890 Kübler-Ross 1974⁸, S. 41ff.

891 Vgl. Vanistendael 2014, S. 52ff.

892 Ebd., S. 55.

893 Kübler-Ross 1974⁸, S. 50ff.

894 Vgl. Vanistendael 2014, S. 155f.

895 Ebd., S. 218ff.

896 Kübler-Ross 1974, S. 80ff.

897 Vgl. Vanistendael 2014, S. 222ff.

898 Kübler-Ross 1974⁸, S. 99ff.

899 Vgl. Vanistendael 2014, S. 234ff.

nicht außen vor sind, sondern auch partizipieren.⁹⁰⁰ Nach Hopp zeugt „[d]ieses Zulassen von Nähe zu den lange mit einem Tabu belegten Sterbesituationen (...) von einer neuen Offenheit im Erzählen für Kinder“⁹⁰¹, wobei dies mehr in den Bilderbüchern im Mittelpunkt steht als in den Graphic Novel.⁹⁰²

Todesart⁹⁰³

Bei der Todesart ist das Alter der Sterbenden auffallend: Unter den 29 Sterbenden sind 17 Erwachsene, sieben Kinder und vier Tiere, wobei eins ein anthropomorpher alter Elefant ist, siehe Tabelle am Ende dieses Unterkapitels. Die Todesursache in den Bilderbüchern wird nicht näher thematisiert, nur abstrakte Begriffe wie Alter und Tod werden angegeben oder visuell dargestellt. In *Oma und die 99 Schmetterlinge* wird der Krankheitsverlauf in Metaphern und Symbolen gezeigt.⁹⁰⁴ Dies arbeitet Cramer auch bei ihren betrachteten Büchern heraus und begründet dies wie folgt:

*„Je weiter das Sterben gefühlsmäßig von der eigenen Person entfernt ist, um so weniger erscheint es bedrohlich. Für jüngere Kinder ist die Dauer bis zum Altwerden unendlich lang. So rücken die Bilder von sterbenden alten Menschen den Tod weit weg und erleichtern den Einstieg zum Miteinanderreden, ohne zu starke Betroffenheit hervorzurufen. Eine ähnliche Wirkung ist bei der Darstellung von sterbenden alten Tieren zu beobachten.“*⁹⁰⁵

Darüber hinaus stellt Egli die These auf, dass die häufige Verwendung der Todesursache Alter darin liegt, dass dies „(...) als Erstes begriffen [wird].“⁹⁰⁶ Andere Ursachen, die

900 Auch wenn Erwachsene versuchen Kindern Themen vorzuenthalten, bekommen sie doch vieles mit. Dies zeigt „Als David seine Stimme verlor“. David geht es gesundheitlich immer schlechter, dies wird mit den Kindern nicht erörtert. Tamar und der Nachbarsjunge machen sich u.a. Gedanken darüber, was mit Davids Seele passiert, wenn er stirbt, und ob sie diese mit einem Schmetterlingsnetz einfangen können (siehe Vanistendael 2014, S. 102ff.).

901 Hopp 2015, S. 211.

902 Weitere Ausführungen im Abschnitt „Anwesende“.

903 Dies wird definiert als „Angabe über die Todesumstände i.R. der Leichenschau. Einteilung 1. natürlicher Tod: aus inneren Ursachen, d.h. krankheits- od. altersbedingt eingetretener Tod; 2. unnatürlicher Tod: Eintritt des Todes aufgrund äußerer Faktoren, z.B. Unfall, Selbsttötung od. sonstige Gewalteinwirkung; vermuteter unnatürl. Tod muss polizeilich angezeigt werden.“ (Psyhyrembel (Begr.) 1990²⁵⁶, S. 1682).

904 Vgl Kapitel 3.1.2.

905 Cramer 2012, S. 173.

906 Egli 2014, S. 72.

Beschäftigung mit dem eigenen Tod usw. erfolgt erst später.⁹⁰⁷ In drei der fünf Bilderbücher stirbt ein Großelternteil (*Abschied von Opa Elefant*, *Opas Insel* und *Oma und die 99 Schmetterlinge*), obwohl dies nicht mehr der Lebenswelt der jungen Leser*innen entspricht.⁹⁰⁸ In *Und was kommt nach tausend?* stirbt Lisas Freund Otto, der ebenfalls deutlich älter als sie ist, was über die Attribute wie das weiße Haar und den Stock sichtbar gemacht wird.⁹⁰⁹ In *Der Besuch vom Kleinen Tod* stirbt zunächst ein Mann ohne Ursachenangabe. Elisewin hingegen berichtet dem Sensenmann, dass der Tod für sie eine Erleichterung sei, da sie krank sei.⁹¹⁰ Missiou begründet die fehlende Angabe der Todesursache damit, dass es für die junge Lesegruppe das Ziel ist, ein Todesverständnis aufzubauen, Jenseitsdarstellungen aufzuzeigen oder auch die Trauerarbeit zu erleichtern.⁹¹¹ Das „plötzliche Herausgerissenwerden“⁹¹², was Cramer in ihrem Untersuchungskorpus bei einigen Publikationen finden konnte, wird in den vorliegenden Bilderbüchern im Gegensatz zu den Comics nicht thematisiert. Dort sind die Todesursachen andere als im Bilderbuch, hier spielt der Tod durch äußere Einflüsse eine größere Rolle als die durch Krankheit oder Alter, obwohl dies nicht die Realität widerspiegelt.⁹¹³ Wenn der Sterbende an einer Krankheit leidet, wird sie auch benannt: In *Als David seine Stimme verlor* erkrankt der Protagonist an Kehlkopfkrebs⁹¹⁴ und *Der Staub der Ahnen* stirbt Candelario Rojas an einem Herzinfarkt.⁹¹⁵ Das statistische Bundesamt gibt auf dem ersten und zweiten Platz für das Jahr 2017 als meistangegebene Todesursache genau diese Krankheiten an: Herz-/Kreislauf- und Krebserkrankungen, die hier wie oben erwähnt,

907 Vgl. Kapitel 3.2.4.

908 Cramer begründet dies wie folgt: „In der Realität erleben Kinder heutzutage relativ selten den Tod. Die Menschen in ihrer Umgebung werden meist recht alt und sterben überwiegend im Altenheim oder im Krankenhaus. Nur wenige Menschen sterben zu Hause oder werden dort aufgebahrt. So sehen Kinder heute selten einen Verstorbenen.“ (Cramer 2009, S. 3).

909 Bley 2005, S. 1.

910 Crowther 2011, S. 13f.

911 Missiou 2013, S. 53.

912 Cramer 2012, S. 172.

913 Das Statistische Bundesamt schreibt auf ihrer Homepage folgendes: „4,2 % aller Todesfälle waren auf eine nicht natürliche Todesursache wie zum Beispiel eine Verletzung oder Vergiftung zurückzuführen (38 838 Sterbefälle).“ (<https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Gesundheit/Todesursachen/todesfaelle-2016.html>).

914 Vanistendael 2014, S. 8ff.

915 Pestemer 2011, S. 19f.

in nur zwei Büchern thematisiert werden.⁹¹⁶ Der Unfalltod taucht in drei Publikationen, insgesamt acht Mal, auf. Dieser kann ein Autounfall, ein Sturz in den Brunnen oder auch ein Hausbrand sein.⁹¹⁷ Auch sterben fünf Figuren durch die bewusste Handlung eines anderen Menschen: *Der Staub der Ahnen* wird Esperanza von ihrer Schwester im Safe eingesperrt und in *Drei Schatten* sterben Manfred und der Kapitän durch eine Gewalttat.⁹¹⁸ Krieg wird nur in einer kurzen Sequenz in *Als David seine Stimme verlor* thematisiert, dort läuft ein Mädchen in die Schusslinie.⁹¹⁹ Gerade im Akt des Sterbens oder dem Übergang zum Tod vermischen sich realistische und fantastische Darstellungen.⁹²⁰ Es treten vermehrt übernatürliche Wesen, der personifizierte Tod, Verstorbene etc.⁹²¹ auf oder eine Grenzüberschreitung zu einer anderen Welt⁹²² findet statt. Erwachsene verfügen über einen größeren Erfahrungshorizont als Kinder; sie können sich sowohl mit mehreren Thematiken als auch mit anderen Inhalten auseinandersetzen.⁹²³

Daemmrigh und Daemmrigh stellen zum Thema Krankheit in der Literatur fest:

*„Autoren haben von Krankheiten die verschiedensten Anregungen aufgenommen. Eine begrenzte Anzahl wird jedoch bevorzugt verwendet: Aussatz, Pest, Tuberkulose, Krebs, Syphilis und Geistesstörungen (Wahnsinn) und in der jüngsten Literatur Magersucht, Aids und Alterserscheinungen. (...) Die Metaphorik des Krankseins stellt gedankliche Zusammenhänge her mit der Unbeständigkeit des Glücks, der unerklärbaren Heimsuchung und dem unerbittlichen Geschehen.“*⁹²⁴

Interessant ist, dass in den Graphic Novels die Todesursachen variantenreicher sind und es zu einer bestimmten Häufung kommt, die sich nur bedingt mit Daemmrigh und Daemmrigh decken. Die Autor*innen im Graphic Novel haben, wie im Bilderbuch auch, nicht das Bestreben, die Realität widerzuspiegeln. Im Bilderbuch spielt der Alterstod

916 <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Gesundheit/Todesursachen/todesfaelle-2016.html>.

917 Tirabosco/Wazem 2009, S. 7, Bonet/Munuera 2012, S. 65 sowie Pestemer 2011, S. 67f.

918 Pestemer 2011, S. 47 oder Pedrosa 2008, S. 149ff. und S. 169.

919 Vanistendael 2014, S. 40f.

920 Hopp 2015, S. 168.

921 Vgl. dazu das Kapitel 3.3.4.

922 Vgl. dazu Kapitel 3.2. und Hopp 2015, S. 169f.

923 Die Autoren haben in den Graphic Novels tendenziell mehr Seiten zur Verfügung, können so auf verschiedene Aspekte eingehen und haben aufgrund der älteren Zielgruppe eine geringere Scheu etwas anzusprechen bzw. darzustellen. Teilweise gibt es dennoch Tabus, vergleiche hierzu die Ausführungen zur Darstellung des Leichnams.

924 Daemmrigh/Daemmrigh 1995², S. 223.

eine hervorgehobene Rolle, im Graphic Novel der Unfall. Die Übertragung von Cramers These auf die Todesursache im Graphic Novel wäre, dass der Unfalltod eine höhere Akzeptanz bei den Leser*innen hätte. Der Alterstod ist, wie es Cramer beschreibt, nicht mehr zwingend weit „entfernt“⁹²⁵. Der Unfall als ein plötzliches, von außen einwirkendes Ereignis, wirkt für die ältere Zielgruppe ggf. weniger bedrohlich als eine Krankheit. Eine Begründung wäre, dass diese Leserschaft besser mit Unvorhergesehenem umgehen kann. Sie wissen, dass der Tod auch sie treffen kann.

Todeszeitpunkt⁹²⁶ innerhalb der Erzählung

Von den 29 Todeseintritten ereignen sich acht zu Beginn, elf in der Mitte und zehn am Ende der Erzählung. Egli arbeitet für ihren Untersuchungskorpus folgende Zeitpunkte heraus:

„- Der Tod erfolgt gleich am Anfang des Buches. Ähnlich wie in den Büchern, wo der Tod ausserhalb der Geschichte erfolgt ist, steht der Umgang mit dem Verlust im Zentrum. (...)“

- Der Tod erfolgt am Ende des Buches. Im Zentrum des Buches stehen das Annehmen des kommenden Todes und die Auseinandersetzung mit dem Sterben. (...)“

- Der Tod erfolgt im Verlauf des Buches. Die Hauptfigur nimmt vom Sterbenden Abschied, der Sterbende von der Hauptfigur. Der gesamte Komplex von davor/während/danach wird gezeigt. (...) Des Weiteren existieren Bücher, die sich weder der Gruppe Tod ist schon erfolgt, noch der Gruppe Tod ist Teil der Geschichte zuordnen lassen, denn sie bilden eine eigene Kategorie Tod erfolgt nicht. (...)“⁹²⁷

Auch Hopp stellt ähnliche Tendenzen in ihrem Untersuchungskorpus fest. Dabei zieht sie wie Egli den Schluss, dass der Schwerpunkt in der Trauerarbeit liegt.⁹²⁸ Im vorliegenden Untersuchungskorpus können einige Bücher in die vier Gruppen eingeordnet werden, auch lässt sich diese Einteilung auf den Graphic Novel übertragen, wobei dort häufiger Figuren zu unterschiedlichen Zeitpunkten sterben, siehe dazu die Tabelle am

925 Cramer 2012, S. 173.

926 Dies wird definiert als „med. heute definiert als Zeitpunkt des Hirntods (sog. biologischer Tod), der u.U. zeitlich vor dem Aufhören von Atmung u. Herzaktion (sog. Klinischer Tod) liegen kann. (...)“ (Pschyrembel (Begr.) 1990²⁵⁶, S. 1682f.).

927 Egli 2014, S. 45f.

928 Hopp 2015, S. 209 sowie Egli 2014, S. 46.

Ende dieses Unterkapitels. Dabei werden sie nicht alle ausführlich thematisiert. Trotzdem gibt es Ausnahmen: In *Der Besuch vom Kleinen Tod* nimmt der Sensenmann zu Beginn und in der Mitte Sterbende mit ins Totenreich.⁹²⁹ In dieser Veröffentlichung wird nicht über den Verlust der Angehörigen gesprochen, sondern die positive Personifizierung des Todes steht im Mittelpunkt. Trauerarbeit spielt in beinahe jeder Publikation eine Rolle, diese wird mehr oder weniger deutlich ausgearbeitet und es werden Möglichkeiten der Verarbeitung vorgestellt. Teilweise wird nur gezeigt, dass es den Verstorbenen gut geht und daher die Angehörigen nicht traurig sein müssen, wie etwa in *Oma und die 99 Schmetterlinge* oder *Opas Insel*.⁹³⁰ Bei diesen beiden stellt sich die Frage, ob Tod und Trauer noch immer tabuisiert werden, da, nicht direkt angesprochen, ausschließlich mit Symbolen und Metaphern gearbeitet wird:

„Eine Enttabuisierung des Todes in der Kinderliteratur bleibt halbherzig, solange die emotionale Ebene von Trauer und Angst vernachlässigt wird. Eine kritische Analyse der hier untersuchten Kinderbücher führt zu der These, daß Empfindungen, die mit Tod und Sterben verbunden sind, nach wie vor weitgehend tabuisiert werden. Eingeständnisse von Todesfurcht oder offene Trauerbekundungen finden sich nur vereinzelt und müssen im gleichen Atemzug entschuldigt werden (...).“⁹³¹

Dies kann in den vorliegenden Bilderbüchern ebenfalls bestätigt werden. Im Gegensatz zu den Graphic Novels wird deutlich gemacht: Die Figuren sollen über den Tod sprechen und trauern, damit sie Sterben und Tod verarbeiten können. In *Der Staub der Ahnen* wird darüber hinaus mehr auf die Erinnerungskultur und die mexikanischen Traditionen eingegangen als auf die Trauer der Verstorbenen.⁹³² In keinem der Bücher ist es möglich, den Tod zu umgehen, wie Egli es im letzten Punkt beschreibt. Alle vorliegenden Publikationen machen deutlich, dass der Tod unausweichlich ist.⁹³³

929 Crowther 2011, S. 2ff. sowie S. 9ff.

930 Marshall 2012, S. 23f. und Davies 2015, S. 18ff.

931 Spiecker-Verscharen 1982, S. 140.

932 Pestemer 2011.

933 In „Drei Schatten“ wird zweimal angedeutet, dass der Tod hinausgeschoben wurde: Die Heilerin hat die drei Wesen schon mal gesehen und ist nun im Alter bereit mitzugehen. An dieser Stelle bleibt offen, ob die Frau durch eine List den Tod aufgeschoben hat oder ob die drei Reiter sich selbst zurückgezogen haben (vgl. Pedrosa 2008, S. 76f). Auch der Baron versucht sein Leben durch den Handel mit Louis zu verlängern, jedoch ist dies nicht von Dauer (ebd., S. 236f).

Todesort

Die Bücher im Untersuchungskorpus geben ebenfalls Aufschluss darüber, wo die Protagonist*innen sterben, für einen Überblick siehe Tabelle an Ende dieses Unterkapitels. Studien zu Folge möchte der Großteil der Bevölkerung zu Hause sterben; das ist allerdings nur bei wenigen der Fall.⁹³⁴ Im Gegensatz dazu sterben die Protagonist*innen in den Bilderbüchern vor allem zu Hause.⁹³⁵ In *Der Besuch vom Kleinen Tod*⁹³⁶, *Und was kommt nach tausend?*⁹³⁷ und in einer Szene von *Der Staub der Ahnen*⁹³⁸ tritt der Tod im Bett ein. Es ist ein typisches Möbelstück, das hier im Zusammenhang mit Sterben dargestellt wird. So bezeichnet Ariès, es als „alte[r] Ort des Todes“⁹³⁹ und verweist auf die letzte Lebensphase⁹⁴⁰. Sterbeszenen findet man in der christlichen Ikonographie vor allem in den *ars moriendi*. Dort wird das Sterben didaktisch aufbereitet - durch Bild und Text wird die „Notwendigkeit des chr. Todes“⁹⁴¹ aufgezeigt. Ziel ist dabei die „Bewusstwerdung der eigenen Sterblichkeit und d[ie] Vorbereitung auf den Tod (...) sowie Hilfestellungen für ein seliges Sterben (...)“⁹⁴². Ariès stellt für den Todesort fest:

„Das Sterbezimmer mußte in der makabren Ikonographie [der ars moriendi] also eine neue Bedeutungsdimension erhalten. Es war nicht mehr der Ort eines nahezu banalen Ereignisses, das lediglich feierlicher war als andere; es wurde zur Bühne eines Dramas, auf der zum letzten Mal das Geschick des Sterbenden gespielt und sein Leben, seine Leidenschaften und seine Neigungen in Frage gestellt wurden. Der Kranke sieht den Tod vor Augen. (...) Dem Herkommen gemäß ist das Zimmer von Besuchern überfüllt, denn man starb immer öffentlich. Aber die Umstehenden nehmen nichts von dem wahr, was vor sich geht, und der Sterbende seinerseits nimmt keinerlei Kenntnis von ihnen. Nicht daß er das Bewußtsein verloren hätte: sein Blick haftet mit gebannter Aufmerksamkeit an jenem außergewöhnlichen Schauspiel, das allein er

934 Vgl. dazu die Bertelsmann Stiftung Faktencheck Gesundheit: „Nur sechs Prozent der Deutschen möchten ihre letzte Lebensphase im Krankenhaus verbringen. Für ein würdevolles Sterben zu Hause müsste jedoch die ambulante palliative Versorgung weiter ausgebaut werden. Denn noch stirbt fast jeder zweite ältere Mensch in Deutschland in einer Klinik.“ (Haschke 2015).

935 Dies stellt auch Hopp fest. Vgl. dazu Hopp 2015, S. 201.

936 Crowther 2011, S. 2f. und S. 9.

937 Bley 2005, S. 21f.

938 Pestemer 2011, S. 21.

939 Ariès 1993⁶, S. 138.

940 Kretschmer 2018⁶, S. 54. Weitere Ausführungen zu *ars moriendi* am Ende dieses Kapitels.

941 Holl 2012b, S. 213.

942 Fischer 2001, S. 14.

*wahrnimmt, an jenen überirdischen Wesen, die ins Zimmer eingetreten sind und sich ihm zu Häupten drängen.*⁹⁴³

In den vorliegenden Büchern ist das Bett der Ort der (letzten) Ruhe geworden, wie es in *Und was kommt nach tausend?* deutlich wird. In *Opas Insel*⁹⁴⁴ und *Oma und die 99 Schmetterlinge*⁹⁴⁵ ist der Ausgangspunkt der Übergang zum Jenseits das eigene Haus. In den anderen Publikationen tritt der Tod plötzlich ein: Die Figuren sind unterwegs und sterben somit im Freien. Obwohl das Krankenhaus der häufigste Todesort ist, wird dies nur in *Als David seine Stimme verlor* gezeigt.⁹⁴⁶ Ariès beobachtet, dass es „zum heimlichen Tod im Krankenhaus“⁹⁴⁷ kommt, genau diesen Tod wählt David ebenfalls. Er bestimmt den Zeitpunkt – dann, wenn keiner der Familie vor Ort ist. Das Hospiz wird in keiner graphischen Literatur behandelt. Einzig in Abedis und Cordes Bilderbuch trennt sich Großvater Elefant bewusst von seiner Herde und sucht einen Ort auf, um zu sterben.⁹⁴⁸

Darstellung des Leichnams und Erscheinung des Toten

In nur einem Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* wird ein Leichnam gezeigt, dieser wird mit bleichem Gesicht abgebildet.⁹⁴⁹ Die Erscheinungen der ‚lebendigen‘ Toten wird hingegen in vier Bilderbüchern visualisiert, siehe Tabelle am Ende dieses Unterkapitels. Gemeinsam ist ihnen, dass die Figuren alle gesund sind. Darüber hinaus verändert die Großmutter in *Oma und die 99 Schmetterling* ihre Gestalt.⁹⁵⁰ Im Comic wird jeweils nur in einer Publikation auf eine Darstellung des Leichnams und der Erscheinung des Toten verzichtet.⁹⁵¹ Meist unterscheidet sich die äußere Erscheinungsform der toten Figuren nicht zu der vorherigen, obwohl diese aufgrund der Todesart verändert

943 Ariès 1984, S. 138f.

944 Davies 2015, S. 7f.

945 Marshall 2012, S. 23f.

946 Ariès spricht vom Krankenhaus als „Ort des normalen Todes“ (Ariès 1993⁶, S. 748).

947 Ebd., S. 729.

948 Marshall 2012, S. 23f.

949 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

950 Wie im Unterkapitel „Übergang zum Tod“ besprochen, ist das Ende der Transformation im Bild nicht ersichtlich, im Text wird näher darauf eingegangen.

951 Vgl. Tabelle im Anschluss dieses Kapitels.

sein müsste. Vor allem tote Kinder werden nicht gezeigt - mit zwei Ausnahmen. In *Das Zeichen des Mondes* wird Artemis' Bruder im Sarg dargestellt.⁹⁵² Dieser ist jedoch ebenfalls unverändert, obwohl der Leichnam aufgrund des Wassers aufgequollen sein müsste. Neben dem blassen Gesicht, was in zwei Veröffentlichungen aufgegriffen wird, ist eine typische Darstellung die weit aufgerissenen Augen und ein schlaffer Körper.⁹⁵³ In drei Fällen sind Wunden erkennbar.⁹⁵⁴

Frenschkowski geht von einer „weit reichende[n] Enttabuierung der Leiche als visueller, ja ästhetischer Größe“⁹⁵⁵ aus. Er führt weiterhin aus:

„Diese neue Präsenz des toten Körpers Ende des 20. bzw. Anfang des 21. Jh.s hat durchaus religionsgeschichtliche Aspekte von großer Tragweite, zumal sie als Symptom einer spezifischen postmodernen Form von Todesangst gesehen werden kann. Diese wird sozusagen durch Überwältigung im Sinne einer therapeutischen Konfrontation und Überkompensation bearbeitet. Die cineastische (wegweisend war die Kriminalserie CSI, USA seit 2000, mit mehreren Spin-offs) und sonstige Inszenierung des Leichnams verlagert die Frage nach Würde und Proprium des Menschen ins Ästhetische (in Form des ›Makabren‹) und versucht sie damit zu bewältigen (...).“⁹⁵⁶

Die Illustrator*innen wollen im Graphic Novel hingegen nicht schockieren und keine gemarterten Körper zeigen, obwohl die Betrachter*innen den Anblick durch Fernseh- und Medienübertragungen kennen. Die Gründe dafür könnten sein, dass ein blutverschmierter Leichnam vom Inhalt ablenken würde. Die Autor*innen wollen keinen Ekel aufkommen lassen und schockieren, sondern es geht u.a. um die Emotionen während des Sterbeprozesses, um die Trauerarbeit und dem Umgang mit Sterben und Tod. Auch scheint eine hyperrealistische oder eine übertriebene Darstellung des toten Körpers mit den Wunden nicht erstrebenswert zu sein. Teilweise liegt es vielleicht auch daran, dass die Zielgruppe ab zwölf beginnt, sodass auf diese ebenfalls Rücksicht genommen wird. Auch versucht man einen sensiblen Umgang mit dem Themenkomplex und will sich abgrenzen zu anderen Genres, bei denen etwa bei Unfällen Blut spritzt und auch der geschundene Leichnam gezeigt wird.

952 Vanistendael 2014, S. 40f.

953 Bley 2005, S. 21f., Vanistendael 2014, S. 268f., Bonet/Munuera 2012, S. 129.

954 Vanistendael 2014, S. 40f., Bonet/Munuera 2012, S.129, Pedrosa S. 149f.

955 Frenschkowski 2010a, S. 26.

956 Ebd.

Ferner werden ‚lebendige‘ Tode in zwei Fällen wieder gesund dargestellt. In *Das Zeichen des Mondes* erkennt der Betrachter am leeren, starren Blick und den weißen Pupillen des Jungen, dass dieser nur eine Erscheinung ist.⁹⁵⁷ In *Der Staub der Ahnen* tauchen die Verstorbenen wieder als Skelette auf, die die Lesenden aufgrund ihrer Accessoires bestimmten Figuren zuordnen können.⁹⁵⁸ Dort wird auch in einer Panelsequenz die Wandlung des kopflosen Toten zum gesunden jungen Mann gezeigt.⁹⁵⁹ Der Leichnam ist ein grundsätzlicher Bestandteil des Todes für die Hinterbliebenen, so fasst Macho zusammen:

*„Der Tod ist unserer Erfahrung entzogen; wir erfahren weder den eigenen Tod noch den Tod der anderen (und selbst der geliebten Menschen). Gleichwohl erfahren wir die Verwandlung von Mitmenschen in Leichen. Wir können diese Verwandlung nicht erklären, auch nicht auf uns selbst applizieren; wir können sie nicht verstehen. Dennoch erfahren wir ihre unbedingte Faktizität. Alles, was sich von Tod in Erfahrung bringen lässt, erfahren wir gleichsam in der Konfrontation mit den Leichen. Wir erfahren keinen Tod, wohl aber erfahren wir die Toten.“*⁹⁶⁰

Kommunikationsverhalten

Gerade die Kommunikation⁹⁶¹ zwischen Sterbenden und Hinterbliebenen ist dabei spannend. Hopp konstatiert folgendes in ihrem Untersuchungskorpus:

*„Großeltern bzw. Alte sind nicht nur die häufigsten primär von Tod Betroffenen, sie sind auch oft diejenigen, die Kindern vom Tod erzählen bzw. Jüngere auf den nahenden Verlust vorbereiten. Die Anforderungen an eine Sterbebegleitung, die sich helfend den belastenden Aspekten des Sterbens zu stellen hat, bleiben im Bilderbuch so gut wie unerwähnt. Wenn Großeltern sterben, geht es um die Akzeptanz des natürlichen Alterstodes, auf den die Enkel häufig von Großmutter oder Großvater selbst liebevoll vorbereitet werden. Sie sterben friedlich, im Einklang mit der Welt und sich selbst und verursachen keine Mühe. Der Tod wird klaglos hingenommen und mitunter mit hoffnungsvollen Erwartungen verbunden, worin das erwachsene Wunschbild eines harmonischen ausklingenden Lebensendes verwirklicht ist.“*⁹⁶²

957 Vgl. Kapitel 3.3.4.

958 Vgl. Kapitel 3.2.2.

959 Ebd.

960 Macho 1987, S. 195.

961 Dieses Element kann hinsichtlich einer pädagogischen Bewertung der Bilderbücher wichtig sein, so analysiert Spiecker-Verscharen die Kommunikationsstruktur, „[u]m den Wert der einzelnen Texte einschätzen zu können“ (Spiecker-Verscharen 1982, S. 61).

962 Hopp 2015, S. 202.

Dies kann zum Teil auch in den vorliegenden Büchern beobachtet werden, so bereitet in *Und was kommt nach tausend?* Otto Lisa auf seinen baldigen Tod vor und Olga begleitet sie in ihrer Trauer.⁹⁶³ Darüber hinaus gibt es jedoch auch Veröffentlichungen, bei der die Sterbenden zwar den Anfangsimpuls setzen, danach jedoch die Protagonisten ihre Antworten selbst suchen. In *Abschied von Opa Elefant* erzählt zwar der Großvater, dass er sterben werde, kann jedoch keine weiteren Informationen darüber geben, was genau dabei passiert.⁹⁶⁴ Die Elefantenkinder denken sich untereinander dann mögliche Szenarien aus. Zum Abschluss resümiert der alte Elefant, dass der Tod ein großes Geheimnis ist.⁹⁶⁵ Sehr vage bleiben die Informationen bei *Opas Insel* und *Oma und die 99 Schmetterlinge*.⁹⁶⁶ Dort sind die jungen Protagonist*innen Begleiter*innen der Sterbenden. Es wird kein konkretes Gespräch über den Tod gesucht, es wird jedoch deutlich gemacht, dass es dem Großeltern teil gut geht. Die Eltern treten dort nicht oder kaum in Erscheinung. In *Der Besuch vom Kleinen Tod* ist der Ansprechpartner kein Angehöriger, sondern der Tod selbst.⁹⁶⁷

In *Als David seine Stimme verlor* redet Davids jüngste Tochter Tamar mit ihrem sterbenden Vater über den Tod und macht sich mit dem Nachbarsjungen Gedanken darüber, wie sie Davids Seele einfangen und seinen Körper mumifizieren können.⁹⁶⁸ Deutlich schwieriger scheinen es die Erwachsenen mit dem Thema zu haben, so wirft Paula Davids Tochter Miriam vor: „Ihr könnt euren Kummer nicht einfach wegschweigen.“⁹⁶⁹ Auch in diesem Buch treten übernatürliche Wesen⁹⁷⁰ auf, die als Gesprächspartner dienen, so z.B. Tamaras Meerjungfrau oder Davids verstorbene Großmutter.⁹⁷¹

Anwesende

Bezugspersonen sind bei den wenigsten Sterbenden anwesend, siehe Tabelle am Ende

963 Bley 2005, S. 17ff.

964 Abedi/Cordes 2013², S. 5.

965 Ebd., S. 20.

966 Davies 2015, S. 18ff. und Marshall 2012, S. 23f.

967 Crowther 2011, S. 9ff.

968 Vanistendael 2014, S. 114.

969 Ebd., S. 62.

970 Vgl. Kapitel 3.3.4.

971 Vanistendael 2014, S. 12ff., S. 103f. und S. 218ff.

dieses Unterkapitels. Teils liegt das, wie eben schon erwähnt, daran, dass der Tod plötzlich bzw. unvorhergesehen durch einen Unfall eintritt bzw., dass der Sterbeort nicht das eigene Haus ist und so die Verwandten nicht dauerhaft anwesend sind. In *Bilder zur Geschichte des Todes* stellt Ariès zu seinen herangezogenen Beispielen aus dem Mittelalter fest:

„Überfliegen wir die Reihe zunächst mit einem raschen Blick: trotz der stilistischen Unterschiede, die die Originalität jeder Epoche zum Ausdruck bringen, können wir nicht umhin, uns von einer gewissen Ähnlichkeit gefangen nehmen zu lassen; die Inszenierung ist überall die gleiche: direkter Mittelpunkt ist der Kranke auf dem Sterbebett und das stets von Menschen erfüllte Zimmer. Selbst wenn sich diese Schar der Anwesenden auf die Familie beschränkt, hat sie doch immer die Tendenz, geschlossen und zahlreich aufzutreten. Der »Tod auf dem Sterbebett« verabscheut die Leere, er ist ein öffentlicher Akt. Das ist die erste Beobachtung, die sich aufdrängt. (...) Zwei Gruppen [innerhalb der Materialsammlungen] scheinen deutlich voneinander abgehoben, die des christlichen Todes und die des laizistischen oder säkularisierten. Man hat sich daran gewöhnt, sie einander entgegenzustellen: lassen wir das gelten.“⁹⁷²

Dies ist in den betrachteten Büchern nicht mehr zu finden. Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* wird durch Farbgebung, Linienführung o.ä. noch der Blick des Betrachters zum Sterbenden geführt.⁹⁷³ Die Anzahl, die um das Bett stehen, verringert sich im Bilderbuch auf zwei Figuren. Der Tod ist kein öffentlicher Akt mehr. Keine Ärztin, kein Arzt oder Priester ist beim Todeseintritt gegenwärtig. Die Anwesenden beschränken sich auf die Kernfamilie bzw. Bezugspersonen, wie z.B. Lisa und Olga. Neben den Abschiedsworten sieht Frenschkowski dies als eines der „Idealbilder (...) eines ›guten Sterbens‹“⁹⁷⁴. In den 29 Todesfällen werden nach dem Todeseintritt achtmal Begleiter*innen zur Seite gestellt. Das können die Lebenden sein, wie in *Opas Insel* Enkel Sam und seine Katze oder in *Der Staub der Ahnen* ein Schamane. Hinzu kommen übernatürliche Wesen wie der personifizierte Tod oder Schattenwesen. Falls sie auftauchen, sind es meist auch Hauptcharaktere, damit spielen sie eine größere Rolle in der Handlung.⁹⁷⁵ Siehe dazu das Kapitel *Todessymbolik*.

972 Ariès 1984, S. 100.

973 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

974 Frenschkowski 2010a, S. 16.

975 Mit Ausnahme im Comic „Der Staub der Ahnen“ – dort nimmt der Schamane nur eine Nebenrolle ein, siehe Pestemer 2011, S. 71ff.

Ob Kinder mit ans Sterbebett gelassen werden und wie mit ihnen über den Tod gesprochen wird, hängt von den jeweiligen Kindheitsvorstellungen ab. Ensberg sieht romantische oder aufklärerische Tendenzen in den Kinder- und Jugendbüchern über Sterben und Tod:

„Tendenziell spiegeln diejenigen Texte der neueren Kinder- und Jugendliteratur die aufklärerische Vorstellung vom Kinde wider, in denen eine oder mehrere überwiegend der jungen Generation angehörende Hauptfiguren auftreten. Ihrem Alter oft weit voraus, verfügen sie über die Fähigkeit, naturgemäß, das heißt in der Aufklärung: vernünftig, im Sinne der Gesellschaft bzw. der geltenden Moral wie Erwachsene auch auf krisenhafte Situationen, wie sie etwa durch den Tod eines nahen Angehörigen ausgelöst werden, zu reagieren. (...) Es handelt sich mithin um auffallend didaktisch strukturierte Texte, die sich darum bemühen, den Weg, den die aufklärerisch gesinnte Figur beschreiten soll, hinsichtlich seiner Etappen exemplarisch zu machen, nicht selten in plakativer Weise zu demonstrieren, welcher Einstellung, welcher Einsichten, welchen Selbst- und Weltverständnisses es bedarf, um die innere und äußere Realität ‚produktiv‘ verarbeiten zu können. In die entgegengesetzte Richtung bewegen sich auf die romantische Kindheitsvorstellung rekurrierende Texte. Sie dokumentieren den Zweifel an jeder Art von ‚Belehrung‘, zeigen sich generell desinteressiert an der Thematisierung operationalisierbarer Kenntnisse und Fertigkeiten, üben Kritik an einer Praxis einer Erziehung, die dadurch gekennzeichnet ist, dass im Rahmen eines Subordinationsverhältnisses der Erwachsene als zuständig für die Weitergabe von Weltwissen, Wertvorstellungen, Lebenserfahrungen erklärt und dem Kind nahegelegt wird, sich an ihm zu orientieren. (...) Der Tod markiert im Rahmen eines solchen romantisch-naturphilosophischen Entwurfs nicht eine Grenze, an der das Leben zu Ende ist, sondern einen Punkt des Übergangs, an dem sich das Leben auf eine neue, unvertraute Form des Daseins hin öffnet. (...)“⁹⁷⁶

Dies kann auch in den Bilderbüchern beobachtet werden: Von den fünf Bilderbüchern weisen alle romantische Tendenzen auf. Ensberg stellt fest, dass in „romantischen Daseins- und Wirklichkeitsverständnisses (...) [h]äufiger (...) Tiere die Hauptrolle [spielen], ihr Verhalten wird exemplarischer Absicht anthropomorphisiert.“⁹⁷⁷ So agieren die Elefantenkälber in *Abschied von Opa Elefant* wie Kinder, sie sind neugierig und wissensdurstig und sprechen ‚menschliche‘ Jenseitsvorstellungen an.⁹⁷⁸ Wie im vorangegangenen Bilderbuch wird eine Begleitperson zur Seite gestellt, diese zeigt sich jedoch nicht ‚aufklärerisch‘, sondern gibt zu, dass sie selbst keine zufriedenstellende Antwort

976 Ensberg 2006, S. 3f.

977 Ebd., S. 8.

978 Abedi/Cordes 2013², S. 7ff.

hat. Hier wird der Tod ebenfalls als Teil des Lebenskreislaufes gezeigt, jedoch ist dies nur eine Möglichkeit. „Der Erzählton ist «unaufgeregt», in den Illustrationen kommt die Natürlichkeit durch sanfte Zeichnungen zum Ausdruck“⁹⁷⁹, was ebenfalls auf eine romantische Grundhaltung hinweist. Dies kann auch in *Und was kommt nach tausend?* beobachtet werden, dort werden typische romantische Ideen, wie etwa Fenster, Türen, Sterne, Mohnblumen, Gärtner oder der Kreislauf des Lebens verwendet.⁹⁸⁰ Lisas Eltern spielen in der Erzählung keine Rolle, an Lisas Seite ist erst Otto und dann Olga. Auch wenn diese Begleiter*innen zunächst ein Hinweis darauf sein könnten, dass hier ein aufklärerischer Ansatz⁹⁸¹ ersichtlich ist, ist dies nicht der Fall. Lisa hat den Freiraum, selbst ihre Erfahrungen zu sammeln: So kennt sie keine Trauerrituale; an der Beerdigung und an dem Leichenschmaus ist sie über das Verhalten der Gäste empört.⁹⁸² Falls das Mädchen jedoch Hilfe benötigt, ist ein Erwachsener an ihrer Seite – so spricht Olga mit ihr nach der Trauerfeier. Auch in *Oma und die 99 Schmetterlinge* wird eine romantische Bildmotivik verwendet: Fenster, Türen oder auch Schmetterlinge.⁹⁸³ Hier wird der Tod als Teil des Lebens gezeigt, mit der Besonderheit der Metamorphose. Dieses Bilderbuch ist verklärend, wie weiter oben schon ausgeführt, da Begriffe wie Krankheit, Sterben oder Tod nicht verwendet werden und nur metaphorisch im Bild verankert sind. Dies kann auch in *Opas Insel* beobachtet werden. Es werden keine didaktischen

979 Vgl. Egli 2014, S. 28 und Ensberg 2006, S. 4f.

980 Vgl. dazu die Schlüsselbildanalysen im Kapitel 3.1.1. bzw. Kapitel 3.3.4.

981 Ensberg sieht die Aufgabe der erwachsenen Figuren in Publikationen mit aufklärerischen Tendenzen in Wissensweitergabe und Vorbildfunktion. Vgl. Ensberg 2006, S. 3f.

982 Hier zeigt sich nach Ariès ein typisches Verhalten: „Um eine Verbindung zustande zu bringen, bedarf es der Vermittlung eines zuvor verinnerlichten Kodes, eines Rituals, das man von Kindheit an durch Brauch und Herkommen erlernt hat. So gab es früher Verhaltenskodes für alle Gelegenheiten, bei denen man Gefühle zu erkennen gab, die im allgemeinen unausgedrückt blieben, (...) wenn man starb oder wenn man Leidtragende trösten mußte. Diese Kodes gibt es nicht mehr. Sie sind gegen Ende des 19. Und im 20. Jahrhundert verschwunden. Also finden die Gefühle, die die gewohnten Grenzen überschreiten, entweder keinen angemessenen Ausdruck und werden verdrängt oder brechen gewaltsam hervor, ohne daß irgend etwas sie aufhalten könnten.“ (Ariès 1993⁶, S. 741) Lisa kennt keine Trauerrituale und weiß nicht, wie sie sich bei der Bestattung oder dem Leichenschmaus verhalten soll. Es bereitet kein Erwachsener sie auf das Ritual vor und auch in diesem Augenblick erklärt ihr keiner die Situation. Lisa zeigt nacheinander ‚extreme‘ Gefühlslagen: Sie ist wütend, macht einen Freudentanz und weint zum Schluss.

983 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

Versuche unternommen, den Akt des Sterbens oder den Tod zu erläutern oder Möglichkeiten des Trauerns zu zeigen. In diesem Bilderbuch geht der Autor sogar einen Schritt weiter: Der verstorbene Großvater kann Kontakt mithilfe eines Briefes, der von einem Vogel gebracht wird, aufnehmen.⁹⁸⁴ Ebenso tendiert die Autorin in *Der Besuch vom Kleinen Tod* zu einer romantischen Sicht auf den Tod, obwohl die junge Sterbende eine aufklärerische Haltung besitzt, da sie ihren Tod als Erleichterung sieht und sich über den Sensenmann freut.⁹⁸⁵ Elisewin ist ihrem Alter voraus, was vielleicht auch damit zusammenhängt, dass sie selbst vom Tod betroffen ist und unter den Schmerzen leidet. Sie fürchtet sich nicht vor dem Tod und zeigt keine Trauer. Es gibt auch hier Verweise auf Motive, die in der Romantik beliebt sind: Todesfurcht, Todessehnsucht, Fenster oder Mond. Im Mittelpunkt tritt hier der personifizierte Tod auf, der jedoch „selbst ein Kind ist“⁹⁸⁶. Nicht ein Erwachsener wird dem Sensenmann zur Seite gestellt, um mehr über sich zu erfahren, sondern durch ein Kind lernt er sein Dasein zu akzeptieren. Alle Bilderbücher zeigen auf, dass der Tod ein Übergang ist und nicht Endpunkt des Lebens. Egli konstatiert treffend:

„Metaphorik, Symbolik oder Anthropomorphisierung verweisen auf einen behutsamen Zugang zu Sterben und Tod und somit auf eine romantische Vorstellung vom unschuldigen Kind, dem keine sachlich-nüchterne Darstellung von Tatsachen zugetraut wird. Zeitgleich werden die Kinder aber als selbstständig denkende, sich abgrenzende, oft suchende Individuen gezeigt – sogar die Erklärungen der Eltern werden durch sie hinterfragt. Vielleicht ist diese Diskrepanz zwischen verschlüsseltem Umgang mit Sterben und Tod bei zugleich selbstständigem Kind ein Hinweis dafür, dass es sich bei Sterben und Tod um ein tabuisiertes Thema in einer eigentlich aufgeklärten Gesellschaft handelt (...). Es zeigt sich hier ein mentalitätsgeschichtliches Phänomen, denn es scheint, dass sich eine aufgeklärte, individualisierte kindliche Hauptfigur in einer romantischen Welt von Sterben und Tod, geprägt von Symbolen und Metaphern, orientieren muss. Diese Auseinandersetzung stellt eine Herausforderung dar, denn das Kind muss die verschlüsselten Angebote verstehen und die Balance zwischen Unsichtbarkeit und unweigerlichen Betroffenheit finden.“⁹⁸⁷

Dies kann auch bei der Betrachtung der vorliegenden Bilderbücher bestätigt werden.

984 Vgl. Kapitel 3.3.2.

985 Crowther 2011, S. 9ff.

986 Ebd., S. 11.

987 Egli 2014, S. 101f.

Die Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes* wird mit einer Altersangabe ab 14 Jahren versehen. Die Panels sind im Vergleich zu den Bilderbüchern deutlich düsterer gehalten. Hier hat die jugendliche Protagonistin keine Begleitpersonen an der Seite, die sie nach dem Tod des Bruders unterstützen - ihre Eltern spielen keine Rolle. Mit der Hilfe eines wahrscheinlich gleichaltrigen jungen Mannes findet sie zurück ins Leben. In diesem Buch gibt es keinen „behutsamen Zugang zu Sterben und Tod“⁹⁸⁸ wie Egli im Zitat beschreibt, was durch die ältere Zielgruppe begründet werden kann. Auch wenn eine romantische Motivik aufgegriffen, in zwei Bilderbüchern teilweise auch eine verklärende Sicht gezeigt wird, so zeigt der Großteil der Veröffentlichungen eine „offene[], ambivalente[] Darstellungen“⁹⁸⁹ des Todes. Nix konstatiert:

„Die Mehrdeutigkeit der Erzählung entspringt einem ästhetischen Konzept, das die kindliche Perspektive als eigenständige, alternative Weltsicht der erwachsenen, rationalen Weltsicht entgegensetzt. Diese „kindliche“ Ästhetik prägt viele Kinder- und Bilderbücher seit 1990, die sich mit dem Tod befassen (...).“⁹⁹⁰

Die These kann in den vorliegenden Bilderbüchern und Graphic Novels nicht bestätigt werden, da es zu keiner Gegenüberstellung der kindlichen und erwachsenen Welt⁹⁹¹ kommt. Hingegen kann Hopps Aussage über die Bilderbücher gestützt werden, bei der sie sich auf Burningham und Korschunow bezieht:

„Allein die Tatsache, dass kindliche Protagonisten selbst zu Wort kommen und ihre Wahrnehmungs- und Denkmuster das Erzählkonzept bestimmen, weist auf das seit den 1970er Jahren veränderte, emanzipatorische Kindheitsbild hin (...).“⁹⁹²

Abschließende Bewertung

Es kann festgestellt werden, dass die Publikationen im Untersuchungskorpus letztlich als moderne *ars moriendi* verstanden werden können, die aufzeigen, wie Sterben aussehen kann und, wie die Angehörigen damit umgehen. Auch Cramer stellt dies in ihren

988 Egli 2014, S. 101.

989 Nix 2009, S. 22.

990 Ebd., S. 23.

991 Ggf. noch bei der Trauerfeier in „Und was kommt nach tausend?“. Siehe Ausführungen weiter oben.

992 Hopp 2015, S. 165.

Büchern fest:

„Der Grund, warum die vorliegenden Bilderbücher an die „ars moriendi“ erinnern, ist die suggestive Kraft, die von den darin enthaltenden Bildern ausgeht. Durch die Art ihrer Darstellung - mit ihren Farben, der Maltechnik und der dadurch vermittelten Stimmung - laden die Bilder sowohl Kinder als auch Erwachsene oder Senioren zum längeren Betrachten ein; sie können so zu einer Auseinandersetzung mit dem Lebensende anregen.“⁹⁹³

Wie die vorangegangenen Schlüsselbildbetrachtungen zeigen, kann Cramers Aussage ebenfalls auf Graphic Novels erweitert werden. Es hat sich im vorliegenden Kapitel gezeigt, dass das Ende der letzten Lebensphase nun jedoch kein öffentlicher Akt mehr ist.⁹⁹⁴ Persönliche Abschiedsworte werden früher ausgetauscht; auch Erscheinungen, wie in den *ars moriendi*, tauchen schon vor dem Ende des Sterbeprozesses auf. In den Büchern des Untersuchungskorpus werden nicht in erster Linie Anleitungen oder Rituale aufgezeigt, wie mit dem Tod umgegangen wird, sondern häufig wird durch eine Zwischenebene die ‚Moral‘⁹⁹⁵ vermittelt.

Der Tod entzieht sich dem Erfahrungsbereich. Dies führt, wie Macho es beschreibt, zu „Bilder[n] und Symbole[n], »absolute Metaphern, um die Unsagbarkeit dieses leeren Begriffs, dem keine Anschauung korrespondiert, auszufüllen.“⁹⁹⁶ Dies lässt sich auch in den vorliegenden Büchern beobachten. Ein Überblick über die eben aufgeführten Aspekte von Sterben und Tod im Untersuchungskorpus findet sich in der nachfolgenden Tabelle:

993 Cramer 2012, S. 172. Auch Illhardt weist auf die „aktuelle Bedeutung“ (Illhardt 2010, S. 170) hin: „Ars moriendi ist nicht die naive Darstellung von Gott, Engeln, Teufeln und Heiligen, sondern der Versuch, sich in einer Zeit der Angst der Eckpunkte der Realität zu vergewissern und dadurch Angst zu bewältigen. Was ist das Besondere an dieser Kultur der Angstbewältigung? Nur Bilder ermöglichen Vorstellung und Verstehen, und Verstehen ist der erste Schritt zum Be-Greifen.“ (Ebd., S. 172) Seine letzte Aussage unterstreicht die Wichtigkeit der Darstellung von Sterben im Bilderbuch und Graphic Novel.

994 Vgl. in diesem Kapitel den Abschnitt über „Anwesende“.

995 Siehe dazu den Graphic Novel „Das Ende der Welt“, in dem deutlich wird, dass es eine Auseinandersetzung mit sich selbst und dem Umfeld benötigt, um den Tod zu akzeptieren.

996 Macho 1987, S. 187.

Titel	Sterbende/r	HD/ND	Anwesende Figuren beim Todeseintritt	Sterbeprozess	Todesertritt innerhalb der Erzählung	Todeszeitpunkt innerhalb der Erzählung (Seitenzahl)
Abschied von Opa Elefant	Opa Elefant	ND	keine Angabe	nein	(ja)	Ende
Der Besuch vom Kleinen Tod	Mann Elisewin	ND ND	Tod Tod	nein (ja)	ja ja	Anfang Mitte
Oma und die 99 Schmetterlinge	Oma	HD	(Enkelin und Hund)	ja	(ja)	Ende
Opas Insel	Opa	ND	Enkel Sam und Katze	nein	ja	Mitte
Und was kommt nach tausend?	Otto	ND	Olga und Lisa	ja	ja	Mitte
Als David seine Stimme verlor	Mädchen David	ND HD	Miriam, Schütze (Arzt)	nein ja	ja ja	Anfang Ende
Das Ende der Welt	Bruder	ND	Eltern	nein	ja	Anfang
Das Zeichen des Mondes	Bruder Heilerin Rufo	ND ND ND	Schwester Artemis Wundersam Nase	nein ja ja	ja nein ja	Mitte Ende Ende
Drei Schatten	Vogel Hase Suzette Pique Manfred Kapitän Baron Joachim	ND ND ND ND ND ND ND	keine Angabe keine Angabe 3 Schatten 3 Personen Sklavin 3 Schatten und Passanten 3 Schatten	nein nein nein nein nein nein (ja)	ja ja ja ja ja ja ja	Anfang Anfang Mitte Mitte Mitte Ende Ende
Der Staub der Ahnen	Benito Candelario Rojas Dolores Rojas Victor Esperanza Angeles El Negro Eusebio Ramirez Papagei José Guadalupe Reyes	ND ND ND ND ND ND ND ND ND ND	keine Angaben Familie, Arzt, Pastor keiner Esperanza Victor keiner keiner (Verstorbene) keine Angaben Schamane, Hund	nein ja ja nein nein nein nein nein nein nein (ja)	ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja ja	Anfang Anfang Anfang Mitte Mitte Mitte Mitte Ende Ende Ende Ende

Titel	Todesursache	realistische/ fantastische Darstellung der Todesursache	Begleiter*in nach dem Todeseintritt	Sterbeort	Text im Schlüsselbild /Verwendung von Begriffen zum Thema Tod oder Sterben	Anzahl der Bilder für die Darstellung des Sterbeaktes
Abschied von Opa Elefant	Keine Angabe (Alter)	realistischer	-	im Freien (Elefanten- friedhof)	ja/Elefantenfriedhof	0
Der Besuch vom Kleinen Tod	keine Angabe (Alter) Krankheit	fantastischer fantastischer	Sensenmann Sensenmann	im Bett zu Hause im Bett zu Hause	ja/fortführen ja/der Tod, holen	1 1
Oma und die 99 Schmetterlinge	keine Angaben (Alter)	fantastischer	-	zu Hause	ja/abheben und davonfliegen	0
Opas Insel	keine Angabe (Alter)	fantastischer	Enkel Sam und Katze	zu Hause/ Insel	ja/Abschied	0
Und was kommt nach tausend?	Krankheit	realistischer	-	im Bett zu Hause	ja/gestorben, Leb wohl	1
Als David seine Stimme verlor	Krieg, Krankheit (Kehlkopfkrebs, Sterbehilfe)	realistischer realistischer	- keiner	im Freien im Kranken- haus	ja/nein nein	8 20
Das Ende der Welt	Unfall (Autounfall)	realistischer	-	im Freien	nein	1
Das Zeichen des Mondes	Unfall (Ertrunken) Keine Angabe (Alter) Mord (Erwürgen)	fantastischer realistischer realistischer	- Wundersam -	im Freien zu Hause im Freien	ja/nein ja/keine Furcht nein	45 0 24
Drei Schatten	keine Angabe keine Angabe keine Angabe Raubmord Mord Diebstahl keine Angabe	- - fantastischer realistischer realistischer fantastischer	- - 3 Schatten 3 Personen - 3 Schatten+Wesen 3 Schatten	im Freien im Freien im Freien im Freien im Freien im Freien im Freien	ja/tot ja/nein ja/nein (bereit) ja/verrecke nein nein ja/endet	4 2 6 6 23 10 38 27+20
Der Staub der Ahnen	Unfall (Autounfall) Krankheit (schwaches Herz) Verweigerung des Essens Unfall (Autounfall) Unfall (Autounfall) Mord Unfall (Ertrunken) Unfall (Brand) keine Angaben Unfall (Peyto Unfall)	realistische realistische realistische realistische realistische realistische realistische realistische	Verstorbene - - - - - - - - Xolo+Schamane	im Freien im Freien zu Hause im Freien im Freien in einem Tresor im Freien bei der Arbeit im Freien	nein nein nein nein nein ja/nein nein ja/nein nein	22 23 11 13 13 23 6 15 1 6

Titel	Akt des Sterbens Panelgröße des Schlüsselbildes	Akt des Sterbens Perspektive des Schlüsselbildes	Akt des Sterbens Einstellung des Schlüsselbildes	Darstellung des toten Körpers	Erscheinung des Toten	Darstellung des Übergangs zum Tod
Abschied von Opa Elefant	-	-	-	-	-	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	1 Seite 1 Seite	leichte Aufsicht leichte Aufsicht	HT HT	-	unverändert gesund	Boot Boot
Oma und die 99 Schmetterlinge	2 Seiten	Vogelperspektive	W	-	Schmetterlingsflügel, Haut wird trans- parent	Flug
Opas Insel	-	-	-	-	gesund (ohne Stock)	Schiff
Und was kommt nach tausend?	2 Seiten	Normalperspektive	T	weißes Gesicht	gesund	-
Als David seine Stimme verlor	1/5 Seite 2 Seiten	Normalperspektive Vogelperspektive	HT N	- weißes Gesicht	- gesund	- Segelschiff
Das Ende der Welt	1 Seite	Normalperspektive	T	-	gesund	-
Das Zeichen des Mondes	1/3 Seite 1/4 Seite 1/8 Seite	Normalsicht Aufsicht Aufsicht	W HT D	unverändert - aufgerissenen Augen, schlaff	verändert (mit weißen Augen) - -	- Kutsche -
Drei Schatten	- - 1/2 Seite 1 Seite 1/3 Seite 1/6 Seite -	- - Aufsicht Vogelperspektive Untersicht Aufsicht -	- - T W T HN -	schlaff, geschlossene Augen schlaff, aufgerissene Augen aufgerissene Augen, Wunden mit Einstichen schlaff, leere Augen, offener Mund -	- - - - - durchsichtiger Körper -	- - - - herabziehen -
Der Staub der Ahnen	1/4 Seite 1/5 Seite 1/9 Seite 1/4 Seite 1/4 Seite 1/12 Seite 1/9 Seite 1/4 Seite 1/9 Seite 1/3 Seite	leichte Aufsicht Normalsicht Aufsicht Vogelperspektive Vogelperspektive Normalperspektive Aufsicht leichte Aufsicht Aufsicht Normalperspektive	HN HN HT T T N HT T HT T	- unverändert abgemagertes/kränklicher - - - unverändert unverändert unverändert	Skelett (Skelett) (Skelett) (Skelett) (Skelett) (Skelett) (Skelett) - (Skelett) Wandlung zum jungen Mann + (Skelett)	Schlaf - - - - - - Fallen - zu Fuß

Titel	Text während des Überganges/ Begriffswahl	Anzahl der Bilder für den Übergang zum Tod	Übergang zum Tod Panelgröße des Schlüsselbildes	Übergang zum Tod Perspektive des Schlüsselbildes	Übergang zum Tod Einstellung des Schlüsselbildes
Abschied von Opa Elefant	-	0	-	-	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	ja/Boot, Totenreich, gut umsorgt ja/kalt	3 2	1 Seite 1 Seite	leichte Aufsicht leichte Aufsicht	T T
Oma und die 99 Schmetterlinge	ja/durchsichtiger;Schmetterling	1	2 Seiten	Vogelperspektive	W
Opas Insel	ja/Schiff, sicher, Meer, Himmel	2	2 Seiten	Vogelperspektive	T
Und was kommt nach tausend?	-	-	-	-	-
Als David seine Stimme verlor	- nein	4	2 Seiten	leichte Aufsicht	- N
Das Ende der Welt	-	-	-	-	-
Das Zeichen des Mondes	- ja/keine Furcht	1	2/3	Normalsicht	- W
Drei Schatten	- - - - - ja/nein	10	1 Seite	leichte Untersicht	- - - - - T -
Der Staub der Ahnen	- - - - - - nein nein	1 24	1 Seite 1 Seite	Untersicht Froschperspektive	- - - - - - W - T

Titel	Akt des Sterbens als...	Übergang zum Tod als...	Tod als...
Abschied von Opa Elefant	-	Weggehen/Abschied	Geheimnis
Der Besuch vom Kleinen Tod	-	Mitnehmen/Reise	positive Personifizierung des Todes
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	Weggehen/Wegfliegen	Metamorphose
Opas Insel	-	Weggehen/Abschied/Reise	Paradies
Und was kommt nach tausend?	Teil des Lebens	-	(Lebens-)Kreislauf
Als David seine Stimme verlor	Teil des Lebens/Akzeptanz des Todes	Weggehen/Abschied/ Reise	Erlösung
Das Ende der Welt	Abschied vom Leben/ Verschweigen bzw. Ignorieren des Todes	-	Auseinandersetzung mit dem Tod als Teil des Er- wachsenenwerdens, Schuldfrage und Akzeptanz des Todes
Das Zeichen des Mondes	Abschied vom Leben/ Verschweigen bzw. Ignorieren des Todes	Reise	Auseinandersetzung mit dem Tod als Teil des Er- wachsenenwerdens, Schuldfrage und Akzeptanz des Todes
Drei Schatten	Abschied vom Leben/ Reaktion auf die Handlungen im Leben	Reaktion auf die Handlungen im Leben	Unumgängliches
Der Staub der Ahnen	Teil des Lebens/ Teil des Alltags	Aufwachen/Reise	Alltag

3.2. Schlüsselbilder des Jenseits

Im vorherigen Kapitel wurde schon der Übergang zum Tod betrachtet, wobei sich dort die Verstorbenen noch im Diesseits befanden.⁹⁹⁷ Im vorliegenden Kapitel liegt nun das Hauptaugenmerk auf Schlüsselbildern, die das Jenseits⁹⁹⁸ thematisieren. Dabei werden die Unterkapitel in *Jenseitsreisen*, *Zwischenwelten* und *Jenseitswelten* gegliedert:

1. Unter Jenseitsreisen fallen Aufenthalte, bei denen Protagonist*innen zwar in eine Parallelwelt reisen, dort jedoch nicht bleiben, sondern ins Diesseits wiederkehren.
2. Zwischenwelten sind hingegen „eine Art Zwischenzustand mit vorbereitetem Charakter“⁹⁹⁹. Die Figuren bleiben einen gewissen Zeitraum in der Zwischenwelt¹⁰⁰⁰, bis sie in eine neue Welt transferieren bzw. in einer neuen Gestalt an diesen Ort wiederkehren.
3. Jenseitswelten sind endgültige Bestimmungsorte, an denen die Verstorbenen verweilen.

3.2.1. Jenseitsreisen

Nach Brittnacher gehören

„Jenseitsreisen (...) zum Urgestein der literarischen und bildkünstlerischen Phantastik, aus denen sie das Erz ihrer Poetik schürft. (...) [M]it dem Topos der Jenseitsreise [wurde] ein Terrain abgesteckt, auf dem sich die Produktivkräfte des Phantastischen entwickeln und bewähren konnten: in einer exzessiven Imagination, die es sich erlauben durfte, die üblichen Einsprüche der Empirie abzustreifen (...).“¹⁰⁰¹

Welche Jenseitsreisen-Bilder in den aktuellen Publikationen entworfen werden, wird im Weiteren zu untersuchen sein. Interessant dabei wird sein, ob sich die Autor*innen

997 Vgl. Kapitel 3.1.2.

998 Definition siehe Kapitel 1.2.1.

999 Ebd., S. 12.

1000 Bekanntestes Beispiel wäre hier die religiöse Vorstellung des Fegefeuers.

1001 Brittnacher 2014, S. 57. Brittnacher nimmt im Laufe seines Aufsatzes seine Aussage ein wenig zurück: „Das Thema der Jenseitsreise, das ich anfangs vielleicht etwas vorlaut als phantastische Urgestein bezeichnete, findet gerade im 20. Jahrhundert, in der bildenden Kunst, selbst im neuen phantastischen Leitmedium des Films nur eine eher nachrangige Bedeutung.“ (Ebd., S. 63) Es wird zu untersuchen sein, welchen Stellenwert Jenseitsreisen im vorliegenden Untersuchungskorpus haben.

an schon bekannten Darstellungen aus Literatur und Kunst o.ä. orientieren. Ein weiterer zu betrachtender Aspekt wird die Funktion der Jenseitsreisen sein. Frenschkowski stellt zunächst fest:

„In späteren Traditionen sind Jenseitsreisen hervorgehobene Ereignisse im Leben religiöser Heroengestalten (Odysseus, Aeneas und Orpheus sind bekannte antike Beispiele). Diese werden niemals dazu benutzt, ein Jenseits zu ›beweisen‹, sondern setzen dieses als selbstverständlichen Referenzrahmen voraus. Sie dienen der Beschaffung spezifischen Wissens (Odysseus) oder inszenieren die Unmöglichkeit, den Tod letztlich zu besiegen. (...)“¹⁰⁰²

Auch in den vorliegenden Untersuchungskorpus steht das „Beschaffen spezifischen Wissens“¹⁰⁰³ im Vordergrund, sodass das vorliegende Unterkapitel nach den Zielsetzung des Aufenthalts gegliedert wird: die Bestätigung des Wohlbefindens der Toten versus den Selbstfindungstrip. Ersteres wird untersucht an einem Schlüsselbild aus dem Bilderbuch *Opas Insel*¹⁰⁰⁴, zweiteres an einem Comicpanel aus *Das Ende der Welt*¹⁰⁰⁵. Im Anschluss erfolgt die Einbettung der Schlüsselbilder zum Themenkreis Jenseitsreisen, siehe zur Visualisierung Abb. 50. Dort wird untersucht, ob weitere Funktionen der Jenseitsreise, wie etwa die, die Frenschkowski aufführt, vorkommen.

1002 Frenschkowski 2010b, S. 206.

1003 Ebd.

1004 Davies 2015.

1005 Tirabosco/Wazem 2009.

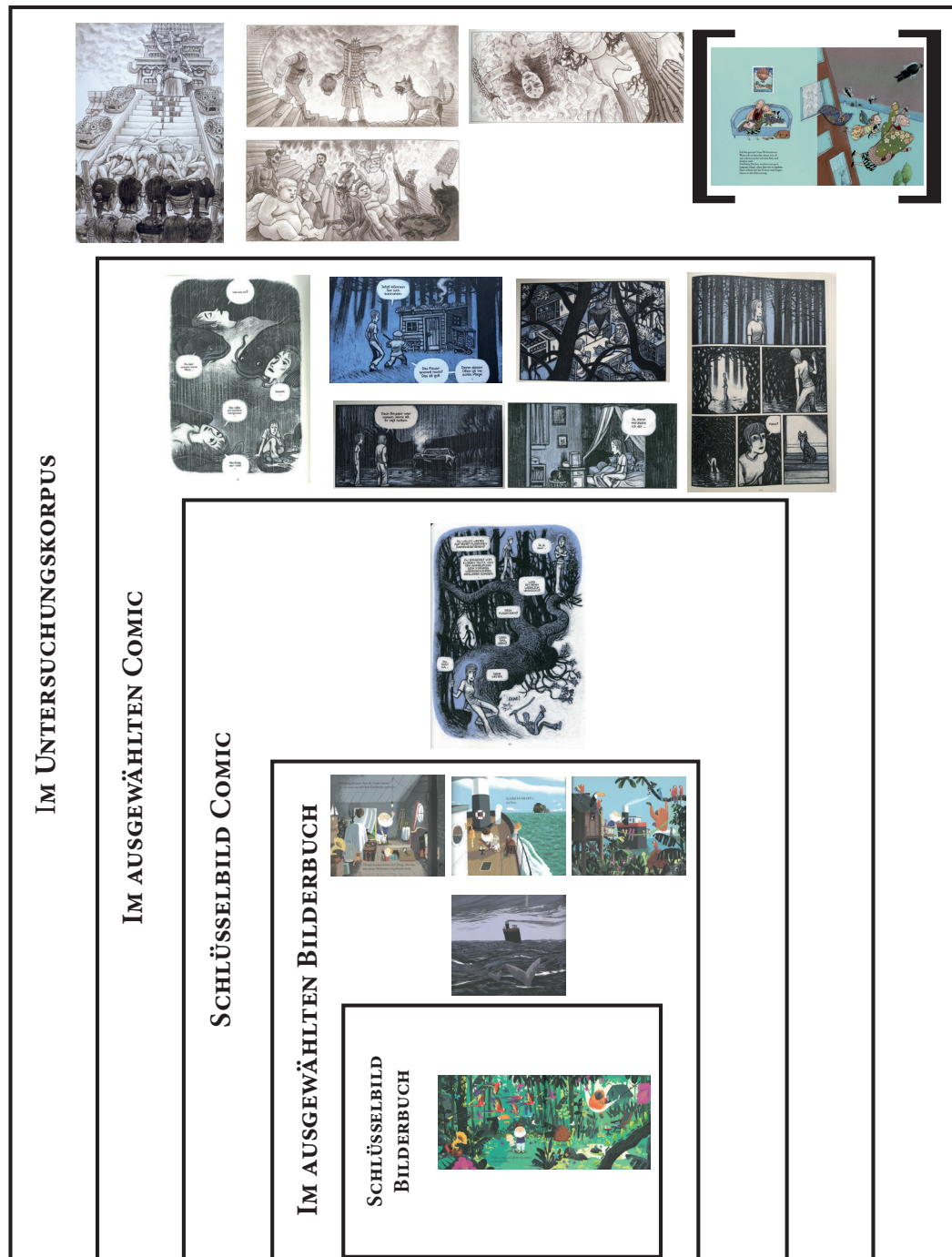


Abb. 50: Vorgehensweise im Unterkapitel „Jenseitsreisen“.

Jenseitsreise als Bestätigung des Wohlbefindens der Toten

Abb. 51: Davies 2015, S. 19f.

Graphische Analyse

Die erste ausgewählte Doppelseite stammt aus Davies Bilderbuch *Opas Insel*.¹⁰⁰⁶ Sie zeigt Sam mit seinem Großvater im Urwald. Beide stehen frontal zum Betrachter in der Mitte des Bildes und blicken diesen lächelnd an. Ihre Arme sind ineinander verschlungen. Das Kind trägt ein weiß-rot geringeltes Tank Top mit einer türkisfarbene kurzen Hose. Die Garderobe des Großvaters ist auffällig: eine weiß-hellblau gestreifte Dreiviertelhose, ein halblanges beiges Hemd mit einer schwarzen Krawatte und einem ultramarinblauen Pullunder sowie einem braunen Hut mit schwarzem Band und leuchtend roter Feder. Letzteres erinnert an ein Wanderaccessoire, das Unterteil hingegen durch die hellblauen und weißen Längsstreifen, den angedeuteten Gummizug mit Kordel und die Dreiviertellänge an eine Freizeit- oder Schlafhose. Es wirkt jedoch nicht so, dass der ältere Herr seine Kleidung vernachlässigt, da die Zusammenstellung der Oberteile elegant ist. Sie ist Teil seiner Persönlichkeit und zeigt seine Vorlieben: Die Kopfbedeckung weist auf seine Aktivitäten und Reiselust hin, das Unterteil auf Ruhe und Entspannung. Beide Figuren sind barfuß. Das Fehlen des Schuhwerks tritt im Zusammenhang mit Sterben und Tod häufiger in den Bildern auf.¹⁰⁰⁷ Einerseits kann es wie in den anderen Schlüsselbildern ein Zeichen für die Loslösung des irdischen Lebens sein.¹⁰⁰⁸ Anderer-

1006 Davies 2015, S. 19f.

1007 Vgl. Schlüsselbildanalyse Kapitel 3.1.1.

1008 Vgl. Heudecker 2012², S. 383.

seits zeigt es auch, dass beide keine Angst davor haben, sich zu verletzen, und keinen Schutz vor Gegenständen und Unebenheiten auf dem Boden benötigen. Auffallend ist der (fehlende) Kleidungswechsel: Zu Beginn der Reise trägt Sam noch einen roten Pullover, bei dem ein weißer Kragen am Hals herauschaut, eine dunkelgraue kurze Hose, weiße Socken und braune feste Schuhe. Während der Großvater nun keine Pantoffeln mehr trägt, er zieht sie während der Schiffsfahrt aus, verändert sich die Bekleidung des Jungen in eine legerere.¹⁰⁰⁹ Dies könnte ein Zeichen dafür sein, dass der Großvater an diesem Ort so sein kann wie zu Hause. Weder muss er sich persönlich noch durch äußere Besonderheiten in seiner Kleiderauswahl einschränken.¹⁰¹⁰

Verschieden große Pflanzen erstrecken sich über beide Seiten im Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Im Bild überwiegen daher verschiedenen Nuancen von Grüntönen, was die Ursprünglichkeit und Lebendigkeit der Vegetation unterstreicht. Grün kann ebenfalls für Wiedergeburt¹⁰¹¹ stehen, dies manifestiert sich in diesem Bild dadurch, dass der Großvater auf dieser Insel weiterlebt – ohne seine Gebrechen, die er vorher hatte. Aufgrund der angedeuteten Form könnte es sich um Palmen, Farne und Hibisken handeln, die den Eindruck eines tropischen Klimas unterstützen. Palmen werden aufgrund „ihrer immergrünen Blätter (...) biblisch für Resurrektion und ewiges Leben verwendet (...). Im Sinne des ewigen Friedens wird die P. auch mit dem Tod in Verbindung gebracht (...).“¹⁰¹² Kretschmer arbeitet am Beispiel des arabischen Kulturkreises aus, dass die Pflanze ebenfalls für das Leben stehen könnte, da sie aufgrund ihrer Größe und ihres Umfangs ein Schutz vor dem Wetter sei.¹⁰¹³ Palmen werden aufgrund der

1009 Sams Veränderung der Kleidung kann ein Hinweis sein, dass nicht er für die Auswahl zuständig war, sondern beispielsweise seine Eltern, die diese für ihn herausgelegt haben, oder es sich um eine Schuluniform handelt. Es könnte aber auch sein, dass der Junge seinem Großvater nacheifert, da es eine gewisse Ähnlichkeit gibt. Eine andere Begründung für den Kleiderwechsel kann sein, dass aufgrund des Klimas und der Handlungen vor Ort seine vorherigen unpraktisch wären.

1010 Hier ist zweierlei gemeint: Es bedarf keines besonderen Schutzes vor gefährlichen Tieren, wie etwa festes Schuhwerk vor Schlangen, aber auch keines sozialen Drucks durch andere Mitmenschen, sich auf eine bestimmte Weise zu kleiden. Außerdem weisen Flora und Fauna auf ein warmes Klima hin, sodass die kurze Kleidung von Sam und Großvater passend ist.

1011 Vgl. Kapitel 3.1.1.

1012 Stockhorst 2012^{2b}, S. 312.

1013 Kretschmer 2018⁶, S. 311.

eben geschilderten Symbolik beispielsweise auch in der „Trauerdekoration“¹⁰¹⁴ oder der Grabsteingestaltung verwendet. Durch den Komplementärkontrast heben sich die Hibiskusblüten mit den magentafarbenen Kelchblättern und gelben Staubblättern von den grünen Palmen und Farnen ab. In diesem Zusammenhang werden mit dem Tod und Jenseits u.a. in Mischfarbe zwischen Rot und Blau dargestellte Blumen gewählt.¹⁰¹⁵ Der Tod spielt im Bild eine wichtige Rolle; er wird als eine ‚neue Lebendigkeit‘ gezeigt. In diesem Bild wird vordergründig noch nicht an Abschied oder Trauer gedacht, sondern der Fokus liegt darauf, dass es dem Großvater auf der Insel gut gehen wird und er von Dingen umgeben ist, die er schätzt. Es wird bereits durch die Objekt- und Farbwahl auf den Tod hingewiesen.

Auf der vorderen linken Bildhälfte steht ein Grammophon auf einem Stein, das sich von der unmittelbaren Umgebung durch die Farbigkeit abhebt. Der Trichter, Kurbel und einige Verzierungen sind gold-gelb. Symbolisch stehen diese Farben für Verbindungen, Ewigkeit oder Liebe.¹⁰¹⁶ Es erinnert den Großvater an vergangene Zeiten, aber auch an sein Haus; dort stand das Gerät auf dem Dachboden.¹⁰¹⁷ Musik oder der Gegenstand an sich ist ihm wichtig, den er wie einige andere Objekte mit auf die Insel genommen hat. Aufgrund der rotbraunen Farbigkeit des Holzes und der Details wirkt das Grammophon edel und hochwertig verarbeitet. Keinerlei Gebrauchsspuren sind ersichtlich. Es braucht keinen Strom, da es mit einer Kurbel aufgezogen wird und kann somit auf der Insel benutzt werden. Auch wenn es als einziges technisches Instrument abgebildet ist, integriert es sich im Bild durch die warme Farbwahl und aufgrund der organischen Form des Trichters, das die Blütenform wiederholt. Die Doppelseite zeigt nicht nur eine Bild-, sondern auch eine Audiovielfalt: Die Nadel des Grammophons liegt auf der Schallplatte, sodass Musik gespielt werden kann; die Tiere geben ebenfalls Geräusche

1014 Kramer 1993, S. 326.

1015 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2. Im Vergleich zum Schlüsselbild in „Oma und die 99 Schmetterlinge“ werden jedoch keine aufgehenden und sich schließenden weiß-rosa-violetten Knospen mit Blättern gezeigt, sondern in diesem Bild sind die Blüten weit geöffnet in einer gesättigten Farbe. Auch wenn die gleichen oder ähnliche Todessymboliken verwendet werden, wirken sie im Zusammenspiel anders, da u.a. die Farben leuchtender dargestellt werden.

1016 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 76, Kretschmer 2018⁶, S. 163.

1017 Davies 2015, S. 5.

von sich. Auch wenn sie vielleicht auf dem Bild ihre Schnäbel und Mäuler geschlossen haben, so wird ein Geräusch der Flügel, das Wasserplatschen oder Trompeten zu hören sein. Denn im Hintergrund, von Baumstämmen halb verdeckt, reckt ein Elefant seinen Rüssel nach oben. Dieses Tier¹⁰¹⁸ wird häufig in Zusammenhang mit Tod und Jenseits verwendet:

„Da Elefanten als weise galten, sind sie als Führer in eine gute Richtung oft im Paradies mit dargestellt. (...) Wegen seiner Langlebigkeit kann ein Elefant auch Sinnbild der Überwindung des Todes sein.“¹⁰¹⁹

Die erste These kann durch die Darstellung nachvollzogen werden. Bei der zweiten, die Überwindung des Todes, stellt sich zunächst die Frage, was es in diesem Fall bedeutet: Der Großvater entschließt sich, dass er auf der Insel bleibt. Es beginnt für ihn eine neue ‚Lebensphase‘, da sich sein Umfeld ändert und auch er selbst wieder gesund ist.¹⁰²⁰

Die Überwindung des Todes zeigt sich in diesem Buch dadurch, dass Großvater zu einem späteren Zeitpunkt noch Kontakt zu seinem Enkel zu Hause aufnehmen kann.¹⁰²¹

Die Lebendigkeit des Bildes zeigt sich nicht nur durch die Unterschiedlichkeit, sondern auch durch die Vielzahl der Bewohner*innen - beispielsweise aufgrund der Masse an Ameisen, die am rechten vorderen Bildrand diagonal den Baumstamm hinauf wandern.¹⁰²² Über die Figuren hinweg fliegen ein Schwarm farbiger Papageien, Kakadus, Schmetterlinge und ein Tukan. Der Sterbende ist nicht allein. Im Mittelgrund befindet sich ein Stillgewässer, in dem sich drei Frösche aufhalten. Schuster arbeitet für den Begriff See bzw. Teich heraus, dass es ein

„Symbol der Gefahr, des Todes, der Ruhe und Geborgenheit [ist] (...). Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Tiefe, (b) das im Gegensatz zu Quelle und Fluss >stehende< Wasser, dessen klare und transparente Oberfläche als Spiegel fungiert und Lichteffekte erzeugt, aber zugleich den Blick in die Tiefe freigeben kann, (c) die Begrenztheit von S. und T. im Gegensatz zum Meer, aber auch die mögl. unterird. Verbindung mit anderen Gewässern.“¹⁰²³

1018 Vgl. im Kapitel 3.3.4.

1019 Kretschmer 2018⁶, S. 98.

1020 Vgl. dazu vorherige und darauffolgende Ausführungen.

1021 Vgl. dazu Kapitel 3.3.2.

1022 Es handelt sich wahrscheinlich um Blattschneideameisen, da Davies auf eine typische Abbildung für Gliederfüßer in den amerikanischen Tropen und Subtropen zurückgreift - den Transport von Blattteilen in den Bau. Vgl. Dettner 2003², S. 628.

1023 Schuster 2012^{2b}, S. 395.

In diesem Bild scheint jedoch keine Gefahr vom Wasser auszugehen. Es leuchtet fast weiß und spiegelt in gelb-grüner Farbe die Umgebung wie auch Schatten bzw. Wasserbewegungen des tauchenden Frosches wider. Aufgrund der Oberfläche handelt es sich eher um ein Kleinst- als ein Kleingewässer und dies lässt vermuten, dass es nicht tief ist. Der sitzende wie auch der herausblickende Frosch vermitteln eine ruhige Atmosphäre und unterstützen den Eindruck des artenreichen Urwaldes. Links von dieser Szenerie sitzt eine Schildkröte, die freundlich lächelt. Neben Schmetterling, Elefant und Frosch weist auch diese eine Verknüpfung zum Tod auf, da sie „[w]egen ihrer langen Lebensdauer (...) als Sinnbild von Gesundheit, Vitalität und Unsterblichkeit“¹⁰²⁴ steht.¹⁰²⁵ Auch hier wird somit durch die Anwesenheit der Tiere und Pflanzen Großvaters Zustand unterstützt. Hinter der Schildkröte klettert ein Katta einen Baum empor. In einer weißen Hängematte liegt ein Orang-Utan und lacht ebenfalls. Unterstützt wird sein freundlicher Eindruck durch das rot-orange Fell. Diese Farbe steht u.a. für „Aktivität, Energie, Geselligkeit, Lebens- und Kontaktfreude (...)“¹⁰²⁶, diese Charakterzüge werden auch in der Erzählung herausgearbeitet.¹⁰²⁷ In seinem Arm schläft die Katze, in der Hand hält er ein Buch. Die Katze, die wie Sam Begleiterin aus dem Diesseits ist, zeigt durch ihre entspannte Haltung und das Schlafen, dass sie dem Affen vertraut. Über beide hinweg fliegt ein Kolibri, unter ihnen steht eine Liege mit einem aufgeschlagenen Buch. Davor ist ein kleiner Beistelltisch mit einer Vase mit zwei Blumen und einer Tasse positioniert. Diese Kombination stand spiegelverkehrt auch auf dem Schiff. Die beiden roten Blüten haben sich darüber hinaus nicht verändert. Es kann mehrere Erklärungen dafür geben: Erstens es handelt sich um künstliche Blumen, zweitens es ist nur wenig Zeit zwischen der Reise und dem Moment der Darstellung vergangen oder drittens auf der Insel verblühen die Blumen nicht. Letzteres ist am wahrscheinlichsten, da auch der Großvater an diesem Ort keine Gebrechen mehr hat und einige seiner Besitztümer im neuen ‚Glanz‘ erscheinen.¹⁰²⁸ Im Hintergrund sieht man am rechten oberen Bildrand

1024 Kretschmer 2018⁶, S. 364.

1025 Vgl. Kapitel 3.3.4.

1026 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 89.

1027 Davies 2015, S. 14, S. 22, S. 29.

1028 Siehe Ausführungen weiter unter.

eine kleine Hütte. Diese wurde vorher schon von den Reisenden begutachtet, renoviert und bietet dem Großvater sowohl einen Ort zum Schlafen als auch ein Abstellraum für seine Habseligkeiten.

Der Wald als Symbol „des Anderen, des Ursprünglichen und der Freiheit“¹⁰²⁹ wird hier aufgegriffen, jedoch wird auf dieser Doppelseite keine mitteleuropäische Landschaft gezeigt, wie die Umgebung der ersten Buchseiten vermuten lässt, sondern ein Urwald. Es wird eine ursprüngliche, wilde Landschaft dargestellt, fern einer modernen Zivilisation. Es scheinen momentan keine anderen Menschen dort zu leben, jedoch weist die gefundene Hütte¹⁰³⁰ darauf hin, dass dies irgendwann der Fall war. Durch diese landschaftliche Veränderung wird deutlich, dass Sam und der Großvater eine größere Entfernung zurückgelegt haben und sich beispielsweise nicht im nahegelegenen Wald befinden. Ähnlich wie die Garten-Eden-Vorstellung ist die Insel fruchtbar: Die Pflanzen sind vielfältig und die Tiere leben friedlich nebeneinander. Durch die Flora und Fauna ordnet man die Insel dem tropischen Regenwald zu. Es werden typische Tiere wie Schildkröte, Tukan oder auch Aras gezeichnet. Trotzdem kann sich dieser Ort nicht auf der Erde befinden, da die Bewohner keinen gemeinsamen Lebensraum haben: Das Verbreitungsgebiet des Orang-Utans ist Sumatra und Borneo, hingegen leben hellrote Aras in Süd- und Mittelamerika, Kattas in Madagaskar, Blattschneideameisen in den amerikanischen Tropen und Subtropen.¹⁰³¹ Die Insel ist zwar erdähnlich, aber es gelten nicht die gleichen Gesetze. So zeigt der Großvater keine gesundheitlichen Einschränkungen, er braucht keinen Stock mehr und kann aufrecht stehen. Auch die mitgebrachten Gegenstände zeigen neue Eigenschaften: Das Grammophon wirkt neu; der Affe ist zum Leben erweckt worden – vorher saß er als Kuscheltier auf dem Speicher.¹⁰³² Außerdem besitzt der Orang-Utan menschliche Züge: Er liest ein Buch und ist in der Lage, Sam und dem Großvater Getränke zu bringen.¹⁰³³ Trotzdem ist der Ort über den Seeweg

1029 Suter 2012², S. 471.

1030 Interessant ist hierbei der verwendete Begriff „alten Schuppen“ (Davies 2015, S. 13), da die Assoziation eher zu einem Gartenhaus mit gelagerten Geräten als eine Hütte im Urwald geweckt wird.

1031 Vgl. Diesselhorst/Fechter 1982, S. 435, S. 32 und S. 296 sowie Dettner 2003², S. 628.

1032 Davies 2015, S. 5.

1033 Ebd., S. 14, S. 22.

anzufahren und somit ein potenziell erreichbares Paradies. Außerdem ist es Sam möglich, nach Hause zurückzukehren, wobei die Rückfahrt beschwerlicher als die Hinfahrt ist.¹⁰³⁴ Schon der Titel des Bilderbuches *Opas Insel* macht deutlich, dass der Urwald sich auf einer Insel befindet. Es ist ein Ort, der für den Großvater geschaffen wurde – eine Utopie. Auch im Bild und Text wird mehrmals darauf hingewiesen, dass es sich um ein Stück Land umgeben von Wasser handelt, wobei sich im näheren Umfeld keine weitere Insel befindet.¹⁰³⁵ Eine Insel ist zunächst ein „Symbol der Isolation und des Exils. Als Orte der Verbannung treten I. literarisch seit der Antike in Erscheinung.“¹⁰³⁶ Der Großvater wählt diesen Ort jedoch selbst, sodass es nicht zu einer negativen Konnotation führt. Weiterhin kann eine Insel ein

„Symbol der (paradiesischen) Zivilisationsferne und der Zuflucht [sein]. Die sprichwört. >Paradiesinsel< geht zurück auf die Vorstellung der >I. der Seligen< (Hesiod, Werke und Tage 171), die sich in der griech. Antike zunächst als Aufenthaltsort der Götter, in der röm. Antike allg. als Jenseitsvorstellung ausprägt (...), [dabei sind] „Südseeinsel als Paradies auf Erden (insula amonaena) jedoch meist die Vorstellung des privaten Glücks“¹⁰³⁷.

Dies kann auch in diesem Buch beobachtet werden: Es wird der Eindruck vermittelt, dass hier eine Rückkehr zu sich selbst gezeigt wird, ohne Ablenkung durch andere Figuren. Es ist eine Umgebung mit Gegenständen, Flora und Fauna, die der Großvater schätzt und durch seine Weltreisen kennt. Dabei wird das Element der „Verzauberung“¹⁰³⁸ aufgegriffen.

„Das Unbekannte, Unerforschte verkörpernd eignet sich die I. zur Darstellung sowohl des Zauberhaften wie auch des Dämonischen. (...) Die Trad. des Mo-

1034 Vielleicht lassen sich die Hürden auf der Rückreise durch mythologische Vorbilder erklären: Der antike Sänger Orpheus, bekannt für seinen betörenden Gesang in Verbindung mit seiner Lyra, war verheiratet mit Eurydike. Nach dem Tod seiner Ehefrau steigt er in die Unterwelt hinab, um sie wieder an die Oberfläche zu führen. Während seines Abstiegs gelingt es ihm erst Kerberos dazu zu bewegen nicht mehr zu bellen und schließlich Hades zu überreden ihm Eurydike wiederzugeben. Hades verfügt jedoch, dass sich Orpheus während des Aufstiegs nicht nach seiner Frau umdrehen dürfe, da sie sonst für immer in der Unterwelt gefangen bliebe. Orpheus missachtet Hades jedoch und dreht sich zu ihr um, woraufhin sie in die Unterwelt zurückkehren muss. Die Rückreise war somit bei Orpheus auch beschwerlicher als die Hinreise. Vgl. DNP-Gruppe Kiel 2016.

1035 Vgl. dazu Davies 2015, S. 9ff.

1036 Broser 2012², S. 199.

1037 Ebd., S. 199f.

1038 Ebd., S. 200.

*tivs in seiner positiven und negativen symbol. Ausprägung besteht seit Homer bis ins 19. Jhd. fort.*¹⁰³⁹

So wird im Text beschrieben: „Hinter jedem Zweig versteckt sich ein neues Wunder“¹⁰⁴⁰. Es wird nicht aufgelöst, was damit gemeint ist. Erstens könnte es bedeuten, dass zwar nicht wie im ersten Zitat Großvaters Insel ein Aufenthaltsort der Götter ist, es könnten jedoch übernatürliche Kräfte wirken. Eine zweite Möglichkeit ist, dass es nur ein Hinweis auf etwas Neues ist. Großvater und Sam treffen auf Objekte o.ä., die sie vorher noch nicht kannten und sie daher ‚verwundern‘, also überraschen. Auf ersteres deutet hin, dass, wie weiter oben schon beschrieben, Gegenstände auftauchen, die schon im Haus des Großvaters waren, jedoch in veränderter Form. Auch die Verbindung zum Tod ist nicht unbekannt. Davies Inseldarstellung erinnert an Böcklins *Die Toteninsel*¹⁰⁴¹, wobei hier keine Trauerzypressen oder Grabkammern abgebildet sind. Es ist kein Ort, an dem der Leichnam bestattet wird, sondern einer, an dem der Tote weiterlebt. Hier wird also ein Paradies¹⁰⁴² gezeigt, das auf Großvaters individuellen Vorstellungen basiert. Auch die Verwendung von Flora und Fauna weist darauf hin: Kretschmer arbeitet aus, dass in Paradiesvorstellungen häufiger Palmen auftauchen, da ihre griechische Bezeichnung

1039 Broser 2012², S. 200.

1040 Davies 2015, S. 16.

1041 Böcklin, Arnold: *Die Toteninsel* (Urversion). 1880. Öl auf Leinwand. 111 cm × 155 cm. Kunstmuseum Basel.

1042 Klein weist daraufhin, dass die Bezeichnung schwierig ist: „Problematisch ist der Begriff aber nicht nur, weil Paradiesvorstellungen teils in Weltschöpfungs-, teils in Weltendmythen überliefert sind, sondern auch, weil die Grenzen zwischen geschichts- und topographieimmanenten Paradiesvorstellungen einerseits und solchen, die das Paradies in temporale und lokale Transzendenz verlegen, fließend ist.“ (Klein 2010, S. 5.) Auch Benthien und Gerlof weisen auf die Vielschichtigkeit des Begriffes hin: „Augenfällig im Religionsvergleich ist die bereits genannte Differenzierung zwischen einem irdischen und einem himmlischen Paradies. Das irdische Paradies als Garten Eden, der laut Altem Testament gen Osten liegt (an Euphrat und Tigris, also in der Gegend des heutigen Irak), auf mittelalterlichen Karten aber im Zentrum der Welt verzeichnet wird, beruft sich auf die biblische Ursprungserzählung und gilt als unwiederbringlich verloren. Auf ihn richtet sich die unerfüllbare Sehnsucht nach einem Ort von Frieden und Harmonie. Darüber hinaus entwerfen alle genannten Religionen ein zukünftiges, jenseitiges Paradies als ausschließlich positives, desambiguiertes Gegenbild zur Hölle, als Heilserwartung, in den die Gerechten bzw. Seligen entweder sofort nach dem individuellen Tod oder aber kollektiv nach dem Jüngsten Gericht eingehen werden.“ (Benthien/Gerlof 2010, S. 12.) „Opas Insel“ basiert somit auf verschiedenen Vorstellungen, u.a. Garten Eden, Insel der Seligen, einem positiv konnotierten Ort im Jenseits.

identisch mit der des mythischen Vogels *Phoenix*¹⁰⁴³ ist.¹⁰⁴⁴ Pezzoli-Olgiati weist auf die Übersetzung des Begriffes Paradies hin:

„Die Bez. P., die von altir. *paridaēza, wörtl. »Umwallung«, abgeleitet ist, erscheint als Lehnwort in vielen anderen Sprachen (...). Diese Begriffe bezeichnen einen eingefriedeten Park, eine Gartenanlage (vgl. Xenophon, *Anabasis* VI 29,4) und in der Achämenidenzeit speziell die königliche Domäne“¹⁰⁴⁵.

Hier in diesem Fall besteht die Umgrenzung aus Wasser, was dazu führt, dass es nicht die Wirkung einer unfreiwilligen Eingrenzung hat, sondern eher die Freiheit unterstützt.

„Aufgrund seiner Etymologie wird P. meist mit einem Garten assoziiert. (...). Zu einer Gartenanlage, die mit einem Tempel oder dem Königspalast (Paläste) in Zusammenhang steht, gehören typischerweise hohe Bäume, Obstbäume und Sträucher, Wasser (als Quelle, Kanal, Fluß o. ä.; vgl. Abb.), nicht selten wilde Tiere, die in Gefangenschaft gehalten werden und die Beherrschung der gefährlichen Kräfte durch den König veranschaulichen. (...) Nach diesem Vorgehen, im Sinne von positiv gekennzeichneten Gegenwelten, können als P. unterschiedliche Darstellungen von außerweltl. Bereichen erfaßt werden, in denen das Leben in voller Entfaltung realisiert wird; in diesem Zusammenhang erscheint das Motiv der Unsterblichkeit oder des ewigen Lebens als sehr typisch. (...) Diese positiv gekennzeichneten Gegenwelten befinden sich in anderen zeitlichen und räumlichen Kategorien, sie gehören zu einer uranfänglichen oder eschatologischen Zeitdimension und sind meistens jenseits der Grenzen der bekannten Welt angesiedelt. Die zeitliche und räumliche Absonderung solcher Gegenwelten von der vertrauten Welt wird bes. in Konzepten von Bereichen der Toten (s.a. Jenseitsvorstellungen) ersichtlich. Diese können als Spiegelbild zur Welt der Lebenden konzipiert werden.“¹⁰⁴⁶

Vieles, was Pezzoli-Olgiati als Paradiesvorstellung herausarbeitet, trifft auch in diesem Bilderbuch zu oder wird abgewandelt. Wie schon oben weiter ausgeführt, handelt es sich hier nicht um einen Garten, sondern tatsächlich um eine Insel, auf der die Pflanzen und Tiere nicht von Menschen einen Platz zugewiesen bekommen, an dem sie leben, sondern Flora und Fauna sind ursprünglich. Auch lebt der Großvater in keinem Palast - sondern der Umgebung angepasst - in einer Hütte.¹⁰⁴⁷ Diese Schlichtheit unterstützt

1043 Der Phoenix ist ein „Symbol der Unsterblichkeit und der Auferstehung (...). Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Selbst-)Verbrennung des myth. Vogels und (b) seine Auferstehung aus der Asche.“ (Roth 2012², S. 325).

1044 Kretschmer 2018⁶, S. 311.

1045 Pezzoli-Olgiati o.J.

1046 Ebd.

1047 Davies 2015, S. 13ff.

den Eindruck, dass der Großvater nicht über die Insel herrscht, sondern im Einklang mit der Natur leben möchte.

Obwohl die Objekte keine Umrisslinie aufweisen, haben sie durch Hell-Dunkel-Kontraste eine Kontur. Teilweise werden Linien zu den näheren Charakterisierungen der Fläche verwendet, z.B. um die Struktur der Äste, die Rippen der Blätter oder die Neigung der Hängematte zu definieren. Dabei variiert die Breite der Linie – beispielsweise werden mit dünnen Linien die Staubblätter der Hibiskusblüte gezeichnet, im Gegensatz dazu einzelne Gräser mit dickeren. Die Bildelemente wirken organisch, da sie Rundungen, Unebenheiten, o.ä. aufweisen. Unterstützt wird dieser Eindruck dadurch, dass die Konturen bei näherer Betrachtung nicht exakt sind, sie laufen leicht aus und der Duktus wird sichtbar. Es scheint so, als wäre zu wenig Farbe auf einem Zeichenträger aufgebracht gewesen. Im Vergleich dazu ist in den deckenden Flächen kein Farbauftrag sichtbar, was auf eine computerbasierte Arbeit hinweist.

Das Bild ist kontrastreich. Wie eben erwähnt, fällt das Bild durch viele Hell-Dunkel-Kontraste auf: Die Objekte im Vordergrund sind meist dunkler als die im Hintergrund. Diese Farb- und Luftperspektive schafft eine Räumlichkeit. Auffällig ist dies vor allem bei der Flora, in der z.B. die Baumstämme im Vordergrund beinahe schwarz sind und im Hintergrund zu einem hellen Türkis werden. Der stärkste Kontrast herrscht zwischen den weißen Haaren des Großvaters, den Vögeln und Schmetterlingen sowie dem T-Shirt zur schwarzen Fauna. Auch mithilfe der Qualitätskontraste wird Tiefe im Bild geschaffen und werden verschiedene Objekte hervorgehoben. So ist die Hängematte in einem stumpfen Beige gefärbt, wodurch das Orange des Affen noch leuchtender wirkt. Kalt-Warm-Kontraste werden ebenfalls im kompletten Bild angewendet: Hier fällt vor allem das warme Gold-Gelb des Grammophons, das Gelbgrün der Pflanzen und das Orange des Tukanschnabels sowie des Affenfells auf, im Gegensatz zum kühlen Graublau des Steines oder Schwarzgrün der Fauna. Am deutlichsten tritt der Komplementärkontrast zwischen Flora und Fauna auf, z.B. das Rotorange der Vögel und des Orang-Utans zu den verschiedenen Grüntönen des Waldes. Die Kontraste werden gleichermaßen über das Bild verteilt, sodass einige Gegenstände erst bei genauerer Be-

trachtung auffallen und nach und nach entdeckt werden können.

Neben den Kontrasten zur Raumdarstellung werden verschiedene Tiefenkriterien wie Höhenunterschiede, Überschneidungen und auch Größenunterschiede verwendet. Teilweise gibt es Licht- und Schattenmodellierungen, diese werden jedoch nicht bei jedem Gegenstand eingesetzt. Manche Blätter werden durch hellere Linien, dunklere Flächen oder umgekehrt modelliert. Dabei werden keine Übergänge gemalt, sondern die unterschiedlichen Farben treffen kontraststark aufeinander. Andere Blätter werden plakativ ohne weitere Charakterisierungen dargestellt. Unter einigen Objekten entsteht durch eine Verdichtung von Linien ein Schatten, um diese auf dem Boden zu verorten, wie etwa bei Sam und seinem Großvater, der Schildkröte und dem Stuhl mit Tisch. Es gibt keine wahrnehmbare Horizontlinie. Einzig das Haus, das Grammophon und die Liege geben Aufschluss über die gewählte Perspektive im Bild: Es kann von einer Parallelperspektive ausgegangen werden.

Der Bildaufbau ist dynamisch: Die Vögel fliegen als Schwarm durch das Bild. Schmetterlinge verteilen sich über die Bildfläche, treten jedoch auch geballt auf. Dies gilt ebenso für die Anordnung der Bäume und Sträucher. Das lange Querformat des Bildes gibt Platz für eine Panoramaansicht des Waldes. Es gibt keine Bevorzugung der Gerichtetheit - die horizontalen Linien der Bäume stehen im Gegensatz zur vertikalen Flugrichtung der Vögel sowie der Laufrichtung der Schildkröte und des Elefanten. Die Blätter, Äste oder auch Teile der Schmetterlinge verlaufen diagonal. Durch diese Vorgehensweise wie auch durch die eingesetzten Farben und Kontraste gibt es keine eindeutigen Blickachsen und der Betrachter kann im Bild immer Neues entdecken.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Das Papierende bildet die Rahmung des Bildes. Auf der Doppelseite befindet sich nur unterhalb der beiden Figuren, auf der linken unteren Seite, Text. Es ist vom Hintergrund her die ruhigste Fläche im Bild – nur zwei Grüntöne befinden sich dort, dadurch ist die Schrift gut erkennbar. Diese ist wie das Bild selbst rahmenlos.¹⁰⁴⁸ Der Text ist

1048 Die schwarze Druckschrift mit Serifen und Tropfen ist fünf Millimeter groß mit einem Zeilenabstand von vier Millimeter. Damit ist die Schrift als auch der Zeilenabstand

zweizeilig und besteht aus einer wörtlichen Rede mit einem nachgestellten Begleitsatz: „»Nein ... nein, das glaube ich nicht«, antwortete Opa.“¹⁰⁴⁹ Diese verbale Aussage bezieht sich auf Sams gestellte Frage, ob sich sein Großvater nicht einsam fühle, wenn er ohne ihn auf der Insel bleibe. Sie wird eine Seite davor vom Enkel gestellt. Frage- und Antwortsatz haben die gleiche grammatikalische Struktur. Zu Beginn - und somit als der wichtigere Teil der inhaltlichen Aussage - ist die wörtliche Rede, die im Aufbau auch komplexer ist als die danach folgende Rednerzuweisung: sagte Sam, antwortete Großvater. Sie erfolgt im gleichen Schema: Prädikat und Subjekt. Sams Frage ist eine Suggestivfrage und zeigt seine Vorstellung. Großvaters Antwort wird verstärkt durch die Wiederholung „Nein, ... nein, (...)“¹⁰⁵⁰, er weist Sams Unterstellung zurück. Das eher etwas verloren klingende Stottern am Anfang des Satzes zeugt von Unsicherheit, auch die Verbwahl „glaube (...) nicht“¹⁰⁵¹ steht nicht für eine sichere Überzeugung. Die eigentliche Antwort ist jedoch eine nonverbale, die Panoramaansicht der Umgebung. Im zentralen Folgebild überzeugt vor allem die Bildaussage, dass dies wohl nicht so sein wird. Bild und Text ergänzen sich somit gegenseitig. Der Großvater muss nicht weiter ausführen – im Bild ist erkennbar, dass er nicht alleine auf der Insel lebt, sondern viele Tiere ihn umgeben.

Gesamtkontextanalyse

Vergleicht man dieses Schlüsselbild mit den vorherigen und darauffolgenden Seiten, so ist der Seitenaufbau erst mal unauffällig: Es gibt fünf weitere Doppelseiten im Buch. Die Zeilen schwanken zwischen einer und sieben Zeilen. Im Gegensatz dazu sind die hohe Farbigkeit, deren Intensität und Kontrastreichtum, die nicht vorhandenen Blickachsen und die Bilddynamik einzigartig im Buch. Dies wird unterstützt durch den Textinhalt und zeigt die Lebendigkeit der Insel. Die Seite zeigt, dass Kleins Ausführungen zu Paradiesdarstellungen nicht auf das hier genannte Bilderbuch übertragen werden können:

bspw. größer als in Bleys und Marshalls Bilderbuch (Bley 2005, Marshall 2012). Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1. und 3.1.2.

1049 Davies 2015, S. 19.

1050 Ebd.

1051 Ebd.

„Paradiese sind ideale Welten, in denen es einem an nichts mangelt und aus dem jedes Leid verbannt ist. Aber folgt daraus schon, dass das Leben dort eine Freude ist? Die Schilderungen wie auch die biblische Umsetzung sind meist viel farbloser als die Höllenszenen, weit weniger anziehend als die Höllenszenen abstoßend sind, ja geradezu langweilig.“¹⁰⁵²

Klein resümiert, dass in „der Kunst (...) das Paradies als eher langweiliger Garten dargestellt [wird], wohingegen es auf Höllendarstellungen eine Menge zu sehen gibt.“¹⁰⁵³

Dies ist im vorgelegten Buch nicht der Fall. Auf verschiedenen Ebenen wird dies deutlich gemacht: Sowohl die Protagonisten selbst treffen auf der Insel auf versteckte Wunder als auch die Lesenden können durch die Darstellung immer wieder Neues im Bild entdecken.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass das Ziel der Reise ist, dass Sam, und auch die Leser*innen, sich versichern können, dass es dem Großvater gut geht. Durch das eigene Sehen des Ortes wird die Angst genommen, was mit dem Verstorbenen geschieht. Das Bild enthält viele Objekte, die schon in vorherigen gezeichnet worden sind: Grammophon, Affe und Kopfbedeckungen sind alle vorher auf dem Dachboden zu finden, wo Sams und Großvaters Reise begann.¹⁰⁵⁴ Hier gibt es eine bestimmte Motivik, die sich als roter Faden durch die Erzählung zieht. Durch das Auftauchen bestimmter Tiere werden Assoziationen hervorgerufen, wie etwa Untersterblichkeit, Metamorphose, Überwindung des Todes oder auch Gesundheit.¹⁰⁵⁵ Es gibt jedoch auch Bildelemente, die unabhängig der Geschichte immer wieder auftauchen und für die Leser*innen zu einem Such-Spiel werden.¹⁰⁵⁶ In *Opas Insel* ist dies beispielsweise eine Katze. Weiterhin taucht auf dem Dachboden ein leerer runder Käfig auf, der vermuten lässt, dass in der Vergangenheit Vögel gehalten wurden. Auch Elemente, die schon auf der Titelseite abgebildet worden sind, werden aufgegriffen.¹⁰⁵⁷ Dort sind es ebenfalls Objekte, die in

1052 Klein 2010, S. 12.

1053 Ebd., S. 6.

1054 Ebd.

1055 Das Wiederholen bestimmter Bildelemente taucht nicht nur in „Opas Insel“ (Davies 2015) auf, sondern auch in weiteren Veröffentlichungen (Schmetterlinge in „Oma und die 99 Schmetterlinge“ (Marshall 2012) und das Bootsmotiv in „Als David seine Stimme verlor“ (Vanistendael 2014). Siehe Kapitel 3.1.2.

1056 Als Beispiel wäre dafür die Katze in „Und was kommt nach tausend?“ (Bley 2005). Siehe Kapitel 3.3.4.

1057 An dieser Stelle ist nicht das Buchcover gemeint, sondern die gegenüberliegende Seite

Großvaters Zimmer stehen oder auch in seinen Kunstwerken verarbeitet werden, wie etwa der Papagei, die Insel oder auch die Hütte. Diese sind nun ebenfalls real.¹⁰⁵⁸ Auf der Insel befindet sich somit vieles, das der Großvater schätzt und durch seine Reisen kennt, auch die Liebe zur Natur – er züchtet zu Hause verschiedene Pflanzen. Unter dem Dach ist auch ein Gemälde mit floralen Elementen abgestellt. Auch dies unterstützt den Eindruck, dass es dem Großvater auf der Insel gefallen wird.

des Frontispiz.

1058 Dies erinnert an den Film „Mary Poppins“, bei dem die Darsteller*innen in eine Straßenzzeichnung springen und die Bildobjekte lebendig werden. Unterschied ist hier, dass der Übertritt in eine andere Welt durch einen Sprung, sondern durch eine Schifffahrt geschieht (Stevenson, Robert/Disney, Walt/Walsh, Bill: Mary Poppins. USA 1964. 00:40:00-00:59:50).

Jenseitsreise als Selbstfindungstrip



Abb. 52: Tirabosco/Wazem 2009, S. 69.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Schlüsselbild stammt aus Tiraboscoss und Wazems Graphic Novel *Das Ende der Welt*.¹⁰⁵⁹ Der Splash Panel zeigt, wie die namenlose Protagonistin an einem baumähnlichen Objekt hinabklettert. Vom linken oberen bis zum unteren Bildrand schlängelt sich ein Ast, auf dem das Mädchen balanciert. Im Hintergrund befinden sich dunkle Äste, die entweder dem Stamm selbst entspringen oder auf weitere Pflanzen hindeuten. Sie sind kahl bis auf die Triebe am rechten unteren Bildrand, die Blätter zu haben scheinen. Diese erstrecken sich zu einer hellen Stelle, was ein Verweis sein kann, dass die Pflanze nicht abstirbt, sondern weiterwächst. Im Bild wird eine Phasendarstellung¹⁰⁶⁰ gewählt- die Protagonistin ist in fünf verschiedenen Positionen abgebildet.

1059 Tirabosco/Wazem 2009, S. 69.

1060 Mahne schreibt hierzu: „Phasendarstellungen vervielfältigen die bewegte Figur, einzelne Körperteile oder mit ihr in Verbindung stehende Objekte innerhalb eines Einzel-

Am oberen mittigen Bildrand ist der Körper der Frau leicht nach rechts gedreht, das Gesicht ist im Profil zu sehen und die Hände sind vom Körper leicht weggestreckt. Die Füße stehen breitbeinig am Boden, als würde sie ihre Balance suchen. Beinahe auf der gleichen Höhe, jedoch größer gezeichnet, wird sie abermals abgebildet. Diesmal ist die Körperhaltung eine andere, auch wenn ihre Position immer noch leicht nach rechts gewendet ist: Ihre Arme sind vor der Brust überkreuzt und ihre Füße stehen dicht beieinander. Das Gesicht ist beinahe frontal zu sehen. Sie wirkt defensiv, als müsse sie sich verteidigen. Es ist nicht deutlich, wie sie auf den Nachbarast gelangt ist, da es im oberen Bereich keine Verbindung gibt. Sie muss also, nachdem sie sich zum unteren Rand bewegt hat, noch einmal ein Stück in die entgegengesetzte Richtung gegangen sein. Als wäre sie nicht sicher, ob sie wirklich den Weg gehen möchte. Links von der Bildmitte ist nur die Silhouette der Figur gezeichnet. Der Kopf ist im Profil, Arme und Füße sind in einer Gehbewegung nach links zu sehen. Es ist die kleinste Darstellung, die jedoch im Vergleich zu den vorherigen zielstrebig wirkt. Es folgt die größte Abbildung darunter, in einer Gegenbewegung nach rechts. Das Mädchen stützt sich mit der linken Hand ab, mit der rechten umgreift sie einen Ast. Das linke Bein ist angewinkelt, das rechte gestreckt. Das Gesicht sieht man im Halbprofil. Der Blick geht nach links. Der suchende Blick und das Festhalten unterstützen die unsichere Wirkung der Protagonistin.

Die letzte Zeichnung ist am rechten Bildrand und zeigt, wie die junge Frau fällt. Ihr Blick geht zur rechten Hand, in der sie noch den abgebrochenen Ast hält. Der linke Arm ist an ihrer Brust gebeugt. Ihre angewinkelten Beine sind auf Brusthöhe. Die junge Frau ist kleiner abgebildet als links daneben. Dies unterstützt den Eindruck des freien Falls in die Tiefe. Alle Figuren werden in Normalperspektive gezeigt, obwohl das Mädchen langsam herabsteigt, verändert sich nicht deren Sicht auf sie. Es ist eine totale Einstellungsgröße. Das Hochformat unterstützt den Eindruck, dass die Reisende einen Baum bis zu dessen Wurzeln herabsteigt.

Alle Bildelemente besitzen eine schwarze Umrisslinie. Die Linien sind ähnlich des

panels. Einige Stationen der Bewegung werden fixiert und dem Betrachter gleichzeitig vermittelt.“ (Mahne 2007, S. 54) Wolf verwendet einen ähnlichen Begriff für dieses Phänomen, ein polyszenisches Einzelbild (siehe Wolf 2016, S. 110).

eben beschriebenen Schlüsselbildes im Bilderbuch organisch, da es keine Geraden gibt. Ebenfalls laufen sie zu den Rändern aus. Die im Hintergrund befindlichen Äste wachsen zwar vorwiegend senkrecht nach oben, jedoch durch den im Vordergrund gezeichneten dicken Ast, der sich durch das Bild schlängelt, wirkt die Komposition dynamisch. Eine weitere Funktion der verwendeten Linien ist die Modulierung, beispielsweise werden durch die verschiedenen hellen Striche in den dicken Ästen deren Rundungen nachempfunden. Diese bekommen eine Eigendynamik nach unten und werden beinahe zu Fließlinien, da sie aufgrund ihrer Richtung den Fall der Protagonisten visualisieren. Drei Bewegungslinien am Ast, das Stern-Piktogramm und die Onomatopöie („CRAC!“) unterstützen den Eindruck des brechenden Asts. Auffällig ist die Verwendung eines Sterns an dieser Stelle, da sich dieser Körper normalerweise am Himmel befindet und die Protagonistin nicht nach oben, sondern den Baum herabklettert. Die junge Frau könnte danach greifen, falls dieser diegetisch ist.¹⁰⁶¹ Es könnte ein Verweis darauf sein, dass die Protagonistin bald auf ihren verstorbenen Bruder trifft, denn „[i]n anderen Kulturen sieht man die Sterne am Himmel als die Verkörperung von Verstorbenen an.“¹⁰⁶²

Das Bild ist im Duotone auf Munken gedruckt: Zu Schwarz und Weiß kommt die Schmuckfarbe Taubenblau, die durchgängig im Graphic Novel verwendet wird.¹⁰⁶³ Die Hintergrundfarbe im oberen Bereich ist der Blauton, der sich zum rechten unteren Bildrand auflöst und zum Papierweiß übergeht. Dadurch wirkt der Fall der jungen Frau grenzenlos – sie fällt aus dem bis dahin konturierten Panel heraus. Teilweise sind Pigmentrückstände in den anderen Farbtönen sichtbar, sodass es eine Kreidezeichnung sein kann. Wie schon in der Schlüsselbildanalyse im ersten Kapitel *Akt des Sterbens* herausgearbeitet, spiegeln die Farben den Buchinhalt wider und zeigen eine Mehrdimensionalität auf: Schwarz, Weiß und Blau, die u.a. für Leben, aber auch Tod und Trauer

1061 Diegetisch meint in diesem Falle, dass der Stern Teil der sichtbaren Welt der Protagonistin ist. Vgl. dazu Mahnes Ausführungen zu grafischen Symbolen im Comic (Mahne 2007, S. 49).

1062 Frisch 2017, S. 61.

1063 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

stehen. Zusätzlich steht Blau für „Transzendenten und der Seele“¹⁰⁶⁴. Es gibt somit eine Prolepse auf die Erzählung, da die Protagonistin sich zu ihren Wurzeln begibt, um sich selbst zu vergeben.¹⁰⁶⁵ Ähnlich zur Doppelseite in *Opas Insel*¹⁰⁶⁶ gibt es auch hier starke Hell-Dunkel-Kontraste, z.B. zwischen den drei eher weißgehaltenen Figuren sowie den Sprechblasen im Vergleich zu den schwarzen Ästen und der Silhouette. Die Räumlichkeit wird zunächst, wie in den anderen Bildern, durch Größenunterschiede, aber auch durch Überschneidungen konstruiert. Höhenunterschiede spielen hier weniger eine Rolle, da z.B. die Figur in der Mitte am weitesten entfernt ist. Wichtig für die Tiefenwirkung ist in diesem Bild hingegen die Farbmodulation: Die weißen Flächen wirken näher, die schwarzen treten zurück. Beispielsweise wird die Protagonistin ebenfalls unterschiedlich koloriert, was die unterschiedliche Entfernung unterstützen soll.

Das Splash Panel hat keinen schwarzen Frame wie der Großteil der Panels. Drei Ecken sind abgerundet, die vierte läuft zum Seitenrand hell aus. Die Figur wird in dominanten Bewegungswechseln gezeigt. Das Besondere an dieser Seite ist, dass sich der Illustrator dafür entscheidet, das Herabsteigen nicht in einzelnen Panels zu zeigen, sondern die Bewegung in einem zusammenfasst. Diese Phasendarstellung hat den Vorteil, dass der übernatürliche Eintritt in die andere Welt visuell markiert wird.¹⁰⁶⁷ Mahne resümiert für solche Simultan-Panels:

*„Raum-zeitliche Begrenzungen werden überwunden und erzeugen auf der Panelebene (...) den Anschein von Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.“*¹⁰⁶⁸

Die Suche des Weges und auch die Verwirrtheit der Protagonistin wird durch die mehr-

1064 Waldow 2012², S. 53.

1065 Hier ist ebenfalls auffällig, dass der Autounfall durch einen entwurzelten Baum geschieht, da später die Protagonisten einen Baum herabklettern, um ins Jenseits zu reisen. Dort trifft sie ihren Bruder. Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.

1066 Davies 2015.

1067 Diese Phasendarstellung wird insgesamt fünf Mal gewählt: Die vorherige und die nachfolgende Seite haben eine vergleichbare Struktur. Auch für den Übergang in die nächste Welt wird solch eine Darstellung gewählt. Deutlich kleiner, aber ebenso eine mehrmalige Darstellung der Protagonistin, ist zu Beginn der Erzählung zu finden. Dort werden durch Weglassen der Frames und der gemeinsamen weißen Hintergrundfarbe drei stehende Figuren miteinander verbunden. Auch hier hebt es den Moment hervor: Das Mädchen entscheidet sich alleine zum Haus zu fahren, mit der Begründung, sich um die Katze zu kümmern.

1068 Mahne 2007, S. 54.

fache Darstellung deutlich. Auch wird der Baum nicht durch einzelne Frames unterbrochen, sondern bleibt als Ganzes zu sehen.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Im Panel gibt es acht Textrahmen, eine runde und sieben eckige Sprechblasen. Die erzählstrukturelle und intermodale Analyse im Materialband unterstreicht, dass Bild- und Verbalsprache mit unterschiedlichen Mitteln, aber identischer inhaltlicher Aussage, den Sinn- und Ich-Findungsprozess des Protagonisten zeigen.¹⁰⁶⁹ Durch das sprachlich intoniert, lautmalerisch „CRAC!“¹⁰⁷⁰ wird ein Bruch gekennzeichnet - nicht nur durch den tatsächliche Fall der Protagonistin, sondern auch durch kein Halt(en) in dem bis jetzt geführten Leben.

Gesamtkontextanalyse

Das ausgewählte Schlüsselbild fällt im Kontext mit den anderen Panels nicht aufgrund der farblichen Gestaltung, sondern durch das Seitenlayout auf. Es gibt im Buch neun Splash Panels, dabei jedoch nur fünf, die keinen rechteckigen Frame besitzen.¹⁰⁷¹ Letztere haben gemeinsam, dass sie eine organische Außenform haben und zu den Rändern hin auslaufen. Das erste und das letzte dieser Panels zeigen jeweils Welse im Regen, einmal mit einer knienden älteren Frau und einmal mit der jungen Protagonistin.¹⁰⁷² Welse sind ebenfalls ein Symbol für die Auseinandersetzung mit der eigenen Person.¹⁰⁷³ Diese beiden Bilder stehen zu Beginn der jeweiligen Parallelwelt, einmal im Wald, in dem der Junge lebt, einmal im Haus, wo ihr Vater auf die junge Frau wartet. Die anderen drei Splash Panels beschäftigen sich mit dem Abstieg der Protagonistin zu den Baumwurzeln. Der Seitenaufbau wird somit verwendet, um zu markieren, dass hier etwas Außer-

1069 Siehe Band 2, Kapitel 5.5.1.

1070 Ebd.

1071 Krafft arbeitet heraus: „Mit dem randlosen Panel kann der Autor eine einzelne Situation aus einem im übrigen kontinuierlichen Handlungsablauf herausheben (...).“ (Krafft 1978, S. 132).

1072 Ebd., S. 67 und S. 92.

1073 Vgl. Kapitel 3.3.3. Interessant ist an dieser Stelle, dass die Protagonistin im Gegensatz zum gerade analysierten Schlüsselbild nun in den Welsen ein Gegenüber hat, die ihre Frage, wo sie ist, beantwortet (Tirabosco/Wazem 2009, S. 92).

gewöhnliches geschieht. Auffällig ist hierbei, dass sich der Anteil der runden Sprech- zu den eckigen Textblasen verändert: Zunächst redet das Mädchen mehr, fragt, ob derjenige da ist und sie Angst haben muss. Dann folgen als letztes nur noch drei Blocktexte, in denen jemand umgekehrt fragt, ob das Mädchen noch da ist und es ihn noch hört. Sowohl bei *Opas Insel* als auch bei *Das Ende der Welt* sind die Reisenden nicht diejenigen, die sterben werden, sondern die Bezugsperson. Trotzdem hat die Jenseitsreise in den beiden Publikationen ein unterschiedliches Ziel. In der letztgenannten soll nicht nur sichergestellt werden, dass es dem Verstorbenen an seinem letzten Aufenthaltsort gut geht, sondern die Reisende sucht nach Antworten, die ihr eigenes Leben betreffen. Die Protagonistin ist auf Identitätssuche und deckt ihre Familiengeschichte auf. In diesem Graphic Novel gibt es auch zwei Parallelwelten: Die erste besteht aus einem Wald, einer Hütte, in dem der Junge wohnt, und den nicht näher definierten Gestalten sowie einer Steinlandschaft.¹⁰⁷⁴ Auf dem Weg zurück ins Diesseits wird sie von einem Wesen hochgehoben und danach fallen gelassen.¹⁰⁷⁵ Sie wacht auf einem Boden, umgeben von Welsen, auf.¹⁰⁷⁶ Die Protagonistin scheint wieder dort zu sein, wo ihre Reise gestartet ist. Das Haus ist nun jedoch von Ästen durchdrungen. Sie trifft auf ihren Vater, der im Diesseits im Koma liegt. Er berichtet von dem Tag ihrer Geburt: Ihr Bruder ist bei einem Unfall ums Leben gekommen, als die Familie auf dem Weg ins Krankenhaus gefahren ist.¹⁰⁷⁷ Ihre Mutter, die dies nicht akzeptieren konnte, hat sich in ein Zimmer eingeschperrt, Essen verweigert und „sich sterben lassen“¹⁰⁷⁸. Es wird durch die Erzählungen des Vaters deutlich, dass die Protagonistin vorher auf ihren verstorbenen Bruder getroffen ist. Nach dem Gespräch trifft das Mädchen in ihrem Kinderzimmer auf ihr jüngeres Ich und verzeiht sich selbst.¹⁰⁷⁹ Diese Jenseitsreise macht deutlich, dass hier eine Aufarbeitung der eigenen Familiengeschichte stattfindet, um zu sich selbst zu finden. Wie im vorherigen Bilderbuch *Opas Insel* geht es den Bewohnern gut – der Junge, der

1074 Tirabosco/Wazem 2009, S. 73ff.

1075 Ebd., S. 90f.

1076 Ebd., S. 92.

1077 Ebd., S. 99ff.

1078 Ebd., S. 101.

1079 Ebd., S. 105f.

bei einem Autounfall gestorben ist, zeigt keinen körperlichen Verfall, dies gilt auch für den Vater. Trotzdem ist diese Welt nicht so paradisisch, da der Junge sowie die Protagonistin von nicht näher definierten Wesen¹⁰⁸⁰ verfolgt werden.

Der Übergang in diese Welt befindet sich in einer Ecke in einem verschlossenen Zimmer.¹⁰⁸¹ Ebenso wie im Bilderbuch ist also der Ausgangspunkt ein Haus, jedoch muss sich hier der Reisende nicht mit einem Transportmittel fortbewegen, sondern das Mädchen kriecht durch die Dunkelheit: Das Schwarz lichtet sich langsam zu Sträuchern und dann zu Ästen. In diesem Buch wird aufgrund der anderen Funktion der Jenseitsreise ein anderes Motiv gewählt: Bäume bzw. dessen Wurzeln. Bäume werden assoziiert mit Leben und Wachsen. So verweist Neumayr auf den Weltenbaum, der „existiert der Vorstellung nach bereits vor der Erschaffung der Welt und er wird auch das Ende derselben überdauern (...)“¹⁰⁸². Über die Baumkrone hin zu den Wurzeln werden mindestens drei Ebenen miteinander verbunden: Die Ober-, Mittel- und Unterwelt. Der Baum ist hier somit ein wichtiges Symbol für das weitere Geschehen. Zu Beginn der Geschichte gab es einen Autounfall, der durch einen entwurzelten Baum ausgelöst wurde.¹⁰⁸³ In diesem Fall ist es ein hochgewachsener Baum, mit langen Wurzeln, den die junge Protagonistin herabsteigt. Zusätzlich ist er stark verästelt. Die Triebe lassen sich nicht ohne weiteres einem oder mehreren Baumstämmen zuordnen. Dies kann ein Zeichen dafür sein, dass alles irgendwie zusammenhängt. In diesem Moment ist jedoch noch nicht ersichtlich wie, es symbolisiert die Suche. Zusätzlich kann der Baum auch ein Verweis auf den „Baum des Wissens und der Erkenntnis“¹⁰⁸⁴ sein.¹⁰⁸⁵

Wurzeln werden ebenso wie der Fisch¹⁰⁸⁶ mit Unterbewusstsein und dem Sein in Verbindung gebracht. Diese beiden Symbole geben also den Hinweis darauf, dass sich das

1080 Hierbei stellt sich durch die Erzählung des Vaters heraus, dass es sein Schatten ist, wenn er mit seinem Sohn wilde Bären spielt (Tirabosco/Wazem 2009, S. 103).

1081 Tirabosco/Wazem 2009, S. 66.

1082 Neumayr 2011, S. 323.

1083 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1084 Neumayr 2011, S. 324.

1085 Kretschmer schreibt dazu: „Im Paradies besonders herausgehoben waren der Baum des Lebens und der Baum der Erkenntnis. Der Baum der Erkenntnis von Gut und Böse ist oft als Apfelbaum dargestellt worden, da sich das lateinische Wort für Apfel und für das Böse gleichen (malum).“ (Kretschmer 2018⁶, S. 49).

1086 Vgl. Kapitel 3.3.4.

Mädchen im Folgenden mit sich selbst auseinandersetzt, sich wortwörtlich zu ihren Wurzeln begibt und dort sucht, warum sie so antriebslos ist. Es zeigt auch, dass alles Erzählte miteinander verflochten ist. Pfennig stellt bei der Untersuchung von Parallelwelten in der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur folgendes fest:

„Dem von den Protagonistinnen und Protagonisten eingegangenen Abenteuer in der Parallelwelt liegt kein zielbewusstes planmäßiges Handeln zugrunde, sondern es wird als zufällig und unberechenbar dargestellt. In Parallelwelten wird die Protagonistin/der Protagonist meist als „suchendes Subjekt“ charakterisiert. (...) Durch Charakteristik und Darstellungsform der entworfenen Parallelwelten lässt sich darauf schließen, dass die Parallelwelt mehr als das Ausbrechen in eine traumhafte Welt ist. Wesentlich ist des Weiteren, dass die Parallelwelt größtenteils ein elternferner Raum ist, was der kindlichen Identitätsausbildung entgegenkommt. (...)“¹⁰⁸⁷

Gerade die erste These kann auch in Tiraboscos und Wazems Graphic Novel bestätigt werden. Die Leser*innen werden im Unklaren gelassen, was nun genau passiert. Es wird auch nicht deutlich, ob die Protagonistin planlos durch das Jenseits wandert oder sie unbewusst geleitet wird o.ä. Sie scheint wie im Diesseits suchend zu sein, ohne zu wissen nach was. Die Parallelwelt ermöglicht es außerdem dem Mädchen, mit dem verstorbenen Bruder und dem im komaliegenden Vater zu sprechen. Letzterer Aspekt, die elternfreie Umgebung, spielt in diesem Buch eine untergeordnete Rolle, da es sich um eine junge Frau handelt, die schon aus dem Elternhaus ausgezogen ist. Gerade in der zweiten Parallelwelt ist das Aufeinandertreffen mit dem Vater wichtig, um die Wahrheit zu erfahren. Es ist somit gerade die Auseinandersetzung mit der Familie und der gemeinsamen Vergangenheit, um die eigene Identität zu finden bzw. weiter zu entwickeln. Auf der Rückreise durchstreift sie wieder den Wald, kriecht durch einen Strauch und gelangt zurück zu ihrem Ausgangspunkt: in das Zimmer, in dem sie gestartet ist.¹⁰⁸⁸ Im Bilderbuch war die Rückreise turbulenter als die Hinreise. Im ausgewählten Comic hält zwar die Protagonistin Ausschau nach dem Weg zurück, jedoch schweigend – sie fragt nicht mehr, ob sie Angst zu haben braucht. Sie hat ihre Antworten gefunden. Auf der Homepage des *Avant* Verlages wird im Ankündigungstext das Haus, in dem sie aufwuchs und das Start- und Endpunkt ihrer Reise ist, wie folgt beschrieben:

1087 Pfennig 2014, S. 174.

1088 Tirabosco/Wazem 2009, S. 110ff.

„Es regnet Frösche, die Welse verlassen den Fluss, das Ende der Welt scheint zum Greifen nah. In der Antike und im Mittelalter sprach man von *Finis Terrae*, mystischen Regionen, an denen man den Übergang zur Unterwelt vermutete. In *Wazem und Tiraboscis Comic* ist es ein verlassenes Haus, das einen solchen mystischen Ort markiert. Die Schwere der Sintflut ist auf den Seiten förmlich spürbar. (...)“¹⁰⁸⁹

Im Gegensatz zum Bilderbuch davor wird hier nicht eine paradiesische Jenseitsvorstellung gezeigt, die sich am Garten Eden oder der Insel der Seligen orientiert, sondern mit dem Konzept des *finis terrae*, lat. dem Ende der Welt. Es manifestiert sich in der griechischen Sagenwelt bspw. anhand des Unterweltflusses Acheron, der den Übergang zwischen Ober- und Unterwelt markiert. Homer, Vergil und Platon lokalisieren ihn jeweils anders, weswegen eine tatsächliche Ortsbestimmung unmöglich ist. Charon, der die Toten mit seiner Fähre in die Unterwelt bringt, überquert diesen Fluss, weswegen der Acheron und seine Ufer auch allgemein zur Bezeichnung der Unterwelt benutzt werden.¹⁰⁹⁰ Im vorliegenden Buch wandelt sich der Fluss in übermäßigen Regen, der Fährmann tritt als eine ältere Dame und eine Katze auf, die der Protagonistin zu dem Übergang in eine andere Welt verhelfen.¹⁰⁹¹ Wie der Titel des Graphic Novels *Das Ende der Welt* schon hinweist, werden Weltendmythen aufgegriffen und angedeutet, dass ggf. ein kollektiver Tod bzw. das Jüngste Gericht bevorstehen. So schildert der Partner der Protagonistin zu einem früheren Zeitpunkt: „Der Jüngste Tag und dieser ganze Mist... (...) Dieser Regen ist der Vorbote des Weltuntergangs. Naja... ... so haben sie's im Radio gesagt. Als Nächstes regnet es Frösche, es gibt eine große Insektenplage, das Wasser wird zu Blut, und die Toten werden wieder lebendig.“¹⁰⁹² Es lehnt sich an die Erzählungen der Bibel an, jedoch werden hier verschiedene miteinander verbunden: Der junge Mann spricht von den Plagen vor dem Jüngsten Gericht - dies wären die *Sieben Plagen* der Endzeit aus der Offenbarung des Johannes im Neuen Testament.¹⁰⁹³ Darauf folgen die Wiederkunft Jesu Christi und das Jüngste Gericht. Die Plagen, die er jedoch aufzählt, erinnern eher an die zehn Landplagen, aufgrund von Nennung der Frösche

1089 Vgl. http://www.avant-verlag.de/comic/das_ende_der_welt.

1090 Strauch/Graf 2006.

1091 Vgl. Kapitel 3.3.4.

1092 Tirabosco/Wazem 2009, S. 18.

1093 Offb 15,1-8 sowie Offb 16,1-21.

(zweite Plage) und der Insekten (dritte und vierte Plage).¹⁰⁹⁴ Interessant wäre hier die letzte Plage: Tod aller Erstgeborener, die der junge Mann jedoch nicht aufzählt. Der ältere Bruder der Protagonistin ist damals bei einem Autounfall gestorben und diese ‚Plage‘ ist somit schon eingetroffen.¹⁰⁹⁵ Der Verweis „die Toten werden wieder lebendig“¹⁰⁹⁶ kann hier somit eine Prolepse sein, da die Protagonistin auf ihrer Jenseitsreise nun auf ihren verstorbenen Bruder trifft. Das Buch endet jedoch nicht mit einer Apokalypse o.ä., sondern nach der Rückkehr hört der Regen auf und die Protagonistin erhält einen Anruf, dass ihr Vater aus dem Koma aufgewacht sei. Es scheint, als wäre durch die Jenseitsreise und die damit einhergehende Akzeptanz ihrer Vergangenheit das Unheil abgewendet worden. Wie also beim Bilderbuch gibt es eine Anlehnung an vorhandenen Darstellungen und Mythen, die frei umgesetzt und miteinander kombiniert werden. Es hat etwas von einer Collage, indem Bekanntes verwendet und zu Neuem zusammengesetzt wird. Dabei wird es hier nicht in einen neuen größeren Zusammenhang gebracht: Sowohl in *Opas Insel*, aber auch in *Das Ende der Welt* geht es um Tod und Jenseits; die Autoren verwenden nur Teile und kombinieren diese beliebig mit anderen Darstellungen und Erzählungen.

1094 Ex 8,1 bzw. Ex. 8,20.

1095 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1096 Tirabosco/Wazem 2009, S. 18.

Jenseitsreisen im Untersuchungskorpus

Es werden noch in zwei weiteren Veröffentlichungen Jenseitsreisen behandelt. Im Bilderbuch *Oma und die 99 Schmetterlinge*¹⁰⁹⁷ wird ein ähnliches Bild entworfen wie später beim Übergang zum Tod.¹⁰⁹⁸ Die Enkelin reist mit Hund, also ähnlich wie bei *Opas Insel*, mit der Großmutter. Sie benötigen kein Transportmittel, beide besitzen Flügel zum Fliegen. Unklar bleibt, ob der Umraum schon die Parallelwelt zeigt oder die Protagonistinnen erst auf der Reise dorthin sind. Grund ihrer Reise ist wieder ähnlich zu *Opas Insel* die Begleitung der Großmutter und die Versicherung, dass es ihr gut gehe.

In nur einem weiteren Comic spielen Jenseitsreisen eine Rolle – im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen*¹⁰⁹⁹. Dort begleitet ein Schamane José Guadalupe Reyes ins Jenseits. Die Darstellung könnte ein Hinweis sein, dass Reyes durch das Peyote-Ritual seinen Papa-gei ins Jenseits überführen will, jedoch wird das Ziel der Zusammenkunft weder durch Bild noch Text exakt benannt.¹¹⁰⁰ Der ältere Mann nimmt einen meskalinhaltigen Kak- tus zu sich, wobei die Menge wohl überdosiert ist und er stirbt. Nach Fehlmann sind Schamanen Personen mit besonderen Fähigkeiten, bei denen sind

*„die Grenzen zwischen menschlich und tierisch, zwischen realistisch und fantastisch überwunden und/oder neu zusammengesetzt. Ihr Tun grenzt sie von den anderen Figuren ab, da sie in mehreren Welten zu Hause sind. Sie können ihre Gaben zum Guten wie zum Schlechten einsetzen.“*¹¹⁰¹

Auch im vorliegenden Fall ist der Schamane in der Lage zwischen den Welten zu wechseln und setzt seine Fähigkeit zum Nachteil für Reyes ein; ob dies mit Absicht geschieht, wird nicht deutlich. So sehen die Betrachter*innen den Schamanen¹¹⁰² bei der Vorbereitung des Rituals des Übergangs ins Jenseits, aber auch der alleinigen Wiederkehr ins Diesseits. Im Vergleich zu den vorherigen beiden Jenseitsreisen ist der Schamane „der

1097 Marshall 2012.

1098 Vgl. für eine ausführlichere Betrachtung die Schlüsselbildanalyse zu Tod als Metamorphose im Kapitel 3.1.2.

1099 Pestemer 2011.

1100 Ebd., S. 70f.

1101 Fehlmann 2014, S. 105.

1102 Der Schamane trägt beim Ritual eine Maske. Diese hat nach Weihe folgende Funktion: „Mit den von ihm hergestellten Masken gibt der Schamane abstrakten Kräften plastischen Ausdruck und macht sie sinnlich erfahrbar.“ (Weihe 2004, S. 273). Siehe weitere Ausführung zu Masken in der Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

klassische Erforscher des Todesbereichs, er erforscht Routen und Wege zum und im Jenseits und entwirft eine Landkarte des Post-mortem Terrains.¹¹⁰³ Er ist somit kein Suchender, wie die junge Protagonistin in *Das Ende der Welt*, sondern ein Psychopompos, der u.a. die Seelen ins Totenreich führt. Es gibt somit Parallelen zum personifizierten Tod im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*¹¹⁰⁴, jedoch ist ein großer Unterschied: Kleiner Tod ist kein Jenseitsreisender, da er Teil der Unterwelt ist.¹¹⁰⁵ Auch ist das Seelen-Geleit nur eine Aufgabe des Schamanen, so gehört beispielsweise auch „Krankenheilung, (...) Überbringung von Opfern bzw. deren Seelen an die Götter, Abwehr böser Geister und Dämonen (...)“¹¹⁰⁶ zu seinem Aufgabenbereich. Wie im Bilderbuch gibt es einen tierischen Begleiter: Reyes Hund.¹¹⁰⁷ Er wandelt sich jedoch bei der Jenseitsreise in ein Xoloitzcuintle und dient nicht mehr als Beschützer Reyes, sondern hat nun die Funktion des Geleits ins Jenseits. Peters weist auch darauf hin, dass er auch „die Wege zur Unterwelt öffnen konnte“¹¹⁰⁸, dies wird jedoch nicht im Bild ersichtlich. Die Jenseitsreise zeigt weder eine freundliche noch eine melancholische Atmosphäre, sondern eine grausame. Der Autor kommentiert die Panelsequenz¹¹⁰⁹ wie folgt:

*„Die Azteken pflegten bekanntlich ihre Menschenopfer das Herz bei lebendigem Leib herauszureißen. Die Schädel der Opfer wurden danach sorgfältig auf Holzgestellen, den Tzompantlis, aufgereiht. (...)“*¹¹¹⁰

Dies kann auch in den ersten Bildern nachvollzogen werden: Reyes Kopf ist neben einer Masse anderer aufgespießt.¹¹¹¹ Die enthaupteten Körper liegen zu Füßen eines Tem-

1103 Kalweit 1984, S. 23.

1104 Crowther 2011.

1105 Nähere Ausführungen dazu im Kapitel 3.3.4.

1106 Stolz 1988, S. 17.

1107 Vgl. auch die Ausführungen im Kapitel 3.3.4.

1108 Peters 2002, S. 365.

1109 Pestemer 2011, S. 72ff.

1110 Ebd., S. 86. Pestemer bezieht sich hier auf eine von Sahagúns Ausführungen, siehe dazu Fußnote weiter unten.

1111 In diesem Panel sieht man eine Masse an Leichnamen. Peters schreibt, „dass die aztekische Kultur bis heute vor allem durch ihre angeblich grausamen Menschenopfer bekannt und populär ist. (...) Die Tatsache der Menschenopfer bei den Azteken ist sicher nicht anzuzweifeln, wohl aber die hohe Zahl derselben.“ Gründe für diese übertriebene Darstellung ist u.a. „die Azteken als grausame Barbaren darzustellen und somit die Eroberung [der Spanier] zu rechtfertigen.“ (Peters 2018, S. 151).

pels.¹¹¹² Auf der höchsten Treppenstufe steht der Schamane und hält ein Herz hoch.¹¹¹³ Dieses übergibt er Xolo. Der kopflose Leichnam, das Tier und der Psychopompos mit Reyes Kopf in der Hand gehen einen Tunnel hin zu einem Spitzbogenfenster. Aufgrund der Fluchtpunktperspektive, der Begehung des Tunnels in jeglicher Richtung und des Fehlens eines Horizontes scheinen die drei ins Erdinnere zu gehen.¹¹¹⁴ Nach dem Betreten eines neuen Raumes steigen sie eine Wendeltreppe hinab. Sie sind von Rauch umgeben und begegnen nun weiteren Figuren: Drei Silhouetten sind zu sehen. Der Schamane und Xolo setzen die entnommenen Körperteile an den vorgesehenen Stellen ein. Reyes verwandelt sich in sein jüngeres Ich.¹¹¹⁵ Er geht nun alleine weiter, vorbei an

1112 Die Bilder erinnern an die Schilderungen von Sahagún: „Und an diesem ganzen Fest zogen sie allen Opfern die Haut ab: darum hieß es Menschenschinden. Und die Gefangenen hießen Xipeme oder Tototectin. Es töteten sie die Priester, nicht die Krieger, die die Gefangenen gemacht hatten. Diese brachten sie nur hin, überlieferten sie nur den Priestern, packten sie am Schopf, nahmen sie am Kopf und brachten sie so die Stufen des Tempels hinauf. (...) Und nachdem man sie in dieser Weise hinaufgebracht hat vor das Angesicht Uitzilopochtli, legt man sie, einen nach dem anderen, auf den Opferstein, übergibt sie den Priestern, sechsen derselben übergibt man sie. Die legen sie mit der Brust nach oben und schneiden ihnen die Brust auf mit einem dicken breiten Feuersteinmesser. Und das Herz der Gefangenen nennt man Adlerfrucht, Edelstein. Sie heben es weihend zur Sonne empor, zu dem »Türkisprinzen«, »dem jungen Feuer Gott«, dem »aufsteigenden Adler«, geben es ihr, nähren sie damit. Und nachdem es dargebracht worden ist, legt man es in die Adlerschale nieder. Und die Gefangenen, die geopfert worden, nennt man »die aus dem Adlerlande«, die Adlerleute. Danach rollt man sie herab, stürzt sie die Stufen des Tempels herab. (...)“ (Sahagún 1989, S. 33).

1113 Es wirkt nun so, als würde der Schamane Reyes opfern – gerade da noch weitere Leichname vorzufinden sind, vergleiche dazu vorherige Fußnote. Gründe für ein solches Tun sind vielfältig und kommen auch in anderen Religionen vor: „z.B. als Bitt- oder Dankopfer, zur Sicherung der Ernte bis hin zum Erhalt von Gesellschaft und Kosmos wie im Fall der Azteken oder als Grabbeigabe. (...) Man erhofft sich mit dem Blut geopferter Menschen außerdem Regen, Fruchtbarkeit und generell das Wohlergehen des Menschen und des Volkes. Blut und Herzen waren die Symbole schlechthin für Leben.“ (Peters 2018, S. 153f.).

1114 Dies ist keine gängige Darstellung der aztekischen Jenseitsdarstellung. Nach Peters bestimmt die Todesursache, in welches Jenseits der Tote geführt wird. Reyes stirbt, wie eben erwähnt, in der Wüste und müsste wie „[d]ie meisten Verstorbenen (...) in das Totenreich Mictlán im Westen. (...) Auf dem Weg nach Mictlán musste der Tote in vier Jahren auf seinem Weg Schwierigkeiten und Gefahren wie hohe Berge, von Schlangen bewachten Straßen, einen Wind mit umherfliegenden, spitzen Obsidianklingen oder den Fluss Chiconahuapan überwinden.“ (Peters 2018, S. 159).

1115 Dass die äußere Erscheinungsform des Toten ans Diesseits erinnert, findet man ebenfalls in der aztekischen Religion wieder, wobei dort die Wandlung ins jüngere Ich nicht dargestellt wird: „(...) der Zustand des Verstorbenen [wurde] nach seinem Tode nicht allzu verschieden von dem in Leben gedacht (...). Der Tote wird hier eher als eine Art „lebendiger Leichnam“ zu denken sein denn als abgeschiedene Seele.“ (Dietrich 1971, S. 50).

fünf mageren Dämonen¹¹¹⁶, die drei fettleibigen, bösschauenden Engeln dienen. Anschließend an der letzten Stufe befindet sich ein Tisch, der dem Feuer standhält, mit Überresten einer Mahlzeit. Reyes entgegenstreckend zeigt sich eine gefesselte Frau, deren nackter Körper mit Dornen versehen ist. Reyes umarmt die Figur, die die *animabendita*¹¹¹⁷ verkörpert. Es ist das Schlussbild dieser Sequenz, danach erfolgt ein Ortswechsel ins Diesseits.

Die Darstellung in diesem Buch steht in einem starken Kontrast zu den anderen beiden Jenseitsreisen. Hier geht es nicht darum, dass der Begleiter sich versichert, dass es dem Toten gut geht oder der Reisende etwas über sich selbst erfährt, sondern es geht um das Geleit des Verstorbenen zu seinem Bestimmungsort, auch wenn dieses nun eine negative Jenseitsdarstellung zeigt.¹¹¹⁸ Ein weiterer Unterschied zu den vorherigen beiden Publikationen ist, dass nicht der Schamane im Mittelpunkt steht, sondern Reyes. Es wird nicht gezeigt, wie der Schamane zurück ins Diesseits gelangt, wie in den vorherigen Fällen. Aufgrund der anderen Zielsetzung des Buches liegt der Schwerpunkt tatsächlich auf der Reise und nicht auf der Darstellung von Reyes Bestimmungsort. Dies spiegelt auch die Bilderanzahl der Reise im Vergleich zur Ortsdarstellung sowohl innerhalb der Veröffentlichung aber auch gegenüber den anderen beiden wider. Die Lokalisierung dieser Parallelwelt ist wie bei den vorherigen Büchern nicht möglich. Durch die Erzählung wird deutlich, dass es jedoch eines tranceähnlichen Zustands, eines Schamanen und Xolo bedarf, die einem den Weg weisen. Der Verstorbene ist kein Suchender, sondern er wird geführt, ob dies ein freiwilliges Handeln ist, bleibt offen. Auch dies erinnert an Crowthers Bilderbuch.

Die Schlüsselbilder haben gemeinsam, dass es Splash Panels sind, die sich bei den Co-

1116 Vgl. Kapitel 3.3.4.

1117 Nach Pestemer ist sein Panel „eine populäre Darstellung einer Seele, die auf ewig im Fegefeuer gefangen ist.“ (Pestemer 2011, S. 86).

1118 Felber sieht folgendes als Funktion der Jenseitsreisen in die Unterwelt: „Die U. [Abkürzung für: Unterweltsfahrt] (...) dient dem Ziel, entweder einen bestimmten Toten zurückzuholen, die Mächte der Unterwelt zu überwinden oder Informationen über die jenseitige Welt und das künftige Leben (ewiges Leben) zu erlangen. (...)“ (Felber o.J.) Interessant ist, dass die ersten beiden in den Büchern im Untersuchungskorpus somit keine Rolle, sondern nur der Informationsstand ist wichtig. Der Tod soll nicht überwunden, sondern erläutert und verarbeitet werden.

mics über eine Seite – beim Bilderbuch über zwei Seiten erstrecken. Es sind totale bzw. weite Einstellungsgrößen, die viel vom Umraum zeigen. Die Umgebung und auch die vorhandenen Figuren unterstützen maßgeblich die Atmosphäre. Im Bilderbuch sind es noch freundlich lächelnde Tiere, die friedlich nebeneinander leben. In *Das Ende der Welt* wird aus der vielfältigen Natur ein dichter Wald, in dem ein Junge in einer Hütte lebt. Wesen umgeben ihn, die sich ihm nähern, aber nicht angreifen. Der Junge scheint mit seinem Leben zufrieden zu sein, die Protagonistin fürchtet sich teilweise. In *Der Staub der Ahnen* erinnern die Szenarien an Höllendarstellungen.¹¹¹⁹ Der Text wird im Schlüsselbild sparsam eingesetzt, im letzteren Buch fehlt er in dieser Sequenz vollständig. Dies unterstützt, dass sich die Leser*innen auf das Bild konzentrieren. Teilweise führt es auch dazu, dass die Panelsequenz nicht vollständig eingeordnet werden kann, nur die oben genannten Zeilen im angehängten Glossar helfen weiter.

Der Unterschied zu den vorherigen beiden Schlüsselbildern ist die Intention des Illustrators. Hier wird nicht nur eine individuelle Jenseitsreise aufgezeigt, sondern ein Ritual vorgestellt. Pestemer arbeitet eine Kultur auf, um sie der Leserschaft näher zu bringen. Dabei muss jedoch bedacht werden, dass es sich nicht um die eigene, sondern die Aufarbeitung einer fremden handelt – die ggf. auch den Betrachtern nicht bekannt ist. Im Vorwort erläutert der Autor dazu:

„Zu Beginn meiner Arbeit hätte ich nicht für möglich gehalten, dass Mexikaner diese Geschichte für schräg oder exotisch halten könnten. Schließlich benutze ich doch ihre Bildsprache! Zugegebenermaßen habe ich recht frei historisch Fakten, Orte, Bräuche und Artefakte aus verschiedenen Epochen und Regionen Mexikos in eine fiktive Geschichte eingebaut. (...)“¹¹²⁰

Seine Aussage unterstützt das eben herausgearbeitete Resümee der letzten beiden Schlüsselbilder: Die Autor*innen verarbeiten in ihrer Geschichte schon bekannte Bilder und Erzählungen und formen daraus etwas Neues, das einerseits bekannt ist, aber doch neue Elemente mit sich bringt.¹¹²¹

In den anderen Büchern des engen Untersuchungskorpus werden keine weiteren Jenseitsreisen gezeigt. Dies hat unterschiedliche Gründe:

1119 Vgl. Kapitel 3.2.3.

1120 Pestemer 2011, S. 5.

1121 Siehe dafür auch Kapitel 3.3.4.

-
- Das Jenseits wird nicht thematisiert.
 - Es soll offengelassen werden, wie das Jenseits aussieht. Eine Reise würde ein zu deutliches Bild zeigen. Beispielsweise werden im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*¹¹²² unterschiedliche Jenseitsvorstellungen bebildert. Wenn nun die Bezugsperson, der kleine Elefant, seinen Großvater mit ins Jenseits reisen lassen würde, so würde man eine endgültige Antwort auf das Aussehen des Jenseits erhalten.
 - Der Psychopompos ist kein Jenseitsreisender, da er Teil des Jenseits ist. Dies ist beispielsweise in *Der Besuch vom Kleinen Tod*¹¹²³ der Fall.
 - Die Protagonisten sind selbst die Sterbenden, sodass es keine Reise ist. Dies wird im folgenden beiden Unterkapiteln näher betrachtet.

1122 Abedi/Cordes 2013.

1123 Crowther 2011.

3.2.2. Zwischenwelten

Im vorliegenden Unterkapitel liegt der Fokus auf der Darstellung der Zwischenwelten. Es wird hinsichtlich der Räumlichkeitsvorstellung gegliedert: die Zwischenwelt als *Palast im Totenreich*, im Gegensatz zur Zwischenwelt als schwarzer Umraum. Dies wird an Crowthers Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*¹¹²⁴ sowie Pestemers Graphic Novel *Der Staub der Ahnen*¹¹²⁵ aufgezeigt.

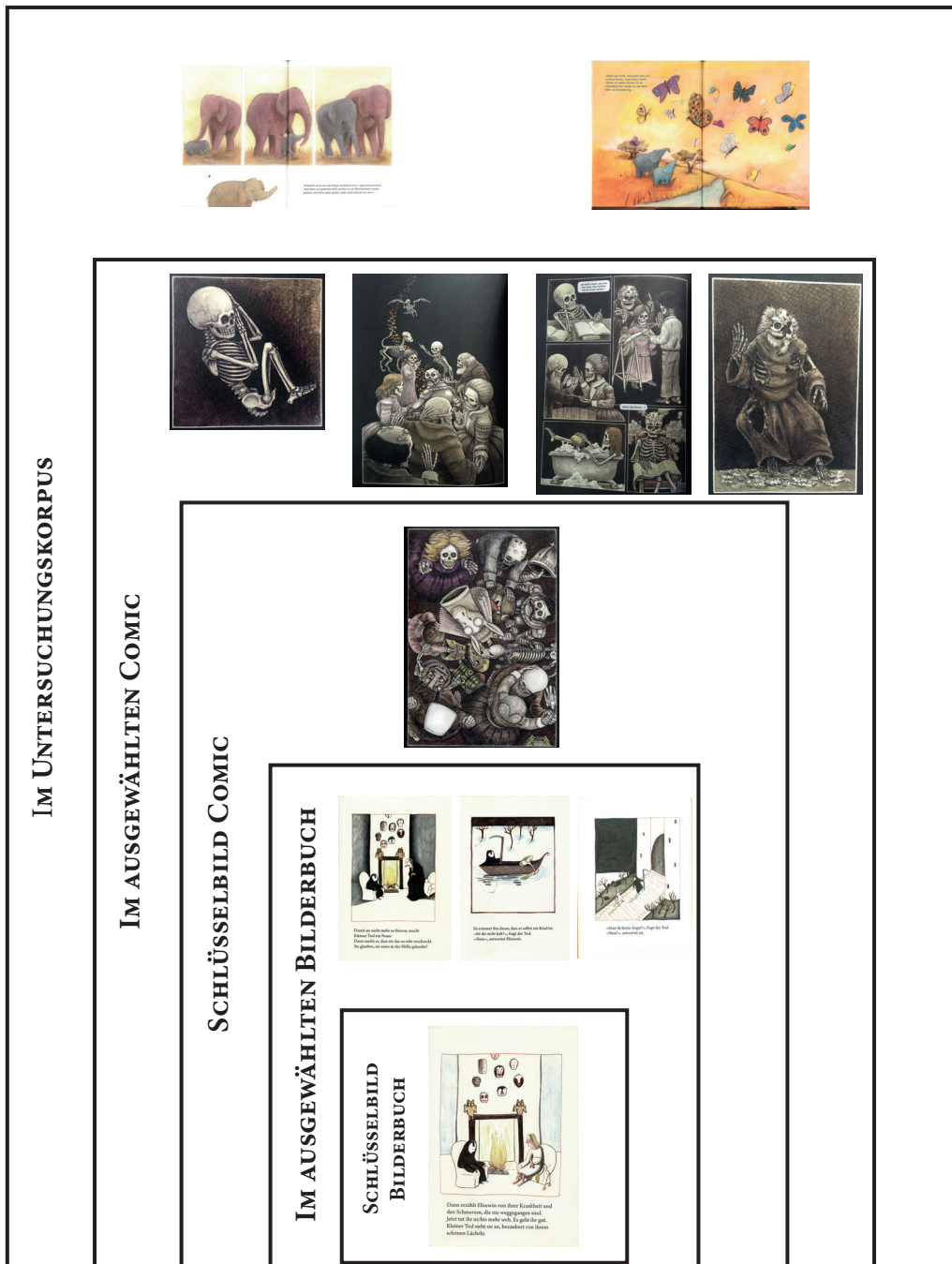


Abb. 53: Vorgehensweise im Unterkapitel „Zwischenwelt“.

1124 Crowther 2011.

1125 Pestemer 2011.

Zwischenwelt als Palast im Totenreich

Abb. 54: Crowther 2011, S. 13.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Schlüsselbild stammt aus Crowthers Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*.¹¹²⁶ Das Bild erstreckt sich über eine Seite und zeigt Elisewin und den Sensenmann in einem Sessel vor dem brennenden Kamin lächelnd gegenüber sitzen. Der Tod hat seine Arme links und rechts auf der Lehne abgelegt. Sein Gesicht ist im Halbprofil zu sehen. Elisewin hingegen hat ihre Hände überkreuzt im Schoß liegen, ihr Kopf ist leicht zur Seite geneigt und das Gesicht ist im Dreiviertelprofil gezeichnet. Während Kleiner Tod nur dem Mädchen zugewandt ist, ist Elisewins Sessel leicht gedreht, sodass sie sich den Leser*innen ebenfalls zuwendet. Elisewin trägt ein weißes langärmeliges Kleid mit roter Ziernaht an der Taille und am Saum.¹¹²⁷ Die beiden Figuren könnten auf

1126 Crowther 2011, S. 13.

1127 Vgl. auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.3.

den ersten Blick nicht unterschiedlicher dargestellt werden: Mann zu Frau, das schwarze Gewand zum weißen Kleid, das weiß-schwarze Gesicht mit den schwarzen Skelettarmen und -füßen zu Eliswins hautfarbenen Körperteilen und offenen blonden Haaren. Gerade durch diese Gegenüberstellung wirkt Elisewin nicht, als wäre sie tot – darüber hinaus könnte die Darstellung schon auf den Ausgang der Geschichte verweisen:

„Leuchtend weiß erscheinen auch Engel, Heilige und Verstorbene. (...) Auch als Blond wird Gelb mit Gold in Verbindung gebracht. So ist Maria öfter vor allem auch in Zusammenhang mit der Vision der hl. Brigitta von Schweden (um 360/70), blond dargestellt; dies trifft überwiegend ebenso auf die Engel zu.“¹¹²⁸

Genau in dieser Form wird Elisewin später wiederkehren - als Engel.¹¹²⁹ Kleiner Tod und Elisewin wirken auf den ersten Blick wie ein ‚Kontrastpaar‘ und sind stereotypisch gewählt – nämlich der männliche personifizierte Tod und das Mädchen¹¹³⁰. Es ist ein bekanntes Motiv aus der Kunstgeschichte – Bartels sieht darin sowohl die Verarbeitung des Themas der ‚Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit im Angesicht des Todes‘¹¹³¹ später auch ‚die Kombination von ‚Liebe und Tod‘¹¹³². Egli stellt in diesem Zusammenhang folgendes fest:

„Ein lebendiger Tod ist ein Oxymoron, das auf einen Gegensatz zwischen Leben und Tod verweist, der sich auch in der seit den mittelalterlichen Totentänzen verbreiteten Kombinationen von Tod und Mädchen zeigt (...) Die häufig auftretende erotische Komponente in Verbindung des ungleichen Paares Tod und Mädchen wird hier aber auf Freundschaft und Verlieben heruntergebrochen (...).“¹¹³³

Im vorliegenden Buch wird, wie Egli es schon treffend beschreibt, der Tod für ein junges Publikum aufgearbeitet. Es wird beschrieben mit ‚Kleiner Tod sieht sie an, bezaubert von ihrem schönen Lächeln.¹¹³⁴ und ist im Bild verankert durch Fixierung und Anlächeln des Mädchens durch den Sensenmann. Dieses Kontrastpaar wird jedoch auch aufgebrochen: Beides sind Kinder¹¹³⁵, die ein Gewand tragen. Das Schwarz-Weiß, das

1128 Kretschmer 2018⁶, S. 121ff.

1129 Vgl. auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.3.

1130 Vgl. dazu Pecher 2010, S. 11-22.

1131 Bartels 1978, S. 91.

1132 Ebd., S. 92.

1133 Egli 2014, S. 56.

1134 Vgl. auch die Textanalyse weiter unten.

1135 Dies stellt Kleiner Tod auf der Bootsfahrt fest: „Es erinnert ihn daran, dass er selbst ein

zunächst als Gegensatz gewertet werden kann, hat Gemeinsamkeiten – es steht für Anfang und Ende des Lebens.¹¹³⁶

Neben Elisewin auf dem Sofa liegt ein Blatt, das sie seit der Bootsfahrt mit sich führt. Es ist ein Gegenpol zur tristen Umgebung während der Reise, da die Bäume kahl sind, nicht einmal Laub auf dem Untergrund liegt. Grüning arbeitet folgendes hinaus:

„Das einzelne B. (etym. »Aufgeblühtes«) (...) symbolisiert schon bei Homer den Lebenszyklus, wo das Entstehen und Vergehen der Menschengeschlechter mit dem Wachsen und Verwelken der Blätter verglichen wird (Homer, Ilias VI, 146-149; Spr 11,28; Jes 34,4) (...). Während das grünende B. im Frühling häufig neues Leben versinnbildlicht (Herder, Die Natur: »Hast du, hast du nicht gesehen,/Wie sich alles drängt zum Leben?/ Was nicht Baum kann werden,/Wird doch B.«), deuten die welkenden und abfallenden B. auf Vergänglichkeit (...) und werden bisweilen mit den Seelen der Toten gleichgesetzt (...).“¹¹³⁷

Letzteres wird im Bild bzw. auch im ganzen Buch nicht gezeigt. Man erwartet, dass bald eine Transformation mit dem Blatt geschieht, denn durch die Trennung vom Baum, der es mit Nährstoffen beliefert hat, müsste es bald seine Farbigkeit und Beschaffenheit ändern. Dies geschieht jedoch nicht - auch als Elisewin den Tod verlässt und dieser mit dem Blatt durch den Palast schreitet, hat es noch den gleichen Grünton.¹¹³⁸ Für den personifizierten Tod wird es nach Elisewins Abschied ein Objekt der Erinnerung. Auch wenn also das „Symbol des Verfalls und der Melancholie“¹¹³⁹ unterschwellig gezeigt wird, liegt der Schwerpunkt auf einer positiven Assoziation. Das Grün¹¹⁴⁰, das mit Leben und Wachstum¹¹⁴¹, aber auch im religiösen Sinne mit „Auferstehungserwartung und der Hoffnung auf Untersterblichkeit“¹¹⁴² in Verbindung gebracht wird, kann auf Elisewin übertragen werden.¹¹⁴³ Es ist somit wie ihr Aussehen eine Prolepse auf ihre

Kind ist.“ (Crowther 2011, S. 11).

1136 Vgl. die Farbanalyse im Kapitel 3.3.3. Dort tragen die beiden Protagonist*innen dieselbe Kleidung.

1137 Grüning 2012², S. 53.

1138 Crowther 2011, S. 19. Im Gegensatz dazu werden im Schlüsselbild in „Das Ende der Welt“ (Tirabosco/Wazem 2009, S. 7) die herabgefallenen Blätter mit dem Aspekt der Vergänglichkeit verknüpft. Vgl. dazu Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1139 Grüning 2012², S. 53.

1140 Vergleichbar mit der Farbsymbolik im Schlüsselbild „Akt des Sterbens“, Kapitel 3.1.1.

1141 Ajouri 2012², S. 168.

1142 Kretschmer 2018⁶, S. 124.

1143 Das Grün wird somit ähnlich verwendet wie im Schlüsselbild „Und was kommt nach tausend?“. Vgl. Kapitel 3.1.1.

Metamorphose, sowie ein Verweis, dass nicht nur sie sich verändert, sondern auch ihre Umgebung.¹¹⁴⁴

Am Rahmen der offenen Feuerstelle ist an den Ecken jeweils eine hellbraune Eule angebracht, deren große gelbe Augen das Mädchen beobachten.¹¹⁴⁵ Sie agieren zwar als Todesboten – sie müssen jedoch nicht als Unheilsbringer¹¹⁴⁶ gesehen werden, da Elisewin sich über das Auftauchen des Sensenmannes freut.¹¹⁴⁷ Zwei Holzscheite brennen im Kamin überkreuzt ab. Die gelb-orange Flamme reicht dabei über die Köpfe der beiden Protagonisten. „Erleuchtend, reinigend, erneuernd und wärmend erscheint das Feuer einerseits, verzehrend und vernichtend andererseits.“¹¹⁴⁸ Wie auch schon bei den vorherigen Symboliken – ob durch Farb- oder auch Objektwahl, wird hier eine Dualität deutlich: Es kann nicht nur als wärmende Quelle gesehen werden, sondern wird auch einige Seiten vorher mit der Hölle assoziiert.¹¹⁴⁹ Als Schutz vor dem Kamin befindet sich eine graue Abdeckung mit zwei kleinen Totenköpfen auf dem Boden, sodass die Flammen nicht übergreifen können. Auch wenn „[e]in Totenschädel (...) das wichtigste Sinnbild für die Vergänglichkeit alles Irdischen (...)“¹¹⁵⁰ ist, so scheinen auch diese beiden kleine Details freundlich zu lächeln. Dies gilt ebenfalls für die an der Wand hängenden acht Masken¹¹⁵¹, die Rot, Schwarz oder Weiß koloriert sind. Missiou stellt in Crowthers Bild fest, dass es Anspielungen auf unterschiedliche Kulturen gibt, hier auf die „Inuit culture“¹¹⁵². Durch die „Starrheit der Masken“¹¹⁵³ wird ihnen im Allgemeinen eine Verbindung zum Tod nachgesagt – das Besondere im vorliegenden Fall: Sie haben

1144 Dies gilt sowohl für den Raum als auch für Figuren: Dies erkennt man beispielsweise an der Bildgestaltung des Kaminzimmers, bei dem der Tod den Mann im Vergleich zu Elisewin ins Jenseits begleitet, als auch an der Beschreibung der Emotionen des personifizierten Todes in der Interaktion mit dem Mädchen – „Er hat sich noch nie so lebendig gefühlt.“ (Crowther 2011, S. 16).

1145 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.3.

1146 Dormann 2012², S. 104.

1147 Vgl. dazu Kapitel 3.3.4.

1148 Kretschmer 2018⁶, S. 130.

1149 Siehe Ausführungen weiter unter sowie im darauffolgenden Unterkapitel „Jenseitswelten“.

1150 Kretschmer 2018⁶, S. 358.

1151 Vgl. auch die Ausführungen zu Masken in der darauffolgenden Schlüsselbildanalyse.

1152 Missiou 2013, S. 59.

1153 Weihe 2004, S. 20.

ähnlich wie die anderen Objekte im Totenreich ein Eigenleben und können ihre Mimik verändern. Dadurch beeinflussen sie maßgeblich die Atmosphäre des Raumes mit. Ob sie die Stimmung der Toten, des personifizierten Toten oder individuelle Emotionen zeigen, wird jedoch nicht deutlich. Ähnlich wie Schmitz-Emans sieht Missiou folgenden Zusammenhang:

„Die Konnotationen, die an das Stichwort »Maske« geknüpft sind, stehen in Beziehung zu so komplexen Begriffen und Themen wie Identität und Rolle, Selbstentwurf und soziale Interaktion, Selbstdarstellung und Verstellung. Masken dienen geläufigen Vorstellungen zufolge unter anderem der Kommunikation mit dem Diesseits und mit der Transzendenz. Sie stehen aber auch für einen Raum zwischen Sein und Schein, Lebenswirklichkeit und ästhetischem Spiel. Sie übernehmen wichtige Funktionen in der Alltagspraxis wie auch in kultisch-rituellen Zusammenhängen. (...)“¹¹⁵⁴

Dies sind ebenfalls Schlagworte, die auch in diesem Buch eine Rolle spielen. Kleiner Tod hat vergessen, wer er ist – ein Kind.¹¹⁵⁵ Hinter seiner Aufgabe, Tote zu begleiten, ist er auch eine Person. Dies macht Elisewin ihm deutlich.¹¹⁵⁶

Die Linien haben die Funktion einer Umrisslinie - einzelne Bildelemente besitzen entweder eine schwarze oder rote Kontur. Teilweise gibt es neben der farbigen dünnen eine breite schwarze Umrisslinie, die dann gleichzeitig auch als Schatten fungiert und eine Tiefenwirkung entstehen lässt. Dieser ist in Parallelperspektive zunächst durch waagerechte und senkrechte Linien aufgebaut – 2/3 des Bildes nimmt die Wand bzw. die Konstruktion des Kamins in Anspruch. Im unteren Drittel werden die senkrechten Linien durch die Rundungen der Sessel und der Figuren unterbrochen. Die Objekte an sich werden nicht durch durchgängige Linien charakterisiert; einzelne Elemente können auch nur angedeutet werden, beispielsweise die Flammen oder auch das Gefieder der Eulen. Der Großteil des Bildes ist weiß, was im Hell-Dunkel-Kontrast zum Schwarz der Kaminrahmung, dem Sensenmann und Teilen der Masken steht. Ein Warm-Kalt-Kontrast mit einem gleichzeitigen Qualitätskontrast entsteht durch das gelb-orange Feuer oder auch Elisewins hautfarbene Körperpartien im Vergleich zur hellblauen Wand. Ein Quantitätskontrast besteht beispielsweise zwischen dem grünen Blatt und der großen

1154 Schmitz-Emans 2009, S. 7.

1155 Crowther 2011, S. 11.

1156 Ebd., S. 11f.

Weißfläche des Raumes, was zu einer Fokussierung führt. Die wenigen verwendeten Farben sind Gegenstandsfarben, die jedoch auch symbolisch eingesetzt werden - wie etwa das Grün des Blattes, das mit Hoffnung oder auch mit Leben assoziiert wird, oder aber auch psychologische Wirkungen werden berücksichtigt. Die hellblaue Wand soll beruhigen¹¹⁵⁷ und unterstützt die entspannte Atmosphäre.

Es gibt keinen Vordergrund, sondern nur einen Mittelgrund mit den sitzenden Figuren und einen Hintergrund mit dem Kamin und der Wanddekoration. Dies führt neben der Parallelperspektive dazu, dass die Leser*innen unbeteiligte Beobachter*innen sind. Neben Höhenunterschieden und Überdeckung führen, wie eben schon erwähnt, die schwarzen Schatten zu einer räumlichen Illusion. Der Raum wirkt symmetrisch aufgrund der Verteilung der Bildelemente, den gegenüberstehenden Protagonist*innen, den beiden Eulen sowie der Holzscheite. Die beinahe durchgängig diagonal gehängten Masken lockern die Aufteilung dabei auf. Aufgrund des Duktus kann von einer Buntstiftzeichnung ausgegangen werden, da die Flächen nicht deckend aufgetragen sind. Es ist ein graphischer Stil, da die Linien dominant sind.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Die rotgerahmte Zeichnung ist auf beiges Papier gedruckt.¹¹⁵⁸ Der fünfzeilige Text besteht aus einem Satzgefüge und drei Hauptsätzen. Der erste Satz besteht aus einem Haupt- und einem Relativsatz, der vom Präsens ins Perfekt wechselt. Dadurch wird betont, dass die aktuelle Erzählsituation in der Gegenwart spielt, Elisewins Leiden in der Vergangenheit. Zusätzlich entsteht eine Distanz zum Geschilderten, da auf wörtliche Rede verzichtet wird. Der zweite Satz ist ein umgestellter Hauptsatz, der nicht im klassischen Aufbau Subjekt, Prädikat, Objekt geschrieben ist, sondern es erfolgt der Einstieg mit einer Adverbiale der Zeit („Jetzt“¹¹⁵⁹) und damit für die Leser*innen der Sprung in die erlebte Jetztzeit. Damit macht die Autorin den Unterschied zwischen dem Leben des

1157 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 70.

1158 Die Zeichnung nimmt 5/8 der Seite ein, der rahmenlose Text und der Leerraum 3/8. Die Schriftart ist vier Millimeter groß mit einem Zeilenabstand von vier Millimeter und besitzt Serifen und Tropfen. Die Schriftart ist durchgängig im Bilderbuch.

1159 Crowther 2011, S. 13.

Mädchens in der Vergangenheit mit Krankheit und Schmerzen und dem „nichts mehr weh“¹¹⁶⁰ tun in der Gegenwart deutlich. Der zweite Hauptsatz ist sehr kurzgehalten und ist auch in den Wortarten reduziert - kein Nomen bzw. Name wird verwendet. Im dritten Hauptsatz ist die Wortwahl aussagekräftig und erzeugt auf der sprachlichen Ebene eine freundliche Atmosphäre („bezaubert von ihrem schönen Lächeln“¹¹⁶¹). Mit dieser Wortwahl erreicht die Autorin eine weitere Steigerung der positiven Situation – von nichts mehr wehtun über „gut“¹¹⁶² gehen hin zum „schönen Lächeln“¹¹⁶³. Die zum Einstieg genannten Begriffe „Krankheit“¹¹⁶⁴ und „Schmerzen“¹¹⁶⁵ werden so abgemildert. Es besteht eine Komplementarität zwischen Bild und Text.¹¹⁶⁶ So kann dem Bild entnommen werden, dass es Elisewin aufgrund ihrer äußeren Erscheinung gut geht, dass sie vorher krank war, erfahren die Leser*innen hingegen aus dem Text. Auch schon die Verwendung der Begriffe „Kleiner Tod“¹¹⁶⁷ stellt einen Euphemismus dar, was wohl ein Stilmittel der Autorin ist, um das Thema für die jungen Leser*innen aufzubereiten.

Gesamtkontextanalyse

Betrachtet man das Bild im Zusammenhang des ganzen Buches, so stellt das Schlüsselbild vom Layout her keine Besonderheit dar, einige weisen eine ähnliche Größe und Rahmung auf. Der Text geht von einem Satz bis hin zu vier Sätzen über fünf Zeilen. Letzteres ist im Schlüsselbild der Fall – es ist das Bild, das den längsten Text hat. Hier werden die meisten zusätzlichen Informationen gegeben. Ein ähnliches Bild, ein „graphic match“¹¹⁶⁸, befindet sich sieben Seiten zuvor: Dort sitzt der Sensenmann mit einem Mann im gleichen Zimmer.¹¹⁶⁹ Obwohl auf den ersten Blick die Bilder sich sehr ähn-

1160 Crowther 2011, S. 13.

1161 Ebd.

1162 Ebd.

1163 Ebd.

1164 Ebd.

1165 Ebd.

1166 Vgl. zur Definition des komplementären Bild-Text-Verhältnis die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2. Abschnitt „Tod als Reise“.

1167 Crowther 2011, S. 13.

1168 Heyden 2013, S. 290. Im Gegensatz zum Abschnitt „Übergang zum Tod im Untersuchungskorpus“ im Kapitel 3.1. ist nicht das Motiv das deutlichste Bindeglied, sondern, wie es Heyden ebenfalls beschreibt, die „graphische Übereinstimmung“ (ebd.).

1169 Auch in „Opas Insel“ (Davies 2015) wird ein Gegenbild verwendet, vgl. dazu Schlüssel-

lich hinsichtlich Bildelemente, Einstellung, Perspektive etc. sind, ist die Wirkung eine ganz andere. Das Bild wirkt deutlich düsterer und nicht so freundlich wie bei Elisewins Treffen. Zunächst liegt das daran, dass ein wenig mehr vom Umraum zu sehen ist. Einstellung und Perspektive sind zwar identisch, jedoch liegt die Horizontlinie ein wenig höher und die Figuren befinden sich ebenfalls weiter von den Betrachter*innen weg. Die Wand nimmt einen größeren Umraum ein – zwar nicht viel, trotzdem fällt es auf, da nun die Wandfarbe nicht mehr hellblau, sondern schwarz ist. Auch Teile des Bodens sind nun dunkel eingefärbt, jeweils hinter den beiden Sitzgelegenheiten erfolgt ein Schatten. Der Mann sitzt nun auch nicht entspannt lächelnd dem Tod gegenüber wie Elisewin. Er steht leicht gebeugt vor seinem Sessel mit einer schwarzen Decke umhüllt. Der Schwarzanteil ist somit deutlich höher als in dem eben beschriebenen Schlüsselbild. Dadurch tritt im Vergleich das Gelb-Orange des Feuers stärker hervor. Die Assoziation zur Wärme ist zwar noch vorhanden, aber auch die Verknüpfung zu etwas Bedrohlichem entsteht - im Text wird erwähnt, dass die Toten denken „sie seien in der Hölle gelandet!“¹¹⁷⁰ Hier zeigen sich ebenfalls religiöse oder kulturelle Anspielungen: Die Hölle als Ort der ewigen Verdammnis.¹¹⁷¹ Es wird deutlich, dass den Toten nicht bewusst ist, dass sie nur vorübergehend an diesem Ort sind. Ansonsten würden sie wahrscheinlich eher vom Fegefeuer sprechen.¹¹⁷²

Ebenso spielt bei der Bildwirkung eine Rolle, dass die Protagonisten nicht wie im Schlüsselbild lächeln und die Masken einen verzerrten Gesichtsausdruck zeigen, nä-

bildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1170 Vgl. Crowther 2011, S. 7.

1171 Vgl. auch Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.3.

1172 Braunfels arbeitet folgendes dazu hinaus: „F. nennt man die Zwischenzustand der Seelen n. dem Tode, die, weder verdammt noch ohne Sündenschuld, ihre endgültige Läuterung erwartet (...). Bildlich dargest. werden die Seelen in der Regel durch nackte Menschenfiguren, die Strafe des F. wird meist durch peinigende Feuerflammen veranschaulicht. (...) In der Bilderwelt des frühen Christentums wie des MA bis z. Ausgang des 14. Jh. finden sich keine Darst. des Fegefeuers. Ältere Wiedergaben, die gemeinhin als F. bezeichnet werden, tragen diesen Namen zu Unrecht. Es handelt sich um Darst. V. Höllen- Visionen (...). Im 14. Jh. Kommen die ersten Darst. des F. auf (...) im Verlauf des 15. U. 16 Jh. Nimmt die Zahl der Darst. stetig zu u. erreicht im 18. Jh. Ihren Höhepunkt.“ (Braunfels 2012, S. 16f.) Diese ähnliche Darstellung von Fegefeuer und Hölle kann auch im vorliegenden Bilderbuch die Überzeugung der Toten erklären, dass sie denken, sie wären in der Hölle.

her gehängt sind und einen Schatten werfen, und die Eulen starr geradeaus blicken. Das Ziel der Gegenüberstellung der beiden Bilder ist zu zeigen, dass der Sensenmann einerseits Figuren in den Tod begleitet, die Angst vor ihm haben und sich fürchten, es andererseits aber auch Sterbende wie Elisewin gibt, für die der Tod eine Erleichterung ist und sie ihn erwarten. Wichtig scheint, dass nicht der Tod Einfluss auf die Stimmung hat – „[d]ie Toten werden gut umsorgt.“¹¹⁷³ Es hängt von den Toten ab, wie sie ihre Umgebung empfinden. Es wird jedoch im Bilderbuch darauf hingewiesen, dass es das erste Mal ist, dass sich jemand über den Sensenmann freut.¹¹⁷⁴

In *Der Besuch vom Kleinen Tod* wird die Zwischenwelt als ein Ort dargestellt, der durch eine Bootsfahrt erreicht werden kann.¹¹⁷⁵ Ob es sich hierbei um eine Insel handelt, bleibt jedoch offen. Es gibt hier keine vielfältige Flora und Fauna, die auf die Sterbenden wartet, sondern schwarze kahle Bäume und dunkelgrün-schwarzer Untergrund wachsen dort. Der Sensenmann lebt in einem Palast, der durch eine lange Treppe zu erreichen ist. Die Vorstellung des Totenreichs als Haus ist nicht unbekannt, so wird im Alten Testament folgendes beschrieben:

„Mit räumlichen Vorstellungen kann es als eine Stadt (z.B. Jes 38,10; Ps 9,14; Hi 38,17) oder als ein Haus (Hi 17,13; Pred 12,5) in und unter der Erde beschrieben werden. Um dorthin zu gelangen, muß man hinabsteigen (z.B. Jes 38,18; Ez 32,18; Hi 7,9). (...)“¹¹⁷⁶

Interessant ist, dass das Totenreich im Bilderbuch nicht negativ konnotiert ist. Dies beginnt schon damit, dass man nicht wie im Zitat beschrieben herabsteigen muss oder es mit Gottesferne charakterisiert wird. Die Ankömmlinge müssen zum Tor viele Treppen aufwärtssteigen. Eine Hierarchie gibt es trotzdem - der Sensenmann wohnt auf der untersten Etage. Dies lässt sich daran festmachen, dass Elisewin bei ihrem Abschied weitere Treppen nach oben steigt, wobei der personifizierte Tod sie nicht begleiten kann. Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass es somit eine Zwischenstation für die Toten ist. Als Bewohner tauchen Schlangen sowie Objekte mit einem gewissen Ei-

1173 Crowther 2011, S. 6.

1174 Vgl. auch die Ausführungen über den personifizierten Tod im Kapitel 3.3.3.

1175 Ähnlich also dem Aufenthaltsort in „Opas Insel“ (Davies 2015), vgl. Schlüsselbildanalyse im vorherigen Unterkapitel „Jenseitsreisen“. Ein großer Unterschied ist die Landschaftsdarstellung, siehe weitere Ausführungen.

1176 Houtman o.J.

genleben, wie etwa Masken und Eulenfiguren sowie die Sense, auf.¹¹⁷⁷ Es scheint Dunkelheit vorzuherrschen, da in beinahe jedem Bild eine Lichtquelle auftaucht.¹¹⁷⁸ Wie im Schlüsselbild und dem Gegenbild festgestellt werden konnte, ist das Totenreich ein ambivalenter Raum, der je nach Totem anders empfunden wird. Die Gegenstände verändern sich – was an den Eulen und Masken festgemacht werden kann.

1177 Crowther 2011, S. 7, S. 13, S. 19.

1178 Ebd., S. 13ff.

Zwischenwelt als schwarzer Umraum

Abb. 55: Pestemer 2011, S. 51.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Schlüsselbild stammt aus Pestemers Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* und zeigt aus der Vogelperspektive in totaler Einstellungsgröße zehn Skelette in unterschiedlichen Positionen.¹¹⁷⁹ Am oberen linken Bildrand streckt ein Skelett mit blonden Haaren und violetterem Kleid seine Hände nach einer weißen Pferdemaske mit Schleier und einem Nest mit darin sitzendem Vogel aus. Das Gesicht ist frontal zu sehen. Die gelbgrünen Augen sind weit aufgerissen, der Mund rot bemalt und die Zähne als Gebiss komplett sichtbar.¹¹⁸⁰ Rechts daneben greift ein Skelett in einem hellblaugrauen Mantel nach einer Maske mit einer rötlichen Nase und blondem, starken Bart- und Haarwuchs. Die Fingerglieder sind gebeugt, als würde er sich in das Haar festkrallen. Das Skelett selbst hat einen schwarzen Haarkranz und der Betrachter blickt auf die kah-

1179 Pestemer 2011, S. 51.

1180 Ebd., S. 65.

le Halbglatze mit Unebenheiten. Am rechten Bildrand blickt ebenfalls ein Skelett in einer Ritterrüstung nach oben. Sein Gesicht mit grünen Augen, schwarzem Schnauzbart und schwarzem Seitenscheitel ist im Profil zu sehen. Beide Arme sind rechts und links angewinkelt, wobei es in der rechten Hand seinen Helm hochhält. Unter ihm steht das Skelett eines Hundes, der mit seinen Zähnen in eine Tigermaske beißt. Beinahe in der Bildmitte befindet sich sein Kopf. Ihm gegenüber greift ein Skelett mit seiner rechten Hand in eine gelb gemusterten Jaguarmaske mit braunen Flecken sowie rosa Augen- und Mundöffnungen, um sie an sich zu ziehen. Es trägt ein altrosa Kleid und die braunen Haare sind mit zwei Zöpfen nach hinten gebunden. Der linke Arm ist hinter dem Rücken verschränkt. Auf seinen rechten Arm stützt sich ein weiteres Skelett. Das trägt eine braune Jaguarmaske mit weißen Punkten. Sein Blick ist, wie das Skelett in Ritterrüstung und das Skelett im violetten Kleid, nach oben gerichtet. Alle drei könnten die fliegende Maske beobachten, darüber hinaus wirkt es so, als würden sie die Leser*innen anblicken. In der rechten Hand hält das Skelett mit der Jaguarmaske eine weitere grüne Maske mit Hörnern. Seine scharfen Zähne stehen nach allen Seiten ab und die lange spitze Zunge geht über die linke Zahnreihe. Unter ihm am linken unteren Bildrand steht ein Skelett mit einer weißen Maske und braunem Gewand, deren Arme nach oben gestreckt scheinen. Am rechten Bildrand halten sich zwei Skelette in einer Tanzhaltung fest. Das Skelett im Kleid und einer Hochsteckfrisur fasst mit seiner linken an den Kopf seines Gegenübers. Die rechte Hand ist von der linken Hand des anderen umschlungen. Das andere Skelett mit einer Vollglatze und einem langen weißen Bart trägt hingegen ein braunes Gewand. Sein Arm liegt auf dem Rücken des anderen. Am rechten unteren Bildrand ist ein Teil einer weiteren Krokodilmaske zu sehen. Rechts neben den Tanzen- den sitzt ein Papagei-Skelett.

In dem Panel haben alle Elemente eine schwarze Kontur. Zusätzlich hat die Linie die Funktion der Flächengestaltung, so ist beispielsweise der dunkle, braun-schwarze Boden mit einer beinahe dekorativ wirkenden dunkelroten Kreuzschraffur versehen. Innerhalb der Figuren gibt es neben den schwarzen teils helle, farbige Linien, die die Räumlichkeit verstärken. Die Linienwirkung ist dynamisch, da organische Formen vor-

herrschen. Vor allem die runden Objekte, wie etwa die Kleider der Frauen, die Kopf-
form oder auch die Teile der Masken, werden bevorzugt. Im Bild dominieren gedeckte,
nicht gesättigte Farbtöne. Der Boden, wie der Großteil der Kleidung, ist braun, grau
oder schwarz.¹¹⁸¹ Neben dem Weiß der Skelette sind dies alle Farben, die eine Dualität
aufweisen: Leben und Tod.¹¹⁸² Je nach Kulturkreis und Zeitalter waren es ebenfalls Trau-
erfarben und weisen eine Erdverbundenheit auf. Auch wenn die wenigen eingesetzten
Farben wie Gelb, Violett, Rosa und Grün ebenfalls gedeckt sind, wirken sie leuchtend
und warm. Auffällig ist vor allem das Skelett in der oberen linken Ecke mit ihrem blon-
den Haar und dem violetten Kleid. Diese Merkmale spiegeln neben ihren zugewiesenen
Masken gut den Charakter der Dargestellten wider: Zu Lebzeiten war das Skelett eine
hübsche, jedoch eifersüchtige Frau.¹¹⁸³ Stellvertretend dafür stehen die blonden dichten
Haare.¹¹⁸⁴ Das violette Kleid zeigt ihre Würde, aber steht ebenfalls als Zwischenfarbe für
eine Vereinigung von blau und rot, männlichem und weiblichen, was ggf. hier auch für
die Beziehung zu ihrem Ehemann steht.¹¹⁸⁵ Ebenso steht diese Farbe wie Weiß für einen
Zwischenbereich von Leben und Tod. Es betont also auch die neue Daseinsform und
die veränderten Verhältnisse ihrer Beziehung.¹¹⁸⁶

Der dunkle Boden steht im Hell-Dunkel-Kontrast zu den weißen Skeletten und den
Masken. Letztere erzeugen wie etwa die blonden Haare des oberen Skeletts einen Kalt-
Warm-Kontrast zu der bläulichen oder bräunlichen Kleidung. Ein Komplementärkont-
rast findet sich zwischen den blonden Haaren und dem violetten Kleid des oberen Ske-
lettes, aber auch der grünen Masken zu der roten heraushängenden Zunge. Die Farbe
wird als Lokaltönen eingesetzt, Licht und Schatten wird durch Mischung von Weiß oder
Schwarz erzeugt.

Das Bild ist als Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgebaut. Dabei ist die weiße Pfer-
demaske den Betrachtern am nächsten. Es folgen in der mittleren Ebene die Skelette

1181 Vgl. dazu auch die Farbsymbolik in der Schlüsselbildanalyse 3.1.1.

1182 Vgl. Okolowitz/Layh 2012², S. 61, Kretschmer 2018⁶, S. 120ff., Welsch/Liebmann 2012³,
S. 103, Yngborn 2012², S. 386.

1183 Vgl. Pestemer 2011, S. 29ff.

1184 Vgl. dazu Kretschmer 2018⁶, S. 124.

1185 Rohner 2012^{2b}, S. 466f.

1186 Vgl. dazu Ausführungen weiter unten.

mit ihren jeweiligen Accessoires. Den Hintergrund bildet der dunkle Boden. Um die Ebenen zu gliedern, wird neben den Farbkontrasten vor allem mit Überdeckungen gearbeitet. Da einige Objekte gleich groß sind, können sie nicht genau im Raum verortet werden.¹¹⁸⁷ Der Umraum wird nicht näher charakterisiert. Es gibt ebenfalls keine Unterscheidung zwischen Wänden und Böden, da sie immer als dunkelbraune Fläche mit roter Kreuzschraffur dargestellt werden. Es ist somit ein beliebiger Raum, bei dem Raum und Körper klar getrennt sind.

Das Bild besitzt einen weißen Rahmen, der in einem starken Farbkontrast zum schwarzen Rand steht und bis zum Seitenende geht. Der Frame ist nicht mit der Hand gezogen und steht somit auch zu einem Formkontrast zu den runden Formen im Panel. Die Objekte am Rand werden angeschnitten, dennoch sind alle wichtigen Elemente im Bild zu sehen. Die Situation wirkt beengt, was die Atmosphäre einer ‚ungebremsten‘ bzw. ‚ungeordneten‘ Ausgelassenheit unterstützt.¹¹⁸⁸ Trotz der Tanzbewegung wird der Rahmen nicht durch ein Objekt unterbrochen, was vielleicht symbolisch zeigt, dass sie in ‚ihrem Rahmen‘ bleiben.

Pestemer zeichnet im graphischen Stil. Das Bild wirkt, als hätte er es nach seinen Skizzen aquarelliert, da durch die Farbflächen noch hellere Linien durchscheinen. Sowohl die Strichstärke als auch deren Farbintensität ist unterschiedlich, ebenso ist der Duktus sichtbar, was z.B. in den Haaren erkennbar ist. Dies führt dazu, dass die Figuren in Bewegung scheinen. Er zeigt sie in typischen Haltungen – wie eine bekannte Standardtanzhaltung, sodass die Betrachter sich in die Situation hineinversetzen können.

Gesamtkontextanalyse

Im Vergleich zu den vorherigen und nachfolgenden Panels fallen zunächst die gewählte Perspektive, Einstellungsgröße und das Seitenlayout auf: Es ist der einzige totale Splash Panel in Vogelperspektive. Dies führt dazu, dass die Leser*innen über dem Geschehen schweben, teilweise auch direkt von den hochblickenden Skeletten angeschaut werden.

1187 So ist nicht ersichtlich, ob die grüne Maske auf dem Boden liegt oder Benito sie in Bauchhöhe hält.

1188 Vgl. Ausführungen zum Tanz weiter unten.

Das Bild vermittelt das Gefühl, als würde man herabblicken auf deren Welt und aus der Distanz beobachten, wie sie sich tanzend um sich selbst drehen. Die Betrachter*innen erfahren ansonsten nichts vom Umraum, dieser bleibt wie eben erwähnt in Dunkelheit. Der Frame ist auch durch die Objekte fast vollständig ausgefüllt. Dies ist auch in den kleineren Panels davor und danach der Fall, bei denen die Figuren tanzen. Teilweise gibt es kurze Dialoge in der kompletten Sequenz; diese bestehen teils nur aus einem Wort oder höchstens aus zwei kurzen Sätzen. Der Großteil, wie auch in diesem Schlüsselbild, ist textlos. In zwölf Panels wird der Tanz thematisiert. Das Schlüsselbild ist jedoch das einzige, in dem alle Skelette auf ihre Weise tanzen.¹¹⁸⁹

Skelette sind zwar ein „Symbol der Vergänglichkeit, des Todes und der Melancholie“¹¹⁹⁰, aber im vorliegenden Schlüsselbild wird ebenso eine Lebendigkeit abgebildet, was schon in der eben beschriebenen Farbigkeit vermittelt wird. Pestemers schildert dies in einem Interview wie folgt:

„[E]s gibt zwar diese Skelette und Zuckerschädel, aber ich glaube nicht, dass Mexikaner sich ihre Liebsten und Verstorbenen als Skelette vorstellen. Das war bei meiner Arbeit für viele Mexikaner auch sehr exotisch, dass da jemand kommt, der das so darstellt. (...) Aber bei mir haben die [Toten] eine Parallel-existenz. Sie feiern eine Party und leben ein Alltagsleben. Jedoch als Skelette, um auch zu verdeutlichen, dass sie tot sind.“¹¹⁹¹

So weisen Pestemers Skelette keine leeren Augenhöhlen auf, Pupille und Iris scheinen sich noch darin zu befinden. Aufgrund der Verwesung und der damit fehlenden Lidern wirken die Augen der Skelette weit aufgerissen, die Zähne gebleckt. Letztere sind ein „Sinnbild für Kraft und Vitalität, aber auch für Aggression“¹¹⁹², was auch hier zu erkennen ist. Durch die fehlende Mimik ist es schwer zu erkennen, welche Stimmung dort vorherrscht.¹¹⁹³ Die dargestellten Skelette werden teilweise noch mit Haaren abgebil-

1189 Zuvor wird gezeigt, wie sie sich gegenseitig auffordern und zu tanzen beginnen. Nach dem Splash Panel fassen sie sich alle an der Hand, und beginnen sich immer schneller im Kreis zu drehen, was zum Sturz des Maskenbildners führt.

1190 Ruhnle 2012², S. 402.

1191 Hartung 2012.

1192 Kretschmer 2018⁶, S. 465.

1193 So spiegelt das Sprichwort „jemanden die Zähne zeigen“ wider, dass jemand sich zur Wehr setzt, aber auch beim Lachen zeigt man dem Gegenüber die Zähne, was die Situation in ein anderes Licht rücken würde.

det, was jedoch nicht auf den Verwesungsstand zurückzuführen ist.¹¹⁹⁴ Es könnte ein Verweis auf die noch vorhandene „Lebenskraft“¹¹⁹⁵ der Figuren sein. Die Verstorbenen leben noch auf ihre Art und Weise weiter. Interessant ist, dass gerade der zuletzt Hinzugekommene der Gruppe, Benito, weder Haare hat noch Kleidung trägt. Ein Grund dafür könnte sein, dass die Accessoires es den Lesenden, aber auch dem Jungen, möglich machen, die Verstorbenen zu unterscheiden bzw. zu erkennen. Ein wichtiger Bestandteil sind dabei ihre jeweiligen Masken. Diese Objekte haben schon im vorherigen Bilderbuch Schlüsselbild eine Rolle gespielt, dort hingen einige an der Wand und hatten ein Eigenleben. Im vorliegenden Buch verändern sie zwar nicht ihre Mimik, ziehen sich jedoch als roter Faden durch die Geschichte und weisen verschiedene Funktionen auf. Weihe arbeitet Folgendes zu diesem Objekt heraus:

„Die Maske ist eine Form der Vergegenwärtigung im doppelten Sinn: Vergangenes wird vergegenwärtigt, und Abwesendes wird präsentiert. Mit anderen Worten: Die Maske stellt soziale Beziehungen her, die ohne Masken oder ihre vermittelnde Funktion nicht hergestellt werden könnten. Es sind Beziehungen zwischen den Lebenden und den Verstorbenen einer Gesellschaft oder Geisterwesen, die auf die Lebenden schlichtend und heilbringend einwirken sollten.“¹¹⁹⁶

Auch in Pestemers Comic ist dies der Fall.¹¹⁹⁷ Jede Figur im Jenseits hat ihre eigene Maske. Diese wird schon vor den Sequenzen in der Zwischenwelt eingeführt: In den Splash Panels, die immer zu Beginn einer (Sterbens-)Geschichte gewählt werden, wird der

1194 Auch El Negro, der 1910 ums Leben kam, zeigt noch schwarze Kopf- und Bartbehaarung. Aus den Darstellungen wird nicht deutlich, ob es sich um Perücken oder noch um ihr Echthaar handelt.

1195 So schreibt Holm über die Bedeutung von Haaren: „Symbol der Lebenskraft, Macht, Weisheit und Erinnerung bzw. von deren Manipulation und Zerstörbarkeit; des Todes, der Demütigung und Verzauberung. (...)“ (Holm 2012², S. 170).

1196 Weihe 2004, S. 22.

1197 Der Splash Panel, der Ramirez beim Einschlafen zeigt, illustriert Weihes Zitat sehr gut. Dort tragen die Verstorbenen nicht nur ihre Masken, die im Folgenden beschrieben werden, sondern auch noch eine Maske, die ihr Gesicht zu Lebzeiten zeigt (vgl. Pestemer 2011, S. 38). Ebenso wird hier eine Wandlung deutlich: „Es gibt aber auch Bildquellen und Figurinen vor allem aus dem ägyptischen und zyprischen Raum, die eine Doppelung von Maskenträger/in und Figur vorstellen, indem beispielsweise der Moment des Auf- oder Absetzens der Maske gezeigt wird. In dieser lebendigen Brücke ereignet sich für einen begrenzten Zeitraum in der Gemeinschaft aller Teilnehmenden eine Veränderung, eine Transformation des Trägers bzw. der Trägerin und der mythischen Figur. Hierbei kann ein epiphanes Ereignis entstehen, eine Begegnung mit dem Anderen und dem Jenseitigen.“ (Filitz 2018, S. 12).

jeweilige Totenaltar mit Maske gezeigt.¹¹⁹⁸ Ebenfalls hängen sie im Eingang des Maskenmuseums, in der Eusebio Ramirez Wärter ist.¹¹⁹⁹ Wie genau die Zuordnung zur Tregerin bzw. zum Träger geschieht, wird nicht erläutert. Zu vermuten ist, dass sie den Verstorbenen näher charakterisieren sollen, was auch erklärt, warum sie zur Einführung der Figur gezeigt werden. Teils werden real existierende Masken gezeigt, teils sind sie angelehnt oder frei erfunden.¹²⁰⁰ Die Zuteilung sieht wie folgt aus¹²⁰¹: Benito und Angeles, die beiden Kinder, tragen jeweils eine Jaguarmaske. Sie erinnert an die Masken, „die bei den Maya und Azteken von der Kriegerkaste getragen wurden (...)“¹²⁰². Sie zeigen die starken Persönlichkeiten der Kinder, was beispielsweise im Fußballspiel des Jungen zu sehen ist.¹²⁰³

Im Schlüsselbild greift Angeles nach der Jaguarmaske, sie wählt sich diese selbst, denn zu Beginn der Sequenz trägt sie noch eine andere Maske, deren verzerrtes Gesicht zwei Krokodile mit gemeinsamen Schwanz umranden. Das gewählte Tier steht für „List (...), existentielle Gefährdung, aber auch der Wiedergeburt aus dem Tod“¹²⁰⁴. Es fasst ihre Handlungen zusammen, als sie noch am Leben war, denn durch ihre Gerissenheit enthält das Mädchen Freiheit, das zu tun, worauf sie Lust hat:

„[W]eil Dolores [Angeles Schwester] noch klein war, musste Angeles auf sie aufpassen ... Gerne drehte Angeles den Spieß um und befahl Dolores auf ihre Puppen aufzupassen. Sie setzte Dolores am Brunnen ab und spielte den ganzen Tag über mit den Straenjungern. Angeles erlebte Abenteuer ... und Dolores wartete ... und wartete.“¹²⁰⁵

1198 Vgl. Pestemer 2011, S. 7 (Benito), S. 16 (Candelario), S. 17. (Dolores), S. 28 (Victor), S. 29 (Esperanza), S. 43 (Angeles), S. 58 (El Negro), S. 69 (J.G. Reyes/Papagei/Hund). Auf dem eigentlichen Totenaltar sind die Masken jedoch nicht vertreten, siehe dafür ebd., S. 13.

1199 Vgl. ebd., S. 36.

1200 Ebd., S. 85.

1201 Pestemer schreibt in seinem Glossar Folgendes zu diesem Splash Panel: „Beim Maskentanz in der Gruft werden außerdem zahlreiche traditionelle Masken aus verschiedenen Regionen zitiert: Der Tigre (‚Danza de Tlacololeros‘ Guerrero), der Diablo (Michoacan) und La Muerte (‚Pastorela‘ Puebla). Die Krokodilsmaske, sowie die zweite Jaguarmaske repräsentieren antike Holzmasken aus der Region Guerrero, die beim ‚Danza del Caiman‘ bzw. dem ‚Danza de Tlacololeros‘ (zwei von zahllosen traditionellen Maskentanzen) Verwendung finden.“ (Pestemer 2011, S. 85).

1202 Ebd.

1203 Ebd., S. 8f.

1204 Laak 2012², S. 230f.

1205 Pestemer 2011, S. 43f.

Der Umgang mit ihrer Schwester führt aber auch zu ihrem Tod, was die schockierte Mimik der Maske erklärt - dank Dolores, die sie im Tresor einsperrt, stirbt sie.¹²⁰⁶ Dolores' Maske erinnert daher an ein Ungeheuer, das sich mit der spitzen Zunge über die gebleckten, in alle Richtungen zeigenden, spitzen Zähne leckt. Es kann mit einem hungrigen Tier assoziiert werden, das nach dem Gegenüber lechzt; oder aber das Gegenteil ist der Fall: Das Wesen hat gerade etwas verspeist und mithilfe der Zunge werden die Zähne von Essenresten befreit. Unterstützt wird dies durch das Grün, das für etwas Gefährliches stehen kann.¹²⁰⁷ Die gelben Augen blicken starr geradeaus, was versinnbildlicht, dass, wenn sich Dolores etwas vorgenommen hat, sie dies auch umsetzt.¹²⁰⁸ Die spitzen Hörner erinnern an einen Ziegenbock, jedoch sind sie nach oben gedreht und rufen so eine Assoziation des Teufels hervor.¹²⁰⁹ Sie stehen u.a. auch für Dolores Machtposition¹²¹⁰ und „Stärke“¹²¹¹. Ihrem Mann Candelario gehört die gelbe Tigermaske mit den braunen Punkten. Das lächelnde Maul zeigt eine heraushängende Zunge, drei Vorderzähne sowie zwei spitze Eckzähne. Ihr Mann wird als „[r]eiselust[ig]“¹²¹², der keine Arbeit scheute, beschrieben. Bei seinem Tod werden mehrere Trauernde abgebildet, was auf einen sozialen Charakter hinweist. Dies passt zum dargestellten Tier, das als „Sinnbild von Wildheit und Kraft“¹²¹³ steht, aber auch für „Fürsorge“.¹²¹⁴ Die Tiger- und Ungeheuer-Masken liegen auf dem Boden und die Skelette scheinen im Kreis zu tanzen, halten sich gegenseitig fest und blicken sich direkt an. Hier spiegelt sich das zuvor Beschriebene im Bild wider: „Candelario und Dolores haben ihr ganzes Leben miteinander verbracht und brauchen einander wie die Luft zum Atmen. Ohne den einen konnte der andere nicht sein (...).“¹²¹⁵ Auch im Bild scheinen die beiden nur Augen

1206 Pestemer 2011, S. 47.

1207 Kretschmer führt dazu aus: „Negativ dagegen wird grün wegen der Vorstellung, dass es die Farbe des Giftes ist, mit der Hautfarbe des Teufels und mit dessen Grünen Augen verbunden (...).“ (Kretschmer 2018⁶, S. 124).

1208 Vgl. dazu die Sterbensgeschichte von Dolores (Pestemer 2011, S. 18f.).

1209 Vgl. Kapitel 3.2.3.

1210 Kretschmer 2018⁶, S. 192.

1211 Ammon 2012², S. 192.

1212 Pestemer 2011, S. 18.

1213 Kretschmer 2018⁶, S. 427.

1214 Ferretti 2012², S. 446.

1215 Pestemer 2011, S. 17.

für sich zu haben. Anders zeigt sich die Beziehung bei ihrem Sohn Victor und dessen Frau Esperanza. Letztere greift nach einer in der Luft fliegenden Pferdemaske. Es ist ein Schimmel, der auf dem Kamm einen hellrosa Schleier sowie ein Nest mit einem Vogel mit weit geöffnetem Schnabel hat. Kretschmer arbeitet folgendes zum Pferd heraus:

*„Das Pferd ist in seiner Bedeutung ambivalent. Es ist seit dem Altertum als Sinnbild des Sieges und der Macht ein Herrschaftszeichen, aber auch ein Symbol für die nach dem Tod aufsteigende Seele (Platon, Phaidros 25,34). (...)“*¹²¹⁶

Auch hier wird auf Situationen verwiesen, die im Diesseits stattgefunden haben: Esperanza wollte wohl auch schon zu Lebzeiten nicht wahrhaben, dass ihr Partner nicht ausschließlich heterosexuell ist.¹²¹⁷ Dies erklärt die großen, weißen Augen, die keine Iris besitzen. Der Schleier ist einerseits ein Verweis darauf, dass sie am Hochzeitstag ums Leben gekommen ist, andererseits hat er die

*„Funktion der Verhüllung, die etwas verbirgt, das aufgrund der Beschaffenheit des Sch. als enthüllbar oder erahnbar vorgestellt wird und dadurch auf das Paradox einer sichtbaren Unsichtbarkeit, einer anwesenden Abwesenbarkeit oder einer immanenten Transzendenz verweist (...)“*¹²¹⁸

Der Schleier wird auf der Hochzeitsfeier auch von Victor getragen und zeigt, dass es genügend Hinweise auf seine sexuelle Ausrichtung gab, die seine Gattin nicht sehen wollte. Der Schleier ist sowohl im Dies- als auch im Jenseits dauerhaft hinter dem Kopf und verdeckt nicht das Gesicht, was das Vorhergeschriebene als offenes Geheimnis interpretieren lässt, es muss nicht enthüllt werden. Auf der Maske befindet sich ein Nest mit Vogel. „Als Sinnbild der Geborgenheit wurden in Bildern des Mittelalters Vögel im Nest als Zeichen für den Frieden im Paradies eingesetzt.“¹²¹⁹ Dies könnte auch hier der Fall sein. Das Paar hat seine Konflikte geklärt. Dies liegt wahrscheinlich auch daran, dass Victor nun nicht mehr seiner sexuellen Vorliebe nachgehen kann, da sich neben Esperanza nur noch Verwandte und Tiere in dieser Welt befinden. Sie bekommt nun seine

¹²¹⁶ Kretschmer 2018⁶, S. 322.

¹²¹⁷ Zuvor wird geschildert, dass Victor den Wunsch seiner Mutter Dolores nachgab und heiratete, aber als Trauzeugen ein schwules Pärchen wählte. Auf der Hochzeitsfeier mit den Freunden kommt es zum Eklat, da Dolores, während sie mit anderen Männern tanzt, Zärtlichkeiten zwischen ihrem Mann und Eusebio Ramirez beobachtet. Sie will daraufhin mit dem Auto flüchten, Victor schafft es jedoch noch mit ins Auto und sie verunglücken wenig später (Pestemer 2011, S. 30ff.).

¹²¹⁸ Endres 2012², S. 374.

¹²¹⁹ Kretschmer 2018⁶, S. 299.

volle Aufmerksamkeit. Der Schnabel des Vogels ist weit geöffnet, was im übertragenen Sinn für Esperanzas ‚Hunger‘ nach Aufmerksamkeit steht, der unstillbar ist. Victors Maske zeichnet sich durch einen starken Haar- und Bartwuchs aus. Das Besondere ist, dass diese jedoch durch Haargummis gebändigt werden; sowohl der Schnurr- als auch der Kinnbart werden durch mehrere Zöpfe zusammengebunden. Im übertragenen Sinne wird somit seine Kraft auf seine Frau gelenkt.

El Negro trägt im Schlüsselbild eine Ritterrüstung, in der Hand hält er ‚seine‘ Maske – einen Helm. Es zeigt ihn in der Kleidung, in der er auch gestorben ist, und auch im Jenseits wird er so als Kämpfer dargestellt.¹²²⁰ Reyes Maske spiegelt seinen Berufsstand wider: Seine Maske ist noch weiß und schmucklos. Es sind noch Symmetrielinien ersichtlich und auf beiden Seiten fehlt jeweils in der oberen Reihe ein Zahn. Es zeigt wahrscheinlich die ersten Schritte eines Maskenentwurfs. Aber nicht nur Menschen leben in der Parallelwelt weiter, sondern es tauchen auch Tiere auf.¹²²¹ Die Haustiere des Maskenschnitzers José Guadalupe Reyes, ein Papagei und Hund, sind nicht nur im Diesseits treue Begleiter, sondern ebenfalls im Jenseits.¹²²² Für diese sind jedoch keine Masken vorgesehen, auch wenn der Hund Calendarios eine Tigermaske im Maul hält. Nicht nur an ihrem Aussehen und ihren Accessoires wird deutlich gemacht, dass es sich um ‚lebendige‘ Tote handelt, sondern auch durch ihre Handlung. Wie schon das eben aufgeführte Zitat des Autors Pestemers zeigt, wird hier eine ‚Party‘ gezeichnet: Die Skelette scheinen ihren Tod zu feiern – sie tanzen. Der Tanz als

„Symbol der Körperlosigkeit und der Überwindung des Irdischen, der Harmonie, Ordnung und Schöpfung, der Verehrung und Beschwörung, des Aufbegehrens und des Kampfes, des Übergangs, der Freude und der Liebe.“¹²²³

Es ist kein geordneter Tanz, sondern teilweise wird sich als Paar im Kreis gedreht, teilweise alleine bewegt. Die sinnliche Komponente erkennen die Leser*innen zwischen Candelario und Dolores aufgrund ihrer Gestik. Die Ordnung ist scheinbar aufgehoben,

1220 Obwohl dies auch leicht ironisch zu verstehen ist, da im Gegensatz zu Ramirez Erzählung, in der El Negro „im Kugelhagel zusammenbrach“ (Pestemer 2011, S. 63), zeigt der Panel, wie er im Bach ertrinkt, weil er mit der Ritterrüstung nicht mehr aufstehen kann.

1221 Vgl. dazu Kapitel 3.3.4.

1222 Vgl. dazu das Kapitel 3.2.1., Abschnitt „Jenseitsreisen im Untersuchungskorpus“.

1223 Dietl 2012², S. 438.

es zeigt sich eine Ausgelassenheit. Die Skelette leben kein tristes Dasein - auch wenn die Figuren tot sind, so können sie trotzdem Freude erleben. Die Verbindung zwischen Tanz und Tod ist nicht neu. So stellt Link fest, dass dies schon „in Auferstehungs-, Toten- oder Begräbnisstätten bereits am Anfang der Menschheitsgeschichte in fast allen Erdteilen“¹²²⁴ aufgegriffen und dann u.a. in der Kunst verarbeitet wird. Der Bezug zum mittelalterlichen Totentanz ist nicht abzuweisen.¹²²⁵ Diese Bildreihen zeigten auf, dass der Tod unumkehrbar ggf. unvorhersehbar sei und für jeden gelte.¹²²⁶ Pestemer zieht diesen Vergleich selbst und ordnet es als „Persiflage“¹²²⁷ ein:

„(...) Im Gegensatz zum mittelalterlichen Totentanz, der als Memento Mori mahnen sollte, dass der Tod am Ende unterschiedslos einen jeden vom Bettler bis zum Edelmann zum Tanz bittet, ist der Totentanz in ‚Der Staub der Ahnen‘ vielmehr Ausdruck reiner „Lebensfreude. In den herkömmlichen Vanitas-Allegorien des Totentanzes mündet der Tanz des Lebens notwendigerweise im Sterben. Da es sich hier um einen Tanz derjenigen handelt, die bereits tot sind, fällt letzteres weg.“¹²²⁸

Dies passt zur mexikanischen Kultur, denn Westheim führt auf, dass die Verarbeitung des Todes eine andere ist, da bestimmte Symbole „Importe“¹²²⁹ sind – „Und wo es, wie bei der Totentanzdarstellung, aufgegriffen wird, da wird das Übernommene sogleich – (...) mexikanisiert.“¹²³⁰

Pestemer vermischt in diesem Graphic Novel verschiedene Ideen und Bilder aus unterschiedlichen Kulturen. Parallelexistenzen, Totentanz, Skelette, Masken fügt er zu einem zusammen. Er stellt eine Zwischenwelt dar, in dem Verstorbene als Skelette eine neue Daseinsform verbringen. Der Umraum ist schwarz und endlich. Teilweise tauchen Mö-

1224 Link 1993, S. 15.

1225 Bartels weist zum Begriff Totentanz auf folgendes hin: Dieser „wird in der kunstgeschichtlichen Literatur weit gefasst, und – mit Ausnahme des mittelalterlichen Totentanzes – nicht genau definiert. So bezeichnet man etwa seit der Renaissance sämtliche Darstellungen, deren Bildmotiv durch das zentrale Thema Mensch und Tod bestimmt wird als Totentänze, auch solche, auf denen der Tod gar nicht persönlich in Erscheinung tritt. (...) Der Totentanz im eigentlichen Sinne hingegen ist eine mittelalterliche Bildfindung christlicher Kunst und stellt in seiner frühesten Form wirklich einen Tanz der Toten dar.“ (Bartels 1978, S. 79).

1226 Fischer 2001, S. 14 sowie Westheim o.J., S. 111ff.

1227 Pestemer 2011, S. 85.

1228 Ebd.

1229 Westheim o.J., S. 8.

1230 Ebd.

belstücke und Gegenstände auf, die jedoch durch die kleinere Panelwahl und Einstellungsgröße nicht zueinander in räumliche Verbindung gebracht werden können, sondern sie dienen nur der Beschreibung des Alltags oder der Figuren. Gestalterisch fallen die Sequenzen durch die schwarzen, sonst weißen Seiten auf, sowie durch die damit einhergehenden weißen, sonst schwarzen Panelrahmen. In insgesamt vier Sequenzen wird diese Zwischenwelt¹²³¹ gezeigt:

- Als Einleitung wird Benitos Übergang in die Zwischenwelt beschrieben: Er wacht als Skelett auf und die Bewohner stellen sich vor.¹²³²
- Benito erhält seine Maske und die Skelette tanzen gemeinsam. Sie folgen einem Weg aus Blütenblättern.¹²³³
- Es zeigt den Alltag in der Zwischenwelt: Die Skelette lesen, waschen, baden etc.¹²³⁴.
- Es zeigt das Verlassen der Zwischenwelt: Während des gemeinsamen Essens zerfallen erst die beiden Tierskelette, dann Reyes.

Pestemers Zwischenwelt ist somit eine Parallelexistenz, in der die Skelette ebenso einen Alltag führen wie im Diesseits. Höhepunkt ihres Daseins scheint dabei das Totenfest zu sein, was Benitos Ausspruch zeigt: „Das Totenfest hat mir besser gefallen.“¹²³⁵ Dieses wird jedoch nicht weiter ausgeführt. Es wird offengelassen, ob die Bewohner*innen tatsächlich gemeinsam mit ihren Verwandten im Diesseits feiern und es eine Öffnung zwischen den Welten gibt.¹²³⁶ Charakteristisch für diese Zwischenwelt ist die Zusam-

1231 Reyes Reise mit dem Schamanen ins Jenseits kann aus seiner Perspektive ggf. als Zwischenwelt interpretiert werden, da Reyes später in der Zwischenwelt als Skelett wieder auftaucht (Pestemer 2011, S. 77). Es kann auch eine Halluzination des Peyoto-Kaktus sein, dies bleibt offen. Vgl. ebenfalls die Ausführungen im Kapitel 3.2.1.

1232 Pestemer 2011, S. 40ff. Der Übergang erinnert an Sahagúns Beschreibung: Die Verstorbenen „(...)starben [nicht], sondern von einem Traum, in dem sie gelebt haben, aufwachen, weswegen die Alten sagten, daß die Menschen, wenn sie starben, nicht zugrundegingen, sondern aufs neue zu leben begannen, als wären sie aus einem Traum erwacht, und daß sie zu Geistern oder Göttern würden“ (zitiert nach Westheim o.J., S. 39).

1233 Vgl. Pestemer 2011, S. 56ff.

1234 Ebd., S. 64ff.

1235 Ebd., S. 80ff.

1236 Bildlich wird dies so verankert, dass in der Zwischenwelt Blütenblätter auftauchen, denen die Skelette folgen. Auf der darauffolgenden Splash Panel sehen die Betrachter*innen ein Mädchen, das im Diesseits Blütenblätter streut. Auch sagen die Skelette: „Hört

menstellung der Bewohner*innen sowie deren Aufenthaltsdauer, die von den Figuren im Diesseits beeinflusst werden.¹²³⁷ Dies könnte ein Verweis darauf sein, dass sich die hier gezeigte Zwischenwelt auf Ramirez' Gedankenkonstrukt zurückführen lässt. Bevor die erste Sequenz beginnt, wird in einem Splash Panel der schlafende Museumswärter gezeigt. Hinter ihm entfaltet sich eine wolkenförmige Fläche, die die Wandlung Benitos in ein Skelett wie auch die Bewohner*innen der Zwischenwelt zeigt.¹²³⁸ Das Verlassen der Zwischenwelt wird nur anhand der Tiere und Reyes gezeigt, bei dem der erneute Tod plötzlich eintritt. Ob es hier verschiedene Arten wie im Diesseits gibt, bleibt offen.

Zwischenwelten im Untersuchungskorpus

Nur ein weiteres Buch thematisiert Zwischenwelten, dort jedoch auf drei unterschiedliche Arten. In dem Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*¹²³⁹ werden zwei Vorstellungen gezeigt, die sich mit Reinkarnation beschäftigen: Im Gegensatz zu den eben beschriebenen Schlüsselbildern reist der Verstorbene nicht an einen anderen Ort, sondern er kommt zur Wiedergeburt auf die Erde. In der ersten gezeigten Doppelseite kehrt der Verstorbene nach dem Tod wieder, jedoch in einer anderen Erscheinung - als Beispiel wird hier ein Gänseblümchen oder Schmetterling genannt.¹²⁴⁰ Dies wird auch im Bild aufgenommen – über den zwei kleinen Elefanten, die in der Steppe stehen und zum Himmel schauen, schweben 17 farbige Falter und zwei Blumen. Auf der übernächsten Doppelseite erklärt Jonnys Cousine, dass der Tote auch in seiner ursprünglichen Gestalt wiederkehren kann und sein Leben von vorne beginnt.¹²⁴¹ Es werden drei Bilder gezeigt, wie ein Elefantenbaby an der Seite eines ausgewachsenen Tieres groß wird. Bei

ihr die Musik und die Knallerei“ - „Der Tag der Toten“ – „Die feiern uns!“ (Pestemer 2011, S. 53ff.) Dadurch entsteht die Assoziation, dass sich die beiden Welten verbinden. Es führt auch zu einer Verortung der Zwischenwelt. Es könnte die Familiengruft sein, da dort die Familien diesen Tag feiern. Dies gibt auch Pestemer in einem Interview an (vgl. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html> sowie Pestemer 2011, S. 54ff.). Gemeinsam haben alle Verstorbene, dass sich Ramirez sich an sie erinnert. Ebenso sind sie bis auf den Maskenschnitzer alle miteinander verwandt.

1237 Vgl. dazu Ausführungen im nächsten Kapitel.

1238 Vgl. Pestemer 2011, S. 38.

1239 Abedi/Cordes 2013².

1240 Ebd., S. 11f.

1241 Ebd. S. 15f.

beiden Vorstellungen wird jedoch nicht näher darauf eingegangen, wie genau die Reinkarnation aussieht – haben die Toten zu Lebzeiten Einfluss darauf, in welcher Gestalt sie wiederkehren und wie ihr Leben danach weiterläuft oder ob sie sich an ihr ‚vorheriges‘ Leben erinnern? In diesem Buch fällt auf, dass die einzelnen Ideen, was nach dem Tod geschieht, nicht weiter ausgeführt werden. Alle Vorstellungen werden höchstens auf einer Einzel- bzw. Doppelseite erläutert. Die Autorinnen zeigen hier eine Breite der Jenseitsvorstellungen auf, geben Anhaltspunkte, wie diese Welt aussehen kann, gehen jedoch nicht in die Tiefe. Im Bild selbst verankert bzw. auf der Doppelseite ist auch jeweils der Elefant, der die Jenseitsvorstellung liefert, oder zumindest Johnny, der diese betrachtet. Es wird somit nicht nur im Text, sondern auch im Bild darauf hingewiesen, dass es sich um ein Gedankenkonstrukt handelt.

Das Bilderbuch ist somit vergleichbar mit Pestemers Comic, wobei es dort nur in einem Splash Panel einen Hinweis gibt, dass es sich in der Zwischenwelt um einen Traum bzw. Idee von Reyes handelt.¹²⁴² Dies wird jedoch nicht im Text erläutert. Im Gegensatz dazu wird im Crowthers Bilderbuch die Zwischenwelt als ein ‚existierender‘ Ort beschrieben, der nicht in den Gedanken der Hinterbliebenen existiert, sondern mithilfe des personifizierten Todes durch eine Bootsfahrt erreicht werden kann.¹²⁴³ Das Besondere ist, dass ein ambivalenter Raum existiert, der je nach Totem anders eingeschätzt wird. Es ist auch eine ‚eins-zu-eins‘-Betreuung - der personifizierte Tod kümmert sich immer um die Reisenden. Im Vergleich dazu wird im Pestemers Graphic Novel die Zwischenwelt kaum differenziert ausgefüllt, sondern als ein schwarzer Umraum gezeigt, in dem sich mehrere Skelette bewegen und Möbel und Gegenstände bei Bedarf auftauchen. Dieses Jenseits erscheint als eine Parallelexistenz zur realen Welt, ohne ein überirdisches Wesen, das die Toten begleitet. Wann die Toten die Zwischenwelt verlassen, ist ebenfalls unterschiedlich: Im Graphic Novel scheint dies nicht in der Hand der Toten zu liegen¹²⁴⁴; im Bilderbuch wird im Text hingewiesen: „Sie [Elisewin] muss aufbrechen, in

1242 Vgl. Pestemer 2011, S. 38.

1243 Crowther 2011, S. 6f. sowie S. 11f.

1244 Vgl. Pestemer 2011, S. 40-42, S. 48-56, S. 64-65, S. 80-81.

ein anderes Leben. Kleiner Tod ist traurig.¹²⁴⁵ Dies kann ein Hinweis darauf sein, dass nicht der Sensenmann bestimmt, wann es Zeit ist, den Ort zu verlassen. In dem Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*¹²⁴⁶ wird die Zwischenwelt weder als Palast im Totenreich noch als schwarzer Umraum gezeigt, sondern als Wiederkehr auf die Erde, entweder in neuer oder in gleicher Gestalt.

1245 Crowther 2011, S. 17.

1246 Abedi/Cordes 2013².

3.2.3. Jenseitswelten

In den vorherigen beiden Unterkapiteln sind Jenseitsdarstellungen betrachtet worden, in denen die Protagonisten das Jenseits wieder verlassen konnten: Entweder sind sie zurück ins Diesseits oder in ein anderes Jenseits übergegangen. Im Folgenden werden nun Jenseitswelten betrachtet, also die endgültige Bestimmung für Tote. Das vorliegende Unterkapitel wird gegliedert in *Jenseitswelt als Ort* bzw. *Jenseitswelt als Nichts*.

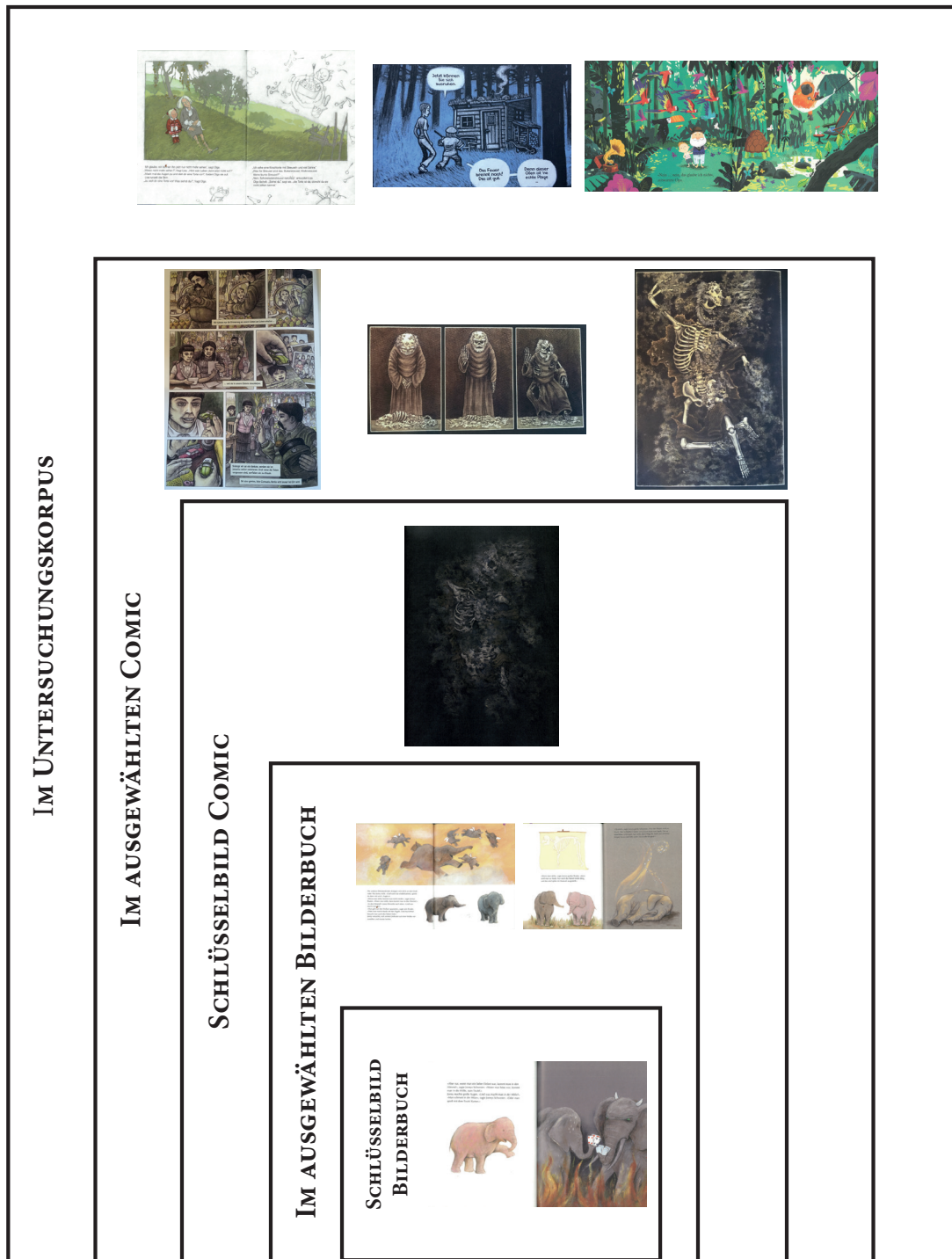


Abb. 56: Vorgehensweise im Unterkapitel „Jenseitswelten“.

Jenseitswelt als Ort

»Aber nur, wenn man ein lieber Elefant war, kommt man in den Himmel«, sagte Jonnys Schwester. »Wenn man böse war, kommt man in die Hölle, zum Teufel.«
 Jonny machte große Augen. »Und was macht man in der Hölle?«
 »Man schmort in der Hitze«, sagte Jonnys Schwester. »Oder man spielt mit dem Teufel Karten.«

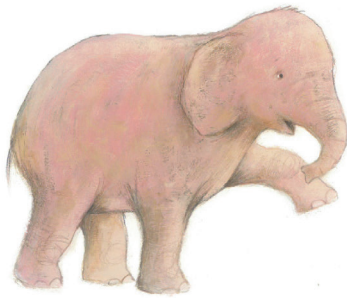


Abb. 57: Abedi/Cordes 2013², S. 9f.

Graphische Analyse

Im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*¹²⁴⁷ wird auf einer Doppelseite eine Jenseitswelt dargestellt: Auf der rechten Seite stehen sich zwei Elefanten gegenüber, die in ihren Rüsseln drei bzw. vier Karten halten. Dem linken Tier laufen mehrere Tropfen über die Stirn, seine Ohren sind nach hinten gestreckt, der Körper nach rechts gedreht und seine Beine sind eng beieinander – als würde er in Deckung vor seinem Mitspieler gehen. Im Gegensatz dazu steht der andere Elefant in einer Angriffsposition, seine Beine sind auseinandergestreckt und seine Ohren stehen vom Körper weg. Seine grün leuchtenden Augen sind verengt. Die Überlegenheit wird nicht nur durch seine Gestik und Mimik deutlich, sondern er besitzt einen größeren Körperbau sowie spitze Stoßzähne als auch Hörner. Am Boden flackern gelb-orangerote Flammen. Auf der linken, weißen Seite ist unter dem sechszeiligen Text ein kleiner Elefant abgebildet, der als seitliche Ganzfigur zu sehen ist. Er blickt nach rechts, hebt das linke Bein und das Maul ist geöffnet. Das Tier ist auf der Seite beinahe zentriert und steht auf Augenhöhe mit den anderen

¹²⁴⁷ Abedi/Cordes 2013², S. 9f.

beiden.

Die Linien haben die Funktion einer kennzeichnenden Umrisslinie, wobei die Kontur entweder schwarz, graubraun oder weiß ist. Teilweise wird über der schwarzen eine weiße Linie als Licht gesetzt. In den Figuren werden zum Teil Flächen nur mit hellen Umrisslinien geformt – beispielsweise die Rundungen des Rüssels. Die Kontur hat nicht durchgehend eine scharfe Kante und weist Unterbrechungen auf. Pigmentrückstände sind um die Objekte sichtbar, gerade auf der linken Seite sind diese gut zu erkennen. Beides führt zu einer dynamischen Komposition, was noch durch die Wellen-Form der Flammen unterstützt wird. Durch den Form-an-sich-Kontrast zwischen den Rundungen des Elefantenkörpers versus den Spitzen der Flammen, der Stoßzähne und der Hörner wirkt die Szene spannungsgeladen.

Auf der rechten Seite ist mehr als Dreiviertel der Fläche in einem Grauton gefärbt, im Gegensatz dazu ist die linke Seite komplett Weiß. Letzteres wird als neutraler Ton verwendet, der nicht vom Geschehen der danach folgenden Seite ablenken soll. Die Farbe Grau steht in diesem Schlüsselbild als

„Symbol des Schwindens und Erlöschen des Lebens, des Unheimlichen und (...) fungiert (...) bis in die Gegenwart als ein Symbol bzw. eine Metapher des Leblosen, der Zerstörung und der Toten (...).“¹²⁴⁸

Beide Hintergrundfarben führen dazu, dass die bunten Farben weiter hervorgehoben werden. Weiterhin werden durch den Komplementärkontrast des gelb-orange-roten Feuers sowie der Kartensymbole die grünen Augen des rechten Elefanten betont. Vor allem ersteres und letzteres stehen in einem Qualitätskontrast zueinander, sodass die Augen noch leuchtender wirken. Sie geben wie die Hörner einen Hinweis darauf, dass es sich hier, wie auch durch die Benennung im Text, um den Teufel handelt. Laut Kretschmer wird die Farbe Grün mit „Gift[]“¹²⁴⁹ verbunden und der Teufel häufiger mit dieser Augenfarbe dargestellt. Einen Hell-Dunkel-Kontrast findet man innerhalb der zweiten Seite in den weißen Karten, Tropfen und Spielkarten zu den Schattenpartien der Tiere vor. Bis auf das Grün, das Weiß sowie das Rot der Kartensymbole wirken die Farben

¹²⁴⁸ Kurz 2012², S. 163.

¹²⁴⁹ Vgl. Kretschmer 2018⁶, S. 124 sowie die Farbsymbolik aus dem vorherigen Unterkapitel. Dort tauchte im Bild eine grüne Maske auf.

gedeckt, sodass dort der Blick hingeführt wird. Einen Kalt-Warm-Kontrast erfährt man zwischen dem ersten Bild des Elefanten auf der ersten Seite, das in grau-beige-rosa gemalt ist – im Vergleich zu dem kälter wirkenden bläulichen Grau der anderen beiden Elefanten auf der zweiten Seite. Das Rosa wirkt hier sehr lieblich, betont ggf. auch, dass es sich um eine Elefantenkuh¹²⁵⁰ handelt, sowie, dass sie nicht mit Angst auf die Situation blickt. Die Flammen scheinen Einfluss auf die anderen Farbtöne zu nehmen, da das Grau der Elefanten teilweise orange oder hellgelbe Akzente besitzt. Auch wenn es Lokalfarben sind und man zunächst davon ausgehen würde, dass das Feuer einen wärmenden Grundton mit sich bringt, ist dies nicht der Fall, da das Gelb-Orange-Rot nicht gesättigt ist. Hier zeigt sich, dass die Farbe Rot nicht nur für positive Assoziationen¹²⁵¹ steht, sondern auch als „Symbol der Macht“¹²⁵² eingesetzt werden kann und die Position des Teufels hervorhebt als „Herr der Höllenfeuer und Verführer zur Sünde“¹²⁵³.

Die linke Seite zeigt nur die Zeichnung des einzelnen Elefanten vor einem weißen Hintergrund. Dieser schwebt im Raum, da er nicht näher bestimmt wird. Die rechte Seite hingegen besteht zunächst aus den Flammen im Vordergrund und den beiden Elefanten im Mittelgrund. Der Hintergrund wird nicht näher definiert und ist Grau koloriert, das zum Boden hin dunkler wird. Bei beiden Seiten handelt es sich um einen beliebigen Raum; nur die Flammen charakterisieren ihn auf der rechten Seite näher.

Als räumliche Tiefenkriterien werden Höhenunterschiede - die Flammen am unteren Bildrand sind den Betrachter*innen am nächsten - sowie Überschneidungen genutzt. Licht-Schatten-Modellierungen werden durch die Farbigekeit unterstützt – es kommt zu einer Verdunkelung der Ohren oder auch durch helle Flächen zu einer Lichtgestaltung. Da der Hintergrund nicht ausgeführt wird und nur organische Figuren abgebildet sind, kann die Perspektive nicht bestimmt werden. Die Situation ist in Normalperspektive gezeichnet. Es ist eine halbtotale Einstellungsgröße, bei der zwar die Elefanten von der Höhe vollständig zu sehen sind, jedoch werden aufgrund des Hochformates die Körper

1250 Im Text wird geschildert, dass Jonnys Schwester diese Jenseitsvorstellung schildert. Vgl. Abedi/Cordes 2013², S. 9.

1251 Vgl. dazu die Farbsymbolik aus der Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1252 Michelmann 2012², S. 354.

1253 Ebd. Siehe dazu auch später die Ausführungen zum Kartenspiel.

angeschnitten. Vom Umraum ist nicht viel zu sehen. Der Farbauftrag ist unregelmäßig, teilweise ist ein Duktus sichtbar. Es könnte eine Acrylmalerei sein, wobei die dünnen Linien auch mit einem pigmentstarken Stift gezeichnet worden sein können, was die Rückstände um die Linien erklärt.¹²⁵⁴

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Die erzählstrukturelle und intermodale Analyse im Materialband zeigt, dass gerade der Vergleich zur vorangegangenen Doppelseite, die den Himmel thematisiert, aufschlussreich ist.¹²⁵⁵ Hierbei ist auffällig, dass Gott nicht dargestellt wird, im Gegensatz zu Engel, Teufel oder später auch der davonfliegenden Seele. Wahrscheinlich wollen die Autorinnen einerseits nicht eingrenzen, wie Gott aussieht, und ein vages Bild hinterlassen. Andererseits verweist es auch auf ein Bilderverbot, das manchen Religionen vorherrscht.¹²⁵⁶ Hopps resümiert:

„Im einschlägigen Textkorpus wird deshalb von einer religiös motivierten Vorstellung vom Himmel ausgegangen, obwohl der alltägliche Sprachgebrauch des Begriffs kaum noch Ausdruck einer religiösen Haltung ist, sondern eher eine unspezifische Vollkommenheit meint. Religiös konnotiert steht der Himmel für die Hoffnung des Menschen, nach dem irdischen Leben mit der Befreiung von allen Lasten und dem Erreichen eines Zustandes größter Glückseligkeit quasi belohnt zu werden. Der Tod hat dann lediglich eine Transferfunktion. (...)“¹²⁵⁷

Hopps Beobachtungen treffen auch auf die beiden Himmel- und Hölle-Doppelseiten zu: Die Verwendung des Begriffes Gott und die Darstellung von Engeln und Teufel spielt auf einen religiösen Aspekt an und zeigt eine positive und negative Jenseitswelt.¹²⁵⁸ Die

1254 Natürlich kann es sich hier um eine am Computer entstandene Arbeit handeln, bei der digitale Werkzeuge Acrylfarbe oder Kreide nachempfunden haben.

1255 Vgl. Band 2, Kapitel 5.3.1.

1256 So schreibt Uehlinger: „Eng mit der Forderung der ausschließlichen Verehrung eines Gottes, dann auch mit dem monotheistischen Bekenntnis (...) und der Ablehnung des Bilderkults verbunden, hat das B. Judentum, Christentum und Islam bis heute auf je verschiedene Weise geprägt. Das bibl. B. ist weder ein allg. Kunstverbot, noch verbietet es generell die bildliche Darstellung bestimmter Phänomene der sichtbaren Welt. Es richtet sich auch nicht gegen mentale Gottesvorstellungen oder Sprachbilder, sondern ausschließlich gegen die Anfertigung bzw. den Gebrauch von materiellen Kultbildern, seien es solche des (einen) eigenen Gottes oder solche anderer Gottheiten.“ (Uehlinger o.J.).

1257 Hopp 2015, S. 196f.

1258 Vgl. Ausführungen zum religiösen Aspekt im Bilderbuch im Kapitel 3.3.4.

Bedingung, dass der Verstorbene in den Himmel kommt, erfolgt erst auf der Schlüsselbild-Doppelseite:

„»Aber nur, wenn man ein lieber Elefant war, kommt man in den Himmel«, sagt Jonnys Schwester. »Wenn man böse war, kommt man in die Hölle, zum Teufel.« Jonny macht große Augen. »Und was macht man in der Hölle?« »Man schmort in der Hitze«, sagt Jonnys Schwester. »Oder man spielt mit dem Teufel Karten.«¹²⁵⁹

Die Bilddarstellungen auf diesen vier Seiten sind verschieden, die Texterläuterungen jedoch verbinden Himmel und Hölle, schalten sprachlich lieb und böse parallel „wenn man ...“¹²⁶⁰, allerdings mit natürlich unterschiedlichen Ergebnissen. Durch diese sprachliche Parallelschaltung werden die unterschiedlichen Welten besonders drastisch, sie hebt die Kehrseite deutlich hervor. Bild und Text sind im Schlüsselbild symmetrisch, sie verstärken sich gegenseitig: Auch hier macht insbesondere das ganzseitige Bild der Hölle deutlich, wie die Leser*innen bzw. Betrachter*innen die sprachlichen Aussagen zu verstehen haben: Der Elefant in Flammen stehend und schwitzend, daneben ein ‚Elefantenteufel‘ mit spitzen Stoßzähnen, Hörnern und bösen grünen Augen, siehe dazu auch die Bildanalyse.

Gesamtkontextanalyse

Auffällig an diesem Bilderbuch ist, dass es sich um ein Tierbuch¹²⁶¹ handelt: Die Protagonist*innen sind Elefanten, wobei in den Nebenrollen auch andere Tiere auftauchen. Es ist eine logische Konsequenz, dass auch in den Schilderungen der Jenseitsvorstellungen Tiere deren Bewohner sind: Elefanten mit Engelsflügeln oder wie im vorliegenden Schlüsselbild – der Teufel in Elefantengestalt mit Hörnern. Von Stockar-Bridel beobachtet häufig die tierische Hauptdarstellerwahl in Bilderbüchern mit psychischen Themen:

„Solche Spiegelgeschichten greifen oft auf anthropomorphe Tiergestalten in entsprechend vermenschlichter Aufmachung zurück; sie profitieren damit

1259 Abedi/Cordes 2013², S. 7f.

1260 Ebd.

1261 Haas' Definition eines Tierbuches lautet wie folgt: „Ein Tierbuch liegt immer dann vor, wenn Tiere allein oder zusammen mit Menschen den Mittelpunkt der Handlung ausmachen und (in erzählerischen Texten) zum Subjekt dieser Handlung werden.“ (Haas 2000, S. 287).

*vom universalen Charakter der tierischen Heldenfiguren, mit denen sich die jungen Leser mühelos identifizieren.*¹²⁶²

Im vorliegenden Fall sind es die größten noch lebenden Landtiere, die bewusst ausgewählt werden - Elefanten werden symbolisch mit Tod und Jenseits in Verbindung gebracht.¹²⁶³ Im Alltag hält sich ebenfalls der Mythos des Elefantenfriedhofs, obwohl die Anhäufung mehrerer Skelette in einem Gebiet einen anderen Grund hat: Sterbende Elefanten werden von Orten angezogen mit „genug Wasser und weiche[n] Pflanzen als Nahrung (...) und es [ist] deshalb wahrscheinlich (...), dass mehrere an solch einem Ort sterben.“¹²⁶⁴ Dies wird in verschiedenen Medien aufgegriffen, z.B. im bekannten All-Age-Zeichentrickfilm *Der König der Löwen*¹²⁶⁵, aber auch im vorliegenden Bilderbuch. Dort bewegt sich der Elefantengroßvater ebenfalls zum Elefantenfriedhof, um zu sterben.¹²⁶⁶ Was tatsächlich bei diesem Tier in der Natur beobachtet werden kann, ist

*„eine auffallende Zuwendung zu Knochen toter Artgenossen (...). Die Elefanten befassen sich nicht nur auf solch aufsehenerregende Weise mit den Überresten ihrer Artgenossen, sondern sie kümmern sich auch intensiv um sterbende und kranke Mitglieder ihrer Herden und verbleiben nach deren Tod oft in der Nähe der toten Körper. Der Elefantenforscher Iain Douglas-Hamilton hat in einer Studie nachgezeichnet, wie Mitglieder einer Herde nach dem Tod ihrer Leitkuh während Tagen immer wieder zu dem toten Tier zurückgekehrt sind und dieses mit dem Rüssel berührt haben.“*¹²⁶⁷

So spricht Caduff von einer „geradezu archaisch anmutende[n], gattungsüberschreitende[n] Ähnlichkeit zwischen Mensch und Tier im Trauern (...)“.¹²⁶⁸ Durch diese Ähnlichkeit kann nachempfunden werden, warum die beiden Autorinnen diese Tierart als Hauptdarsteller gewählt haben.

Das Schlüsselbild kann, wie eben schon erwähnt, als Gegenentwurf zur vorherigen Doppelseite eingeordnet werden: Als Antonyme werden Himmel zu Hölle sowie Gott bzw. Engel zu Teufel genannt. Aus religionswissenschaftlicher Perspektive bedeutet der

1262 Stockar-Bridel 2013, S. 3.

1263 Vgl. Bilderbuchanalyse im Kapitel 3.2.1. sowie Kapitel 3.3.4.

1264 Wylie 2011, S. 57 sowie Becker 2008, S. 118.

1265 Hahn, Don/Allers Roger/Minkoff, Rob: *Der König der Löwen*. USA 1994. 00:18:07-00:22:00.

1266 Vgl. Abedi/Cordes 2013², S. 5f. und 23f.

1267 Caduff 2012, 98ff.

1268 Ebd., S. 101.

Begriff Hölle:

„Die H. [Abk. für Hölle] als Ort der Vergeltung im Jenseits für diejenigen, die gegen die rel. sanktionierten Regeln der Gemeinschaft fortdauernd verstoßen, ist nicht spezifisch christl. oder monotheistisch. Sie ist aber auch keine Vorstellung, die sich elementar aus der Frage nach der Existenz der Toten (...) ergibt. (...) Meint Himmel die Wirklichkeit Gottes, so H. [Abk. für Hölle] folglich die absolute Gottferne.“¹²⁶⁹

Letzteres ist im Bild jedoch nicht explizit herausgearbeitet, jedoch wird im Text darauf hingewiesen, dass hier nur Wesen hinkommen, die nicht brav waren. Brenk und Brulhart beschreiben „Dämonen, der Fürst der Unterwelt, Sünder, Finsternis u. Feuer[,] (...) dämonische Tiere u. Straftypen (...)“¹²⁷⁰ als typische Bestandteile der christlichen Darstellung.¹²⁷¹ Das Feuer im Vordergrund und die grau-schwarze Farbigkeit – was als Finsternis gedeutet werden kann – sind die einzigen näheren Charakterisierungen des Raumes. Die Flammen breiten sich über den kompletten Untergrund aus und weisen auf folgendes hin¹²⁷²: „Das christl. Höllenfeuer symbolisiert ewige körperl. bzw. seel. Qual und Strafe für begangene Sünden (...)“¹²⁷³ Die Hölle wird somit mit negativen Symbolen in Verbindung gebracht.

Es werden nur zwei Bewohner an diesem Jenseitsort gezeigt: jemand der „böse war“¹²⁷⁴ und der Teufel selbst. Auch wenn letzterer¹²⁷⁵ meist als eine andere Tierart oder gar als ein Mischwesen dargestellt wird, erkennen die Betrachter*innen aufgrund der aggressiven Haltung, der Hörner und Stoßzähne und der Augenfarbe, wer hier das „personifizierte (...) Böse“¹²⁷⁶ sein soll. Auch wenn nicht deutlich wird, welches Spiel die beiden

1269 Auffarth/Frankemölle o.J.

1270 Brenk/Brulhart 2012, S. 313f.

1271 Tiere, verschiedene Strafen sowie Dämonen sind im Schlüsselbild nicht abgebildet. Dies kann durch die junge Zielgruppe begründet werden, die ggf. solch eine Darstellung als zu furchteinflößend empfinden würde.

1272 Im Bilderbuch „Der Besuch vom Kleinen Tod“ (Crowther 2011) taucht das Feuer noch als Kaminfeuer auf – also eingeschränkt auf eine kleine begrenzte Fläche, die wärmend auf die Besucher wirken soll. Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1273 Hübener 2012², S. 119f.

1274 Abedi/Cordes 2013², S. 7f.

1275 Kretschmer beschreibt die Teufelsgestalt wie folgt: „Das Aussehen des Teufels kann dämonisch tiergestaltig sein und so einer Schlange, einem Drachen, Löwen, Bären, Bock oder einer Fledermaus, oder auch einem Mischwesen ähneln, oder menschengestaltig mit Behaarung, langen Ohren, Hörnern und Bocksfüßen oder Pferdehufen. (...)“ (Kretschmer 2018⁶, S. 423).

1276 Apostolos-Cappadona o.J.

Tiere spielen, so ist die Tatsache, dass der linke Elefant eine Karte weniger und unterschiedliche Kartensymbolik hat, neben der Mimik und Gestik ein Zeichen dafür, dass seine Position die schlechtere ist. Spielkarten standen „u.a. als Bilderbuch und Gebetbuch des Teufels (devil's picture book) und Indiz für einen liederl., lasterhaften Lebenswandel (...)“¹²⁷⁷ sowie ein Verweis auch auf die Vanitas-Attribute¹²⁷⁸. Auch das Spiel an sich, als „Symbol der schicksalhaften Verstrickung, der dämonischen Besessenheit, des sittlichen Verfalls und der menschlichen Hinfälligkeit“¹²⁷⁹ wird als ein negatives Bildelement dargestellt.

Ebenfalls werden auf einer späteren Doppelseite zwei weitere Jenseitswelten-Darstellungen gezeigt: Auf der linken Seite erklärt Jonnys älterer Bruder, dass nach dem Tod der Körper zerfällt und nur ein Knochengerüst übrig bleibt.¹²⁸⁰ Dies wird durch ein Schaubild illustriert und mit einem Text untertitelt: „(...) das [Skelett] wird später im Museum ausgestellt“¹²⁸¹. Ein anderes Layout befindet sich auf der nachfolgenden Seite, der Text steht oberhalb des Bildes: Dort erläutert Jonnys Schwester, dass sich nach dem Tod die Seele¹²⁸² vom Körper trennt, und auch wenn letzterer langsam zerfällt, die Seele unsterblich ist.¹²⁸³ Gasser stellt fest, dass „[i]m Kontext des Auferstehungsglauben (...) der Begriff der Seele deutlich machen [kann], dass die Rede vom Lebensprinzip nicht ausschließlich biologisches Leben“¹²⁸⁴ ist. Hasenfratz beschreibt es darüber hinaus u.a. als „Prinzip nachtodlichen Lebens, als Prinzip körperlichen Lebens (ihr endgültiges Verlassen des Körpers bewirkt seinen Tod)“¹²⁸⁵. Auch im Bild wird die Trennung von

1277 Würmann 2012², S. 415.

1278 Kretschmer 2018⁶, S. 398.

1279 Malinowski 2012², S. 414.

1280 Diese Jenseitsdarstellung erinnert an die aus Pestemers Comic, die im nachfolgenden Abschnitt analysiert wird.

1281 Abedi/Cordes 2013², S. 17.

1282 Der Begriff Seele hat vielschichtige Bedeutungen, so wird beispielsweise je nach wissenschaftlicher Disziplin unterschiedliche Fragen nachgegangen (vgl. Hasenfratz 1986, S. 35f.). Feldmann versucht den Ausdruck folgendermaßen zu beschreiben: „Seele kann man als Selbstbewusstsein, Ich, Identität, spirituelle Einheit, ideologisches Konstrukt oder auch anders bestimmen.“ (Feldmann 2010², S. 113).

1283 „Die Vorstellung von der Fortexistenz der S. (anima, animus) in der Unterwelt sowie von ihrer Bestrafung und Wanderung findet sich auch in der röm. Lit. (...).“ (Gödde o.J.) Es wird somit auf eine schon eine bekannte Jenseitsvorstellung verwiesen.

1284 Gasser 2010, S. 19.

1285 Hasenfratz 1986, S. 34.

Körper und Seele deutlich gemacht und ihrer unterschiedlichen Weiterexistenz: Hier liegt nun ein Elefant mit geschlossenen Augen auf dem Boden. Einige Stellen auf seinem Körper sind erleuchtet, über ihn sind gelb-weiß-leicht rötliche Linien mit einigen weiß-bläulichen Punkten gezeichnet. Diese Linien haben organische, wellenartige Formen mit einer Bewegungsrichtung nach oben und wirken lebendig im Gegensatz zum Körper.¹²⁸⁶ Jonnys Schwester erläutert eine Vorstellung, die nach Feldman eine gängige ist:

„Doch das entscheidende Kriterium für die meisten Menschen in der westlichen Welt dürfte die Potenz der Trennung dieser ‚Substanz‘ vom Körper sein. Hierbei ist die dauerhafte Trennung nach dem physischen Tod die traditionell und wahrscheinlich auch heute noch dominante Variante. Das Sterben der Seele gemeinsam mit dem Körper oder vor bzw. nach dem physischen Ende sind seltener anzutreffende Vorstellungen.“¹²⁸⁷

Es wird darüber hinaus kein Ort gezeigt, an dem die Seele weiterlebt. Es bleibt somit offen und kann unterschiedlich von den Leser*innen mit ihren kulturellen und religiösen Einstellungen ausgefüllt werden.¹²⁸⁸

Wie schon in dem Kapitel *Zwischenwelten* erläutert, zeigt dieses Bilderbuch unterschiedliche Möglichkeiten von Jenseitsvorstellungen.¹²⁸⁹ Hier werden sowohl religiöse

1286 So fasst Hasenfratz die unterschiedlichen Darstellungen in seinem Untersuchungskorpus zusammen: „Was da als Macht erlebt wird, kann Gestalt haben (Menschengestalt, Rauch, Feder, Schlange usw.). Es ist auch nicht etwa Feinstofflichkeit, was Seele besonders vom (grobstofflichen) Körper unterscheiden würde. Seele kann sich zwar in feinstofflicher Gestalt offenbaren (...). Aber umgekehrt kann Seele auch sehr körperlich erlebt werden (...). Körperlichkeit und Unkörperlichkeit sind also keine zuverlässigen Kriterien, um das, was wir «Körper» nennen, von dem abzugrenzen, was man «Seele» heißt.“ (Hasenfratz 1986, S. 35).

1287 Feldmann 2010², S. 113.

1288 Feldmann schreibt zum endgültigen Ort: „Was mit der Seele (oft auch mehreren Seelen einer ‚Person‘) nach dem physischen Tod geschieht, variiert zwischen den Kulturen so stark, dass schon der gemeinsame Name, z.B. Seele, für diese ‚soziale Tatsache‘ eine semantische Verführung darstellt.“ (Feldmann 2010², S. 118). Frenschkowski führt folgende Beispiele auf: „Die Seele kann nach dem Tod in die himmlische Welt der Götter und Ideen aufsteigen (Himmelfahrt der Seele als Hoffnungsbild), oder sie muss sich einer Läuterung in der Unterwelt unterziehen, ehe sie auf die Erde zurückkehrt.“ (Frenschkowski 2010b, S. 210).

1289 Dieses Phänomen findet sich schon in der Bibel: „Die vielschichtige Art und Weise, wie im AT über das Totenreich gesprochen wird, will das vielschichtige Wesen des Todes zum Ausdruck bringen. Sie gehört einer Weltanschauung an, der zufolge Leben und Tod und Erde und Totenreich keine eng begrenzten Bereiche sind, sondern dynamische Kraftfelder, die aufeinander einwirken.“ (Houtman o.J.) Dies zeigt sich auch im Bilderbuch: Das große Spektrum zeigt auf, dass kein Lebender eine endgültige Antwort

Vorstellungen angedeutet – der Verstorbene ist nach seinem Tod mit Gott und seinen Engeln im Himmel – als auch einer eher naturwissenschaftlichen Antwort – der Körper zerfällt - gegeben. Unabhängig davon, welche Vorstellungen abgebildet sind, so wird keine furchteinflößende Atmosphäre vermittelt, auch wenn es eine negative Jenseitsdarstellung ist. Dies liegt daran, dass die Elefantenkinder relativ wertfrei darüber sprechen und deren Gesichtsausdrücke offen sind. Im ausgewählten Schlüsselbild blickt Jonnys Schwester etwa nicht angsterfüllt auf die Situation, sondern erklärt diese in einer nüchternen Form. Auch ist das Seitenlayout unterstützend – die Jenseitsdarstellungen werden nicht vollständig über die zwei Seiten dargestellt, sodass die Betrachter*innen allein damit konfrontiert wären, sondern es wird immer im Bild verankert, dass es sich nur um ein Gedankenkonstrukt eines der Elefanten handelt – sie tauchen meist neben der Jenseitsdarstellung auf.

Jenseitswelt als Nichts



Abb. 58: Pestemer 2011, S. 83.

Graphische Analyse

Die im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant*¹²⁹⁰ geschilderte Vorstellung, dass der Körper langsam zerfällt, wird auch in dem ausgewählten Schlüsselbild aus Pestemers Comic *Der Staub der Ahnen* thematisiert.¹²⁹¹ In dem Splash Panel wird ein zerfallenes Skelett auf einem dunklen Untergrund abgebildet, das mittig im Bild platziert ist. Der Schädel ist vom Betrachter aus nach rechts unten gedreht. Einzelne Kopf- und Barthaare sowie Unebenheiten an der Schädeldecke sind noch ersichtlich. Die rechte Augenhöhle und Teile des Nasenbeins sind noch vorhanden, der andere Teil ist entweder zerfallen oder versunken. Dies gilt ebenfalls für den Rumpf und die Gliedmaßen, wobei auch dort etwas mehr vom rechten Teil vorhanden ist, wie Teile des Brustkorbs, Beckens, Ober-

1290 Abedi/Cordes 2013².

1291 Pestemer 2011, S. 83.

armknochens sowie Oberschenkels. Vor allem die Extremitäten lassen sich nur erahnen. Der Körper an sich ist leicht gedreht, der rechte Oberarmknochen zeigt zur oberen linken Ecke, der linke zum rechten Bildmittenrand. Die Wirbelsäule erinnert an eine leichte S-Form. Dies führt zum Eindruck, dass der Sterbende in Bewegung war, als er gestorben ist, und ihn beispielsweise keiner mehr für eine Beerdigung hergerichtet hat. Über einigen Knochen scheinen Überreste von Kleidung zu liegen. Die Betrachter*innen sehen aus der Vogelperspektive in einer totalen Einstellungsgröße auf die menschlichen Überreste. Umgeben ist das Skelett von unregelmäßig dunkelgrauen Flächen, die die Körperform wiederholen. Durch die dicke schwarze Fläche um die Gestalt selbst verweist nichts auf etwas außerhalb des Frames.

Es überwiegen organische Formen, sodass auf keine Perspektive geschlossen werden kann. Die Umrisslinien sind schwarz, teilweise auch dunkelgrau, die eine unterschiedliche Strichstärke aufweisen. Die Farbgestaltung ist grau-beige-braun, wobei es von der Bildmitte hin zu den Rändern ins Schwarze verläuft. Die Farben unterstützen den Bildinhalt und stellen die Assoziation zu Tod, Vergänglichkeit sowie Verblässen her.¹²⁹² Die Lichtgestaltung erinnert an einen Low-Key-Stil¹²⁹³ im Film, jedoch mit keinen Lichtpunkten und kaum Kontrasten. Aufgrund des geringen Hell-Dunkel-Kontrastes sowie den Überdeckungen wirkt das Skelett den Leser*innen am nächsten, wobei dieses jedoch im Mittelgrund liegt. Durch die gewählte Einstellungsgröße scheint der Vordergrund zu fehlen. Der Hintergrund ist schwarz, was auch im Gegensatz zur vorherigen Seite nicht durch einen weißen Rahmen unterbrochen wird, sondern bis zum Seitenrand geht. Es ist ein beliebiger Raum, der nur durch Dunkelheit charakterisiert wird, wobei die Kontur von der Bildmitte zum Bildrand immer geringer wird. Das Bild wird durch keinen Text ergänzt.

1292 Vgl. Yngborn 2002², S. 386, Monhoff 2002², S. 98, Kurz 2012², S. 163.

1293 Unter Low-Key-Stil werden die Filmszenen bezeichnet, in denen im Gegensatz zum Normalstil nicht „alle Details zu erkennen sind“ (Hickethier 2001³, S. 80) und sind vor allem in den nicht gestalteten Schattenpartien ersichtlich.

Gesamtkontext

In der Panelsequenz wird zuvor gezeigt, dass die acht Skelette an einem runden Tisch sitzen und Suppe essen.¹²⁹⁴ Ein Mahl gemeinsam einnehmen ist ein „Symbol der menschlichen bzw. sozialen Gemeinschaft. (...)“¹²⁹⁵ Es ist kein Festmahl, sondern zeigt eine alltägliche Situation¹²⁹⁶, die an das Leben im Diesseits erinnert. Es wird zur letzten Speise für den Maskenbauer Reyes: Sein Vogel zerfällt während des Fluges, die Überreste landen auf seinem Teller. Er steht auf, dreht sich zu seinem Hund, der ebenfalls beginnt zu Staub zu zerfallen. Reyes schaut auf ihn herab, scheint zu winken und bricht in sich zusammen. Das unmittelbare Panel vor dem Schlüsselbild zeigt ebenfalls das liegende Skelett in derselben Pose, jedoch ist es noch nicht so stark zerfallen.¹²⁹⁷ Es ist noch besser erkennbar: Der Kontrast zwischen Skelett, Kleidung und Untergrund ist durch die Farbigkeit von beige-weiß, braun, grau und schwarz besser trennbar. Die Iris ist noch in der Augenhöhle und scheint die Leser*innen noch anzublicken. Es ist ein Phasenbild, da am rechten Oberarmknochen zwei Unterarmknochen abgebildet sind. Es wirkt, als würde das Skelett sich noch bewegen – entweder winken oder Staub aufwedeln. Auch scheinen die Haare nach rechts zu wehen. Durch die organischen graubraunen Formen um das Skelett vermittelt es den Eindruck von kleinen Staubwolken, die aufgeweht werden. Das Bild wirkt somit dynamischer, im direkten Vergleich ist das rechte Panel wie ein verblasstes Abbild des vorherigen. Im übertragenen Sinne wie eine Erinnerung, die nicht mehr so deutlich ist. Das ausgewählte Schlüsselbild ist die letzte Seite der Erzählung¹²⁹⁸ und schon zu Beginn gibt es eine Prolepse: Bevor überhaupt die

1294 Pestemer 2011, S. 80ff. Interessant ist, dass die Skelette noch Nahrung zu sich nehmen, da sie ja keine Körperfunktionen mehr besitzen und so das Essen nicht mehr verwertet wird. Das gemeinsame Essen könnte eine Erinnerung an das Diesseits sein - ein Akt, der das gemeinschaftliche Miteinander unterstützt. So arbeitet Lurker heraus: „Die Aufnahme von Speise und Trank gehört zu den elementarsten Bedürfnissen des Menschen. Aber darüber hinaus macht es das Wesen des Menschen aus, daß er sein Tun und Handeln einem zwischenmenschlichen Rahmen einordnet und dementsprechend kultiviert.“ (Lurker 1990, S. 269).

1295 Rudtke 2012², S. 256.

1296 Dies zeigt sowohl die Wahl der Kleider als auch der Nahrungsmittel und Getränke.

1297 Pestemer 2011, S. 82.

1298 Dies kann auch symbolisch verstanden werden: Ende des Buches als auch Ende des Lebens der Figuren.

eigentliche Geschichte startet, wählt der Autor u.a. folgendes Zitat aus: „Denn Staub bist du, und zum Staube wirst du zurückkehren“¹²⁹⁹. Auch innerhalb der Erzählung wird zu Beginn von Ramirez erläutert:

*„Wir können nur die Erinnerung an unsere Lieben am Leben erhalten ... und sie in unsere Gebete einschließen. Solange wir an sie denken, werden sie im Jenseits weiter existieren. Erst wenn die Toten vergessen sind, zerfallen sie zu Staub.“*¹³⁰⁰

Pestemer zeigt die Toten in der Parallelexistenz als Skelette - dies passt zu Biedermanns Aussage, dass Knochen „in vielen Kulturen (...) als »Samen des Auferstehungsleibes« angesehen“¹³⁰¹ werden, da sie „die letzte und im symbolisch-rituellen Sinn ausschlaggebende Erdenspur der Toten [sind], wenn ihr Fleisch längst zu Staub zerfallen ist.“¹³⁰²

Ramirez' obige Aussage macht weiterhin deutlich, dass die Skelette solange in der Parallelexistenz¹³⁰³ leben, bis sie in Vergessenheit geraten. In diesem Fall war es wohl Museumswärter Ramirez, der den Maskenbauer und seine beiden Tiere in der Zwischenwelt existieren ließ. Sein eigener Tod bedeutet auch das Ende für Reyes mit seinen beiden Begleitern.¹³⁰⁴ Es deutet alles auf ein ultimatives Ende hin, obwohl der Eindruck durch die vorherigen Panels gemildert wird – das Winken und das scheinbare Lächeln des Skeletts beim Zerfallen.¹³⁰⁵ Pestemer erläutert seine Darstellung wie folgt:

„Ich war mal auf einem unglaublichen Friedhof und habe auf einer alten Müllhalde einen alten offenen Sarg gesehen. Da lagen noch die Seile drin und man sah die Abdrücke, wo der Tote gelegen hat. Dieser Abdruck war wie eine Aura. Und das war ein ganz materialistisches Erlebnis. Der Unterschied zwischen Sein und Nichtsein. Und das habe ich dabei im Hinterkopf gehabt,

1299 Gen 3,19.

1300 Pestemer 2011, S. 12.

1301 Biedermann 1989, S. 237.

1302 Ebd.

1303 Siehe dazu vorheriges Unterkapitel „Zwischenwelten“.

1304 Vgl. Pestemer 2011, S. 66-68. Pestemer gibt zusätzlich in einem Interview an, dass die Erinnerung nicht nur durch Ramirez weitergetragen worden ist, sondern auch durch das Maskenmuseum: „Alles was ihm noch am Leben erhalten hat, war sein Werk. Und als das zerstört wird, zerfällt auch er.“ (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html>).

1305 Pestemer 2011, S. 81f. Obwohl Pestemer in einem Interview sagt, dass dies nicht sein muss und den Vergleich zu Astrid Lindgrens „Die Brüder Löwenherz“ (Lindgren 1988) zieht. Dort folgt nach der Zwischenwelt Nangijala noch ein weiteres Jenseits, Nangilima (Lindgren 1988, S. 230ff., vgl. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html>). Dies ist jedoch weder in Pestemers Bild noch im Text verankert.

als ich die letzte Szene mit dem Maskenschnitzer gezeichnet habe. (...) Der tröstliche Aspekt in der ‚Staub der Ahnen‘ ist genauso relativ, wie die Endgültigkeit des Todes. Denn das Dasein im Jenseits - in der Geschichte: in der Gruft - ist nicht mehr als ein Aufschub. Dahinter stehen zwei Intentionen, die sich eigentlich widersprechen, denen ich unterschwellig aber anscheinend beiden entsprechen wollte. Als erstes keine Angst vor dem Tod zu haben. Wer weiß schon, was danach kommt und wer kann sich schon ein endgültiges Ende vorstellen. Und zweitens Aufhören so zu tun, als wäre man unsterblich. Wer sterblich ist, sollte auch so handeln. Also tut es!“¹³⁰⁶

Erstere Aussage verstärkt den oben beschriebenen Eindruck des verblassten Abbildes. Pestemer spricht hier von „Abdrücke“¹³⁰⁷ und einer „Aura“¹³⁰⁸ – also einer geheimnisvollen Präsenz des Körpers, der nicht mehr da war. Zwar sind im Schlüsselbild noch Überreste des Körpers ersichtlich, aber durch den Übergang ins Schwarze und den geringen Farbkontrast lassen sich einige Details nur noch erahnen. Es begründet auch die Existenz einer Zwischenwelt. Die zweite Aussage über seine Intention der Jenseitsdarstellung zeigt, warum die Skelette in der Zwischenwelt eigentlich nur in den Tag hineinleben. Es ist ein verblasstes Abbild des Diesseits, als würden sie auf etwas Endgültiges warten.¹³⁰⁹ Im Gegensatz zum vorherigen Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant* wird hier kein Jenseitsort gezeigt wie der Himmel oder die Hölle, sondern der Tote zerfällt zu Staub.

Jenseitswelten im Untersuchungskorpus

Im Gegensatz zu den vorherigen Unterkapiteln, bei denen Jenseitsreisen und Zwischenwelten in nur wenigen weiteren Büchern im engen Untersuchungskorpus angesprochen werden, gibt es neben den zwei schon ausgeführten Beispielen noch drei weitere Bilderbücher und ein Graphic Novel, die Jenseitswelten beschreiben. Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass es sich in zwei Veröffentlichungen, *Opas Insel*¹³¹⁰ und *Das*

1306 <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html>.

1307 Ebd.

1308 Ebd.

1309 Dies zeigt sich beispielsweise dadurch, dass sie eine kleinere Gruppe sind, die den Ort nur unter bestimmten Umständen verlassen kann - am Tag der Toten oder wenn sie zu Staub zerfallen. Vgl. vorheriges Unterkapitel „Zwischenwelten“.

1310 Davies 2015.

*Ende der Welt*¹³¹¹, gleichzeitig auch um eine Jenseitsreise handelt, betrachtet man es aus der Sicht der Begleiter*in.

Wie im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant* werden in *Opas Insel* religiöse Vorstellungen aufgegriffen und variiert: So wird auf einer Doppelseite eine paradiesische Insel gezeigt, die nach den Vorlieben des Verstorbenen gestaltet ist.¹³¹² Auch wenn die Insel mit einem Schiff erreicht werden kann, liegt der Ort nicht auf der Erde, da dort Tiere gemeinsam leben, die normalerweise kein gemeinsames Habitat haben.¹³¹³ In diesem Bilderbuch wird schon eine leicht säkularisiertere Paradiesvorstellung als in *Abschied von Opa Elefant* gezeigt, auch wenn sie an die Insel der Seligen oder den Garten Eden als Vorstellung anspielt.¹³¹⁴ Schipper argumentiert:

„In allen Religionen ist das Paradies eine Größe, die nur dem offen steht, der sich an bestimmte Regeln und Normen hält. Es ist ein exklusiver Bereich, aus dem man auch herausfallen kann oder zu dem man womöglich erst gar keinen Zugang erhält.“¹³¹⁵

Sams Großvater gelangt ohne Prüfung an seinen Bestimmungsort. Es wird nicht thematisiert, ob er ein ‚guter‘ Mensch war, wie es in *Abschied von Opa Elefant* der Fall ist. Ebenfalls eine positive Jenseitsvorstellung zeigt Bleys Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?*¹³¹⁶. Im Bild sehen die Leser*innen Otto vor einer Kirschtorte sitzen. Er lächelt und hält eine Gabel hoch. Die Süßspeise ist so groß, dass von Otto nur Kopf und Füße zu sehen sind. Ansonsten ist der Umraum in einem hellen Weiß-Grau gehalten. Die Figur ist im Himmel positioniert, um ihn herum schweben Kirschen. Im Text erläutert Olga, dass, auch wenn etwas nicht physisch vor jemanden ist, es dennoch existiert.¹³¹⁷ Hier wird nun kein Ort mehr gezeigt, sondern das Jenseits als ein Gedankenkonst-

1311 Tirabosco/Wazem 2009.

1312 Davies 2015, S. 19f.

1313 Vgl. vorheriges Unterkapitel „Jenseitsreise“.

1314 „Blickt man in die Moderne, so hat die Paradiesvorstellung gerade diesen exklusiven Charakter verloren. So wie im Buddhismus jeder Mensch prinzipiell zu einem Erleuchtungswesen werden kann, so gibt sich auch der moderne säkulare Mensch der Vorstellung hin, den erhofften Zustand aus eigenen Kräften zu erreichen. (...)“ (Schipper 2006, S. 44) Dieses Zitat zeigt, dass der Großvater aus eigener Kraft – auf seine Weise – die Reise in „sein“ Paradies antritt. Es gibt keine Voraussetzung zu erfüllen, um diesen Ort zu erreichen.

1315 Schipper 2006, S. 37.

1316 Bley 2005.

1317 Ebd., S. 27f.

rukt der Lebenden. Eine ähnliche verbale Erläuterung findet sich auch in *Abschied von Opa Elefant*.¹³¹⁸ In den anderen drei Bilderbüchern wird diese Idee nicht aufgegriffen, in *Opas Insel* weiß Sam, dass es seinem Großvater gut geht. Er hat die Jenseitswelt gesehen. *Oma und die 99 Schmetterlinge* thematisiert die Situation nach dem Tod nicht weiter und lässt offen, wie das Jenseits gestaltet ist.

Im Graphic Novel *Das Ende der Welt* hingegen lebt der Junge in einer Hütte im Wald.¹³¹⁹ Ähnlich wie in den Bilderbüchern *Opas Insel* und *Abschied von Opa Elefant* ist er gesund. Die Zeit ist dort stehen geblieben, da er noch das gleiche Alter wie bei seinem Tod aufweist. Auch wie in *Opas Insel* tauchen in der Jenseitswelt Dinge auf, die er im Diesseits geschätzt hat: die Liebe zu den Bäumen und der Begriff „Topomir“¹³²⁰. Die Wesen, die in dieser Welt leben – verzerrte Schattengestalten – erinnern an das Spiel wilder Bären, das er mit seinem Vater gespielt hat.¹³²¹ Es kann nicht eingeordnet werden, ob es eine positive oder negative Jenseitswelt ist, aufgrund der Gestaltung wirkt es wie ein melancholischer Ort, jedoch scheint der Junge dort zufrieden zu sein.

1318 Der Sterbende äußert sich wie folgt: „Spielen werde ich nicht mehr mit euch können. Wenn ich gestorben bin, werde ich auf eine andere Weise bei euch sein. (...) Ich werde euch in euren Träumen besuchen.“ (Abedi/Cordes 2013², S. 19f.). Weiterhin ergänzt er, dass er in Gedanken bei seinen Enkelkindern ist.

1319 Tirabosco/Wazem 2009, S. 77ff. Vgl. vorheriges Unterkapitel „Jenseitsreise“.

1320 Ebd., S. 102f.

1321 Ebd.

3.2.4. Schlussfolgerungen und Ausblick

Es kann festgehalten werden, dass im Gegensatz zu den Themenkomplexen Sterben und Tod nicht alle Graphic Novels das Jenseits darstellen. Dies zeigt, dass Sterben, Tod und Jenseits nicht zwangsläufig gemeinsam zu behandeln sind. In drei Graphic Novels *Drei Schatten*¹³²², *Als David seine Stimme verlor*¹³²³ und *Das Zeichen des Mondes*¹³²⁴ werden keine Jenseitsreisen, Zwischen- oder Jenseitswelten dargestellt.¹³²⁵ Grund dafür ist, dass die Erzählungen mit dem Übergang zum Tod¹³²⁶ enden oder der Schwerpunkt nach dem Tod auf den Hinterbliebenen liegt.¹³²⁷ Ob es eine einheitliche Bildidee in den übrigen Bilderbüchern und Comics im Untersuchungskorpus zum Jenseits gibt, muss differenziert betrachtet werden. Einen Überblick über die betrachteten Bilder zeigt Abb. 59. Im Unterkapitel *Jenseitsreisen* ist festgestellt worden, dass es drei bzw. vier Bücher¹³²⁸ gibt, die einen kurzzeitigen Aufenthalt in einer Parallelwelt zeigen. In drei der vier Publikationen werden Orte dargestellt, die auf schon vorhandene Vorstellungen verweisen: *fnis terrae*, Fegefeuer, Garten Eden bzw. Insel der Seligen. Es gibt zwei Funktionen der Jenseitsreise: den Ritus und den Erkenntnisgewinn. Erstere Funktion lässt sich in der mexikanischen Kultur begründen - in *Der Staub der Ahnen* wird ein ‚professioneller‘ Jenseitsreisender gezeigt, ein Schamane. Der Erkenntnisgewinn zeigt sich in den anderen drei Veröffentlichungen dadurch, dass Angehörige in eine andere Welt reisen, um

1322 Pedrosa 2008.

1323 Vanistendael 2014.

1324 Bonet/Munuera 2012.

1325 In allen drei Büchern tauchen jedoch Verstorbene wieder auf. Vgl. Kapitel 3.3.4.

1326 Vgl. Schlüsselbildanalyse „Als David seine Stimme verlor“ im Kapitel „Sterben und Tod“. Dort endet das Buch mit dem Übergang Davids in den Tod, sein Bestimmungsort wird nicht gezeigt. Im Buch werden von den Angehörigen verschiedene Vorstellungen verbalisiert, jedoch nicht tiefergehend dargestellt. Seine Tochter Tamar und der Nachbarsjunge überlegen sich, wie sie Davids Seele nach dem Tod einfangen (vgl. Vanistendael 2014, S. 147), auch deuten Paulas Träume auf ein Jenseitsbild hin (vgl. ebd., S. 161f.).

1327 Dies ist bei sowohl bei „Drei Schatten“ als auch bei „Das Zeichen des Mondes“ der Fall. Im ersten Comic wird nach Joachims Tod kurz das Weiterleben der Familie gezeigt. Im zweiten Comic liegt der Schwerpunkt nicht auf den sterbenden Jungen, sondern auf dessen Angehörige Artemis, die den Tod des Bruders überwinden muss. Die Aussage „Den Mond, der über ihren Bruder wacht, jenseits ihrer Vorstellungskraft...“ (Bonet/Munuera 2012, S. 132) verweist nur u.a. auf eine Jenseitsvorstellung, die jedoch nicht näher ausgeführt wird.

1328 Vgl. Kapitel 3.2.1 den Abschnitt „Jenseitsreisen im Untersuchungskorpus“.

sich zu versichern, dass es den Toten gut geht¹³²⁹ oder um sich selbst besser kennen zu lernen¹³³⁰.


















Jenseitsreisen	Zwischenwelten	Jenseitswelten
<p>... als Bestätigung des Wohlbefindens der Toten</p>  <p>im Bilderbuch</p>	<p>... als Palast im Totenreich</p>  <p>... als schwarzer Umräum</p>  <p>... als Wiederkehr auf der Erde</p>  <p>... als Palast im Totenreich</p>  <p>... Fegefeuer</p> 	<p>... als Ort</p>  <p>... als Unort/als Nichts</p>  <p>... als Ort</p>  <p>... als Nichts/Unort</p> 
<p>... als Selbstfindungstrip</p>  <p>im Comic</p>	<p>... als Ritus und als Erkenntnisgewinn</p> 	<p>... als Ort</p>  <p>... als Nichts/Unort</p> 
<p>im Untersuchungskorpus</p>	<p>... als Ritus und als Erkenntnisgewinn</p> 	<p>... als Ort</p>  <p>... als Nichts/Unort</p> 

Abb. 59: Bildtableau zum Kapitel „Jenseits“.

1329 Vgl. Davies 2015 und Marshall 2012.

1330 Vgl. Tirabosco/Wazem 2009.

In drei Büchern werden Zwischenwelten dargestellt. Diese Parallelwelten greifen nicht auf Ideen der eben geschilderten Jenseitsreisen zurück. Es sind jedoch wieder bekannte Vorstellungen: Der vorläufige Aufenthaltsort der Toten ist ein Palast im Totenreich¹³³¹, ein nicht näher definierter schwarzer Umraum¹³³² oder aber ein erneutes Leben auf der Erde¹³³³. Die Funktionen der Zwischenwelt sind ein Übergang des Verstorbenen zwischen den Welten¹³³⁴, eine Wiederkehr zurück zum Diesseits¹³³⁵ oder ein Aufschub bis zum endgültigen Ende¹³³⁶. Die meisten der Bücher im Untersuchungskorpus thematisieren Jenseitswelten, was auch daran liegt, dass die Jenseitsreisen gleichzeitig auch Bestimmungsorte der Toten zeigen, je nachdem aus welcher Perspektive die Leser*innen es betrachten. Es gibt auch zum ersten Mal eine Überschneidung zwischen zwei Publikationen, in *Der Staub der Ahnen* wie auch in *Abschied von Opa Elefant* wird der Tod als Zerfall des Körpers zu Staub gezeigt. Neben den eben schon geschilderten Orten der Jenseitsreise tauchen nun ebenfalls Himmel, Hölle und der Übergang in die Seelenwelt auf.¹³³⁷ Die Funktionen der Jenseitswelten sind unterschiedlich: ein endgültiges Ende¹³³⁸, der Beginn von etwas Neuem¹³³⁹, Belohnung oder Bestrafung für das diesseitige Leben¹³⁴⁰.

Der Großteil der Bücher im Untersuchungskorpus, die das Jenseits thematisieren, hat weiterhin etwas gemeinsam: Sie erschaffen einen Ort und zeigen, wie und wo die Toten leben. Egli begründet die Entstehung dieser Orte als einen Weg, „die Angst vor dem Tod [zu] schwächen (...), da er bloss als Eingang in eine neue Welt angesehen wird.“¹³⁴¹ Sie bezieht dies auf Bilderbücher, was auch auf die vorliegenden Graphic Novels übertragen werden kann. Denn Jenseitsvorstellungen „dürfen als eine dem Menschen besonders eigene Auseinandersetzung mit seinem Leben und in eins mit seiner eigenen Sterblich-

1331 Crowther 2011, S. 6ff.

1332 Pestemer 2011, S. 40-42, S. 48-56, S. 64-65, S. 80-81.

1333 Abedi/Cordes 2013², S. 11-12, S. 15-16.

1334 Vgl. Abedi/Cordes 2013² und Crowther 2011.

1335 Vgl. Abedi/Cordes 2013².

1336 Vgl. Pestemer 2011.

1337 Abedi/Cordes 2013², S. 7-8, S. 9-10, S. 18.

1338 Abedi/Cordes 2013² und Pestemer 2011.

1339 Abedi/Cordes 2013², S. 18.

1340 Ebd., S. 7ff.

1341 Egli 2014, S. 75.

keit gelten¹³⁴². Die Autor*innen verweisen mit ihren Jenseitsdarstellungen auf schon vorhandene Erzählungen und Bilder, dies spiegelt auch nach dem Soziologen Soeffner die Vorgehensweise wider, wie sich Menschen ihre Jenseitsvorstellungen aufbauen:

„Da die meisten dieser Vorstellungen [Weiterleben im Jenseits o.ä.] kollektiv geprägt und wir in sie ‚hineinsozialisiert‘ sind, gilt zwar grundsätzlich, dass jeder von uns seinen eigenen Tod stirbt, dass wir uns dabei meist jedoch in die Bildwelten und Sinnhorizonte einpassen, in denen wir aufgewachsen sind oder für die wir uns aus vorgegebenen Alternativen auswählend - entschieden haben.“¹³⁴³

Die Autor*innen beschreiben somit Parallelwelten, die einerseits bekannt sind, aber doch neue Elemente mit sich bringen. Darüber hinaus wird in einigen die Botschaft vermittelt, dass der Tote in den Erinnerungen der Angehörigen weiterlebt:

- So spricht Lisa zu Olga in *Und was kommt nach tausend?*: „Weißt du, Olga“, sagt sie nach einer Weile, „mit Otto ist das wie mit den Zahlen, er ist einfach in uns drin und hört niemals auf.“¹³⁴⁴
- Der Elefantengroßvater erklärt den Kindern in *Abschied von Opa Elefant*: „»Spielen werde ich nicht mehr mit euch können, wenn ich gestorben bin, werde ich auf eine andere Weise bei euch sein. (...) Ich werde euch in Träumen besuchen. (...) Dann könnt ihr mich in euren Gedanken sehen (...).«¹³⁴⁵
- Tamar bekommt einen Brief von Otto, den sie sich um ihren Hals hängt: „Liebes, ich bleibe bei dir.“¹³⁴⁶
- Sam erhält ebenfalls einen Brief, darin ein Bild seines lachenden Großvaters mit den Inselbewohnern.¹³⁴⁷
- In *Der Staub der Ahnen* schreibt Ramirez in einem Brief: „Wir können nur

1342 Braun 2000, S. 492. Auch Cramer unterstützt den Gedanken: „(...) Jeder Einzelne verbindet mit dem Jenseits seine eigenen Vorstellungen, die es zu respektieren gilt. Das Gemeinsame aller Jenseitsbilder im Bilderbuch: Es sind keine Schreckens- sondern Hoffnungsbilder. Sie ersetzen die Angst vor dem Nichts durch anschauliche bunte Bilder von einem Leben in Geborgenheit und Harmonie.“ (Cramer 2012², S. 242).

1343 Soeffner 2008, S. 126.

1344 Vgl. Kapitel 3.3.1.

1345 Abedi/Cordes 2013², S. 19f.

1346 Vanistendael 2014, S. 242f.

1347 Vgl. Kapitel 3.3.2.

die Erinnerung an unseren Lieben am Leben erhalten und sie in unseren Gebeten einschließen. Solange wir an sie denken, werden sie im Jenseits weiter existieren. Erst wenn die Toten vergessen sind, zerfallen sie zu Staub.“¹³⁴⁸

- In *Das Zeichen des Mondes* schildert eine ältere Frau, die Artemis' Tochter ist: „Wenn das Mal, das ich auf der Stirn trage, mich schmerzt, dann ist es meine Mutter, die zu mir spricht.“¹³⁴⁹

Dies fällt ebenfalls Egli in ihrem Untersuchungskorpus auf und sie begründet dies wie folgt:

*„Verliert das Jenseits aufgrund der Abnahme religiöser Denkmuster an Inhalt und somit an Bedeutung, entsteht dadurch eine Lücke, da ein Ort für den Verstorbenen fehlt. Ein ‚Jenseits im Kopf‘ schliesst diese Lücke und lässt dem Einzelnen einen Spielraum, wodurch sich eine Individualisierung zeigt. Es erfolgt somit eine Verschiebung vom externen, fremdbestimmten (göttlichen) Jenseits zu einem dem Trauernden innewohnenden ‚Jenseits‘, das dieser aktiv durch sein Denken mitgestaltet.“*¹³⁵⁰

Dieser Meinung schließt sich auch Hopp an und spricht von „Lebendighaltens eines Verstorbenen, das vergleichbar mit der Vorstellung von einem überwindbar fernen Aufenthalt des verlorenen Menschen“¹³⁵¹ ist. Sie warnt jedoch auch davor, dass die Phasen der Trauer nicht abgeschlossen werden können, falls die „Intensität und (...) Frequenz der Erinnerung“¹³⁵² zu hoch sind. Auch merkt Cramer an, dass Pestemers Idee, dass die Verstorbenen so lange im Jenseits fortleben wie jemand sich an sie erinnern kann, für

1348 Pestemer 2011, S. 12. Pestemer setzte sich bei der Erstellung des Graphic Novels „Der Staub der Ahnen“ ebenfalls mit Erinnerungen im Zusammenhang mit Tod und Sterben auseinander; in einem Interview berichtet er: „Aber, was passiert mit der Erinnerung? Davon handelt das Buch ja auch. Der erste Tod, der des Jungen ist ganz nah und der schmerzlichste. Der nächste ist von alten Leuten. Das ist auch die einzige Abbildung von Sterben, wie bei uns die meisten sterben. Die anderen sind eher heftige Anekdoten. Je weiter sie in der Vergangenheit liegen, umso mehr verändert sich die Erinnerung. Erst sind sie Erinnerung, dann sind sie eine Geschichte, dann eine Legende und am Ende ein Symbol. Und was kommt dann? Vielleicht ist das die Frage, die ich mir gestellt habe. Gibt es dann einen Punkt, wo nichts mehr bleibt?“ (<https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html>).

1349 Bonet/Munuera 2012, S. 134.

1350 Egli 2013, S. 43.

1351 Hopp 2015, S. 219.

1352 Ebd.

Kinder „[e]ine ungeheuerliche Last und Verantwortung“¹³⁵³ sein könne. Auf beide Fälle wird im Untersuchungskorpus nicht eingegangen, nur in *Das Zeichen des Mondes* wird auf den Trauerprozess der Hinterbliebenen hingewiesen.¹³⁵⁴

Dagegen wird in *Das Ende der Welt* auf das Jüngste Gericht angespielt; es ist das einzige Buch, das auf den endzeitlichen Aspekt des Jenseits eingeht.¹³⁵⁵ Frenschkowski spricht in diesem Zusammenhang von einer

*„Ethisierung des Jenseits (...). Verbreitet ist (in Judentum, Christentum, Islam und den meisten von diesen abhängigen neueren Religionen) die Erwartung eines Weltgerichts im Rahmen eines apokalyptischen Geschichtsbildes. Dieses Gericht über die Toten findet nach der allgemeinen Totenauferstehung statt und bildet den Übergang zur Weltvollendung; es gehört zu den zentralen Lehren der ›abrahamischen‹ Religionen.“*¹³⁵⁶

Dies zeigt auch die Erwartungshaltung in Tiraboscos und Wazems Graphic Novel.¹³⁵⁷

Ansonsten ist es „eine Welt hinter, unter oder neben der sichtbaren“¹³⁵⁸, diese Vorstellung wird in den anderen Büchern aufgegriffen.

Zur visuellen Ausgestaltung der Parallelwelten: Alle Schlüsselbilder der Jenseitsreise sind Splash Panels, die sich entweder über eine oder zwei Seiten erstrecken.¹³⁵⁹ Dabei sind zwei in Normalperspektive, eine in Aufsicht und eine in Froschperspektive gezeichnet. Alle Panels zeigen eine totale bis weite Ansicht und zeigen so auch den Umräum. In beiden Bilderbüchern wird mit Blocktext gearbeitet, in den beiden Comics mit Sprech- bzw. Gedankenblasen oder gar keinem Text. Die Zwischenwelten werden in Normalperspektive bis hin zu einer Vogelperspektive dargestellt. Auch hier liegen totale bis weite Einstellungsgrößen vor. Die Panels sind wieder über eine bzw. zwei Sei-

1353 Cramer 2011, S. 143.

1354 Dass der Trauerprozess nur eine untergeordnete Rolle spielt, liegt an der Auswahl des Untersuchungskorpus.

1355 Schreiner und Siemons sprechen von zwei Konnotationsaspekten des Jenseits: „(1) Jenseits in endzeitlicher Perspektive: Für die Endzeit als Zeit universaler Vollendung kann die Gegensätzlichkeit von Diesseits und Jenseits als reversibel gedacht werden, indem beide zu einer Einheit verschmelzen. In diesem Kontext stehen dann die Toten auf zu ewigem Leben, das nicht mehr durch die Todesgrenzen beschränkt wird. (2) Jenseits als zur geschichtlichen Zeit parallel (...). Himmel fungiert unter positivem Vorzeichen als synonyme Bezeichnung für dieses Jenseits. (...)“ (Schreiber/Siemons 2003, S. 10).

1356 Frenschkowski 2010b, S. 207f.

1357 Vgl. Schlüsselbildanalysen im Kapitel 3.1.2.

1358 Greschat 1987, S. 564.

1359 Vgl. Tabelle am Ende des Kapitels.

ten gedruckt und nehmen somit den gleichen Raum ein. Der Großteil der Jenseitswelten Schlüsselbilder sind ebenfalls Splash Panels über eine bzw. zwei Seiten, nur im Comic *Das Ende der Welt* sind es kleinere Panels. Die Perspektiven variieren wie in der Zwischenwelt, entweder sind es Normalperspektiven oder Aufsicht bzw. Vogelperspektiven. Die Einstellungsgröße ist wie bei den anderen beiden Parallelweltendarstellung eine Totale bis Weite, wobei nun auch zwei halbtotale Darstellungen zu finden sind. Dies zeigt, dass alle Illustrator*innen nicht unmittelbar den Fokus auf Mimik oder eine Detailaufnahme legen, sondern die Umgebung zeigen möchten, was auch die Splash Panels über eine oder zwei Seiten beweisen. Dabei werden die Räume nicht unbedingt ausgestaltet - Flächen können als Charakterisierung ausreichen, wobei es keine farbliche Favorisierung gibt. Die Farbwahl beeinflusst, wie in den Schlüsselbildanalysen zu sehen ist, die Atmosphäre und unterstützt den positiven oder negativen Eindruck der jeweiligen Parallelwelt.

Zusätzlich sind in den Schlüsselbildern folgende Themen dargestellt worden:

Protagonisten und Bewohner in der Parallelwelt

Der Großteil der Figuren sind Hauptdarsteller*innen, die in die Parallelwelt reisen oder dort ankommen. Begründen lässt sich dies durch die Funktion, die der Aufenthalt einnimmt. Die Bewohner*innen können zunächst identisch wie im Diesseits sein. Dies ist in den Zwischenwelten der Fall, wenn die Toten auf die Erde wiederkehren. Eine wichtige Rolle nehmen Tiere in den Darstellungen ein: Sie können einerseits den Artenreichtum dieser Parallelwelt aufzeigen, andererseits zeigen sie die emotionale Bindung der Verstorbenen an deren Haustiere.¹³⁶⁰ Diese leben dann ebenfalls im Jenseits. Darüber hinaus werden die Tiere auch symbolisch eingesetzt, wie etwa die Schlangen und Eulen im Totenpalast des Kleinen Todes.¹³⁶¹ Weiterhin leben überirdische Wesen im Jenseits: In drei Büchern tauchen bekannte Figuren wie Engel, Dämonen, Teufel, der

¹³⁶⁰ Siehe Davies 2015, S. 19f. bzw. Pestemer 2011, S. 80f.

¹³⁶¹ Crowther 2011, vgl. ebenfalls Kapitel „Todessymbolik“.

personifizierte Tod oder *anima bendita*¹³⁶² auf.¹³⁶³ Dabei ist auffällig, dass mehr negativ als positive besetzte Gestalten in den Welten auftauchen. Dass mehrere Tote in der Parallelwelt gemeinsam leben, ist nur in *Der Staub der Ahnen* der Fall. Dies scheint darauf hinzudeuten, dass das Jenseits individuell auf den Toten zugeschnitten ist und eine „soziologische Komponente“¹³⁶⁴ aufweist.

Übergang in die Parallelwelten

Auffällig ist, dass je nach Parallelwelt, der Weg dorthin thematisiert wird oder nicht. Die Anzahl der Bilder, die für die Hin- bzw. Rückreise und den Aufenthalt im Jenseits variieren: In *Opas Insel*¹³⁶⁵ werden jeweils fünf für die Reise, in *Das Ende der Welt*¹³⁶⁶ ebenfalls drei, und in *Der Staub der Ahnen*¹³⁶⁷ werden 16 für die Hinreise genutzt, jedoch kein Panel für die Rückreise gezeigt. In *Oma und die 99 Schmetterlinge*¹³⁶⁸ wird nur in einer Darstellung der Beginn der Reise gezeigt, jedoch die Jenseitswelt nicht weiter ausgeführt. Der Aufenthalt in den anderen Veröffentlichungen erstreckt sich über acht bis 132 Panels. Alle Jenseitsreisen zeigen den Übergang dorthin: zu Fuß¹³⁶⁹, mithilfe von gewachsenen Flügeln¹³⁷⁰ oder per Schiff¹³⁷¹. In der Zwischenwelt wird schon in einem Buch darauf verzichtet und nur zwei thematisieren den Weg dorthin; sie spielt somit eine geringere Rolle: In *Der Staub der Ahnen* wird der Tod mit Schlaf assoziiert und so wacht Benito im Jenseits auf.¹³⁷² Seine Schlafposition erinnert an eine embryonale Haltung - eingedrehter Kopf, angezogene Beine, verschränkte Arme. Dies weist auf die Nähe zwischen Geburt und Tod¹³⁷³ hin und verdeutlicht den Neuanfang in einer Welt,

1362 Pestemer 2011, S. 77.

1363 Sowie eine nicht näher definierte Gestalt in „Das Ende der Welt“. Siehe Kapitel 3.2.1. sowie Kapitel 3.3.4.

1364 Hutter o.J.

1365 Davies 2015, S. 9ff, S. 23ff.

1366 Tirabosco/Wazem 2009, S. 66ff.

1367 Pestemer 2011, S. 72ff.

1368 Marshall 2012, S. 23f.

1369 Pestemer 2011, S. 74ff.

1370 Marshall 2012, S. 23f.

1371 Davies 2015, S. 7ff.

1372 Pestemer 2011, S. 40.

1373 Der Vergleich zwischen Geburt und Tod wird ebenfalls in den Graphic Novels „Das Ende der Welt“ (siehe Schlüsselbildanalyse im Kapitel „Abschied vom Leben“) und „Als David seine Stimme verlor“ (siehe Kapitel „Übergang zum Tod“) verwendet.

aber auch auf den Kreislauf von Leben und Tod. In *Der Besuch vom Kleinen Tod* gelangen die Toten mittels eines Bootes in die neue Welt.¹³⁷⁴ Der Aufenthalt liegt bei den Bilderbüchern bei einem bis zu vier, im Graphic Novels bei 89 Bildern. Hier ist das Besondere, dass der Wechsel zum neuen Bestimmungsort gezeigt wird: Wenn Elisewin den Kleinen Tod verlässt, bleibt sie im Palast und nimmt die Treppen, um auf eine andere Etage zu gelangen.¹³⁷⁵ Anhand der Tabelle am Ende dieses Unterkapitels kann abgelesen werden, dass tendenziell der Übergang in die Jenseitswelten nicht gezeigt wird.¹³⁷⁶ Interessant ist, dass in den Jenseitswelten nur in *Opas Insel* mit drei Panels der Übergang ins Jenseits gezeigt wird.¹³⁷⁷ Die Anzahl des Aufenthaltes liegt in den Bilderbüchern und Graphic Novels zwischen einer bis 117 Darstellungen.

Der Übergang gibt somit Aufschluss darüber, wie das Dies- und Jenseits miteinander verbunden sind, ob sie über Transportmittel erreicht werden, ob ein Psychopompos nötig ist oder wie etwa in *Abschied von Opa Elefant* die Jenseitsvorstellungen nur ein Gedankenkonstrukt der jeweiligen Elefanten sind.¹³⁷⁸

Aufenthaltsdauer und Ausgestaltung der Welt

In drei der vier Jenseitsreisen, und somit auch in den Jenseitswelten¹³⁷⁹, zeigen sich Vorlieben der Verstorbenen in der Ausgestaltung der Parallelwelt. So äußert sich die Liebe zur Flora bzw. zur Fauna der Verstorbenen in der Form, dass in *Opas Insel*¹³⁸⁰ der Großvater in einer pflanzen- und tierartreichen Umgebung und in *Das Ende der Welt*¹³⁸¹ der verstorbene Junge im Wald lebt. In *Oma und die 99 Schmetterlinge*¹³⁸² tauchen hingegen

Heller schreibt dazu: „Dass Geburt und Tod zusammengehören ist eine Erfahrung, die häufig thematisiert wird. Lebensanfang und Lebensende werden als analoge Phänomene aufeinander bezogen, der Tod im Spiegelbild der Geburt betrachtet, wie in dem bekannten Sermon von Martin Luther. Luther stellt das Erleben der Enge/der Angst in den Vordergrund, die zu Geburt und Tod dazugehören. (...)“ (Heller 2012, S. 20).

1374 Crowther 2011, S. 16.

1375 Vgl. Ausführungen weiter unten zu Aufenthalt in der Parallelwelt.

1376 Vgl. Tabelle am Ende dieses Kapitels.

1377 Davies 2015, S.7ff.

1378 Vgl. Abedi/Cordes 2013², siehe Ausführungen im Kapitel „Jenseitswelt“.

1379 Vgl. Ausführungen weiter oben.

1380 Siehe Davies 2015, S. 19f.

1381 Tirabosco/Wazem 2009, S. 75ff.

1382 Marshall 2012, S. 1ff.

Gegenstände und Figuren aus ihrer Vergangenheit auf. Büttner begründet dies folgendermaßen:

„Doch wie sieht das ewige Glück aus? Wie fühlen sich himmlische Freuden an? Und welche Bilder soll man finden, um allgemein geteilte Erfahrungen grenzenloses Glücks zu illustrieren? Während Leid vermittelt eigener misslicher Erlebnisse der Empathie und dem Mitleid offen steht, bleibt Glück ein höchst individuelles Erleben, das – zumal in Bildern – nur schwer mitteilbar war und ist.“¹³⁸³

Aus diesem Grund werden in manchen Büchern individuelle Jenseitsdarstellung gezeigt, die die Glücksvorstellungen der Verstorbenen berücksichtigen. Weiterhin kann es sein, dass das diesseitige Leben auf das jenseitige Einfluss haben kann. In *Abschied von Opa Elefant* gelangen die Verstorbenen je nach guten oder schlechten Taten auf der Erde in den Himmel oder in die Hölle.¹³⁸⁴ Dies wird jedoch nur in diesem Buch geschildert. Pfandt unterscheidet vier Kategorien von Jenseitsvorstellungen, die sich durch den Vergleich mit dem Diesseits charakterisieren, ob „schlechter (...), besser (...), identisch (...) oder ganz [anders]“¹³⁸⁵. Diese Typen befinden sich auch im Untersuchungskorpus: So zeigen sich beispielsweise in *Opas Insel* Parallelen zum Diesseits, aber es ist positiver dargestellt. Der Großvater hat keine Schmerzen mehr, kann ohne Stock gehen und findet vieles vor, was er mag.¹³⁸⁶ Dass das Jenseits identisch oder aber nicht vergleichbar ist, kann in *Abschied von Opa Elefant* beobachtet werden: Erstes wäre beispielsweise durch Wiedergeburt¹³⁸⁷ der Fall, zweites zeigt die Darstellung der Körper-Seele Trennung. In diesem Bilderbuch wird auch eine schlechtere Fortexistenz im Vergleich zur Erde gezeigt, der Aufenthalt in der Hölle. Der Vergleich zwischen Diesseits und Jenseits wird nicht unbedingt von den Protagonisten angesprochen, wie es etwa in *Der Besuch vom Kleinen Tod* der Fall ist. Dort berichtet Elisewin von ihren Schmerzen, die nun im Totenreich verschwunden sind.¹³⁸⁸ Vieles geschieht durch die Atmosphären in den Parallelwelten selbst, unabhängig davon, ob es vorübergehende oder endgültige Aufent-

1383 Büttner 2006, S. 57f.

1384 Vgl. Kapitel 3.2.3.

1385 Herrmann-Pfandt 2008², S. 58f.

1386 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1387 Abedi/Cordes 2013², S. 15-16.

1388 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Unterkapitel 3.2.2.

te der Reisenden oder Verstorbenen sind. Der Eindruck, der in der Parallelwelt durch die Jenseitsreise vermittelt wird, ist in *Opas Insel* und *Oma und die 99 Schmetterlinge* positiv, in *Das Ende der Welt* unbestimmt, in *Der Staub der Ahnen* negativ.¹³⁸⁹ Die Zwischenwelten in *Abschied von Opa Elefant* werden hingegen durchweg als positiv, in *Der Staub der Ahnen* eher neutral dargestellt. Darüber hinaus wird in Crowthers Bilderbuch deutlich gemacht, dass der Ort je nach Figur unterschiedlich wahrgenommen wird. Der Palast wirkt auf die Besucher sowohl freundlich als auch angsteinflößend. Auch die Jenseitswelt wird in unterschiedlichen Facetten gezeigt: *Und was kommt nach tausend?* und *Opas Insel* zeigt eine positive, *Der Staub der Ahnen* und *Das Ende der Welt* eine neutrale Parallelwelt. Gerade in *Abschied von Opa Elefant* werden unterschiedliche Vorstellungen aufgegriffen und zeigen sowohl positive, neutrale als auch negative Jenseitswelten. Gründe für die unterschiedliche Darstellungen können einerseits die unterschiedliche Zielgruppe sein, der man keine Angst machen, sondern ein friedliches Bild vom Jenseits zeigen möchte, andererseits auch die unterschiedlichen Funktionen, die die Parallelwelten einnehmen.¹³⁹⁰ Cramer stellte dabei in ihren untersuchten Bilderbüchern fest:

„(...) Jeder Einzelne verbindet mit dem Jenseits seine eigenen Vorstellungen, die es zu respektieren gilt. Das Gemeinsame aller Jenseitsbilder im Bilderbuch: Es sind keine Schreckens- sondern Hoffnungsbilder. Sie ersetzen die Angst vor dem Nichts durch anschauliche bunte Bilder von einem Leben in Geborgenheit und Harmonie.“¹³⁹¹

Dieser Aussage stimme ich nur teilweise zu, wie man schon weiter oben an den Beispielen sehen kann: Es werden positive, aber auch negative Jenseitsbilder im Bilderbuch gezeigt, beispielsweise in *Der Besuch vom Kleinen Tod*, aber auch in *Abschied von Opa Elefant*. Auffällig ist dennoch, dass, auch wenn ein neutraler bis negativer Eindruck vermittelt, die Parallelwelt melancholisch, trist oder angsteinflößend gestaltet wird, das durch den Gesamtkontext des Buches wieder gemildert wird. Dies gilt ebenso im Comic: So lebt beispielsweise der Junge in *Das Ende der Welt* in einer melancholischen

1389 Der Verstorbene taucht auch in der Zwischen- und Jenseitswelt auf, die positiver dargestellt werden, sodass der negative Eindruck des Fegefeuers im Gesamtkontext wieder abgemildert wird, da es nur ein kurzer Aufenthalt ist.

1390 Vgl. dazu die jeweiligen Ausführungen im Unterkapitel.

1391 Cramer 2012², S. 242.

Umgebung, in der er sich jedoch wohlfühlt – seine Hütte steht im Wald; in *Der Staub der Ahnen* lächelt der Maskenbauer bevor sein Skelett zu Staub zerfällt.

Religion

In einem Buch, *Abschied von Opa Elefant*, wird auf einer Seite explizit auf Gott verwiesen.¹³⁹² In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Rolle die Religion im Untersuchungskorpus spielt.¹³⁹³ Es liegen nur transzendental-religiöse¹³⁹⁴ Bilderbücher

1392 Vgl. Kapitel 3.2.3.

1393 Es gibt keine eindeutige Definition von religiöser Literatur, so spricht Franz im Zusammenhang mit Kinder- und Jugendliteratur: „Man sucht nach religiösen Aspekten in allen Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur (...), so daß bei dieser impliziten religiösen Kinder- und Jugendliteratur schließlich eine Grenzziehung immer schwieriger wird und die Konturen verschwimmen. Letztlich wird man fast jeden ethisch irgendwie vertretbaren Text diesem Bereich zuordnen.“ (Franz o.J., S. 286) Motté spricht sich gegen den Begriff des „religiösen“ in der Literatur aus (vgl. Motté 2011, S. 146) und „[unterscheidet] bei der begrifflichen Bestimmung drei Kategorien (...): eine allgemein ethisch-existentiell, eine transzendental-religiöse und eine jüdisch-christliche Dimension“. (Motté 1997, S. 27) Die Untersuchung von Religion im Comic wird erst seit den 1970er Jahren „[w]irksam theologisch wahrgenommen (...) Der Diskurs wurde vielschichtiger, als sich drei Fragezyklen herauskristallisierten, die erstens auf eine inhaltliche, auch kritische Beschäftigung mit religionsaffinen Botschaften, zweitens auf eine Auseinandersetzung mit religiös qualifizierbaren Funktionen, drittens auf eine Strategie radikaler didaktischer und methodischer Verwertung abzielen wollen (...)“. (Brinkmann 2016, S. 9).

1394 Hopp definiert dies wie folgt: „Das transzendental- religiöse Bilderbuch konkretisiert Entwürfe von Jenseitsorten oder Dimensionen einer nachtodlichen Weiterexistenz, die nicht explizit christlichen Glaubensvorstellungen folgen. Dazu gehören auch die Vorstellungen von einer Leib-Seele-Trennung, die eine unsterbliche Existenz außerhalb der sterblichen Leibhülle implizieren.“ (Hopp 2015, S. 190) Motté beschreibt es darüber hinaus: „Wenn jedoch der Mensch in der Erfahrung von Liebe und Gemeinsamkeit, von Angst und Einsamkeit, von Leid und Tod an die Grenzen seiner Erkenntnis- und Erlebnisfähigkeit geführt wird, wenn er zudem die Erlösungsbedürftigkeit unserer Welt nicht durch Selbsterlösungsprogramme beantwortet und das Ich nicht zum Mittel- und Zielpunkt des Universums stilisiert, sondern diese Erfahrungen transzendiert, das heißt, sich auf einen letzten, alles umfassenden Sinngrund verwiesen fühlt, von dem er sich abhängig weiß und dem er sein Leben verdankt, so deuten die Menschen diese Verwiesenheit von altersher als »Religion«. Eine solche Erfahrung führt meistens zum staunenden Schauen, zur mediativen Betrachtung, oft auch zum Lobpreis oder zur Anbetung.“ (Motté 1997, S. 33).

vor, keine ethisch-existentielle¹³⁹⁵ oder christlich-religiöse¹³⁹⁶. Es zeigt sich, dass die Bilderbücher alle „über das Innerweltliche hinaus“¹³⁹⁷ gehen. Motté resümiert:

„Viele Werke der Gegenwartsliteratur gewähren einen anschaulichen Durchblick, eröffnen die Dimension des Transzendenten, wenn auch nicht immer so deutlich (...). Bei vielen klingt das Religiöse nur ganz verhalten an; andere thematisieren mehr staunendes oder klagendes Fragen als Antworten. (...) Als religiös gilt der Mensch selbst dann, wenn er über das Fragen und das Staunen nicht hinauskommt, wenn er nur offen bleibt für die Antwort, den Platz frei hält für das Transzendente, für Gott.“¹³⁹⁸

Sehr vage wird dies in den beiden Büchern *Oma und die 99 Schmetterlinge* und *Opas Insel* behandelt, sie deuten jedoch wie im ersten Fall eine Metamorphose und somit eine Weiterexistenz – und eine Durchlässigkeit¹³⁹⁹ an. In *Opas Insel* wird das Staunen über

1395 Motté charakterisiert diese Kategorie: „Zu dieser Gruppe gehören Texte mit allgemein menschlichen Themen, wie die Frage nach dem Ich und Du, der Einsicht in persönliches Versagen, der Sorge für die Umwelt, dem Teilen der Güter, dem Einsatz für Gerechtigkeit und Frieden, der Krankheit und dem Tod. Sie führen den Leser an bemerkenswerte Sachverhalte unserer Welt und an Fragen des persönlichen Lebensentwurfs heran. Sie zeigen diese und leiten zur Reflexion an. (...) Aus vielen klingt die Zuversicht, daß der Mensch mit seinen Kräften eine gute Welt, das Paradies, schaffen könnte, wenn sich nur die Verhältnisse änderten. All diese Texte sollte man also nicht als »religiöse« bezeichnen, auch nicht als »latent« oder »anonym«, sondern als existentielle oder ethische. Sie verharren letztlich in der Horizontalen, im Vorraum des Glaubens.“ (Motté 1997, S. 28).

1396 Hopp beschreibt das christlich-religiöse Bilderbuch folgendermaßen: Es „erzählt von der im christlichen Glauben verankerten Überzeugung von der unversehrten Auferstehung und einem Bei-Gott-Sein. Die Vorstellungen einer Weiterexistenz nach dem Tod greifen das Symbol des Himmels auf, der implizit oder explizit für andauernde, ewige Seligkeit bei Gott steht und das anschlussfähige Indiz für eine Verortung in der christlichen Glaubenskultur darstellt.“ (Hopp 2015, S. 191).

1397 Motté verwendet dies als Begründung für ethisch-existentielle Werke. Siehe Motté 1997, S. 32.

1398 Ebd., S. 36.

1399 Beispielsweise wird dies im Text deutlich: „Und beim Denken wachsen und ganz langsam Flügel, ohne dass wir es merken. Dann öffnen wir das Fenster und fliegen hinaus in die Dämmerung.“ (Marshall 2012, S. 5) Es erinnert an den sehr weiten Begriff, den Betz verwendet, im Gegensatz zu Motté: „Wenn ich von »religiösen Elementen« spreche, möchte ich das Wort »religiös« in einem allgemeinen und umfassenden Sinn verstanden wissen. Der religiöse Sinn ist jenes Organ, das hinter das Hörbare horcht, das das Fühlbare nach seinem Hintergrund abtastet, das im Schmecken und Riechen nicht bei der Oberflächenwahrnehmung stehenbleibt, sondern dahinter-schmeckt. Es ist jenes Organ, das alles Erlebte hinterfragt, indem es sich meditativ auf dieses Erleben einläßt. Der religiöse Sinn wird von einer Ahnung bewegt, die alles Wahrnehmbare und alles, was Menschen erleben, gewissermaßen als Außenhaut einer überdimensionalen Wirklichkeit auffaßt. Unser religiöser Sinn ist uns Mittler einer Gewißheit, daß sich hinter unserem Weiterleben ein uns übergreifendes Geschehen ereignet, in das wir miteinbezogen sind, obgleich es unsere menschliche Erfahrungsfähigkeit noch übersteigt. (...) Wenn ich also von religiösen Elementen in Kinderbüchern spreche,

die Jenseitswelt in dem Satz „[h]inter jedem Zweig versteckt sich ein neues Wunder“¹⁴⁰⁰ verbalisiert. Neben den in der christlichen Kultur bekannten Vorstellungen und Symboliken wie das Paradies oder auch der Schmetterling werden auch Rituale durchgeführt. So werden in *Und was kommt nach tausend?* Rituale gezeigt, eine Beerdigung und ein Leichenschmaus.¹⁴⁰¹ Es wird jedoch deutlich, dass Lisa diese Bräuche und die damit einhergehenden Verhaltensweisen, wie etwa schwarze Trauerkleidung, nicht kennt. Darüber hinaus veranschaulichen die anderen beiden Bilderbücher Figuren oder Orte, die auch in den Religionen eine Rolle spielen oder deren Ursprung dort liegt: in *Der Besuch vom Kleinen Tod*¹⁴⁰² das Totenreich, Hölle und die Figur des Engels, in *Abschied von Opa Elefant*¹⁴⁰³ Gott, Teufel, Himmel, Hölle oder auch die Leib-Seelen-Trennung. Eine andere Verteilung stellt Hopp in ihrem Untersuchungskorpus fest - 49% sind säkularisierte, 21% christliche und 30% transzendente Bilderbücher.¹⁴⁰⁴

„Obwohl mit den Minimal-Kriterien für christlich-religiöse Bilderbücher – die Erwähnung des Himmels als neuer Aufenthaltsort und Hinweise auf eine christliche Bestattungskultur (Besuch auf dem Friedhof, Teilnahme am Begräbnis, Särge und Kreuze) – die Kategorie breit aufgestellt ist, ist der Anteil von 21% (N=60) am Gesamtkorpus als niedrig einzuschätzen (...)“¹⁴⁰⁵.

Auch in diesem Untersuchungskorpus bestätigt sich Mattenklott und Hopps Eindruck, „daß sich die Annäherung an das Thema ‚Tod‘ im Kinderbuch häufig in einem Grenzbereich undefinierbar vager Religiosität vollzieht.“¹⁴⁰⁶ Dies lässt sich ebenfalls auf den Graphic Novel übertragen: Dort sind drei transzendental und eins religiös. Im letzteren Fall, in *Der Staub der Ahnen*, wird der Synkretismus zwischen dem christlichen und

so meine ich Bücher, in denen sie von den jeweiligen Autoren mitgesehen oder wenigstens geahnt wird. Bücher also, welche Transparenz zulassen auf das Weltganze, das Unsichtbare inbegriffen. Bücher, die Welt- und Menschenerleben nicht vordergründig verschließen, sondern durch Sprache, durch atmosphärische Elemente, durch eine bestimmte Spannung, oder wie immer – durch Geist-Poren der Kinder zum Öffnen bringen, damit sie angeregt werden, etwas zu erwarten aus dem Hintergrund dieses uns unmittelbar zugänglichen Vordergrundes.“ (Betz 1979, S. 44f.) Genau diese beschriebene Transparenz ist in „Oma und die 99 Schmetterlinge“ ersichtlich.

1400 Davies 2015, S. 16.

1401 Bley 2005, S. 23f.

1402 Crowther 2011, S. 6f., S. 17, S. 21.

1403 Abedi/Cordes 2013², S. 7ff.

1404 Hopp 2015, S. 192.

1405 Ebd.

1406 Mattenklott 1989, S. 243.

indigenen Vorstellungen thematisiert. Hier werden verschiedene Riten angeschnitten, u.a. Jenseitsreise mithilfe eines Schamanen, Feierlichkeiten um das Fest *Día de los Muertos*. Wie im Bilderbuch auch, werden in den Graphic Novels verschiedene Elemente verwendet, die sich in die transzendente-religiöse Kategorie einordnen lassen, u.a. sind zu finden: Lichtkugelchen mit göttlichem Licht von der verstorbenen Großmutter mit Heiligenschein und die Beerdigung.¹⁴⁰⁷

Es ist somit, wie Betz schon beschreibt, in Kinderbüchern, aber auch in den vorliegenden Bilderbüchern und Graphic Novels der Fall, dass „uns »religiöse Elemente«, die nicht jedem sofort als solche erkennbar sind“¹⁴⁰⁸, verwendet werden. Wichtig ist, dass wie Brinkmann formuliert, per se kein Inhalt „an sich religiös“¹⁴⁰⁹ ist. Darüber hinaus spricht sich Motté gegen eine religiöse Einordnung bei der Behandlung von Literatur aus.

*„Die Etikettierung von Werken als »christliche« Literatur verschiebt die Betrachtungsebene von literar-ästhetischen zu gesinnungs-ethischen Maßstäben und verstößt letztlich gegen die Autonomie des literarischen Kunstwerkes. Deshalb spricht man besser von religiösen oder christlichen Elementen in der Literatur als von »religiöser« oder »christlicher« Literatur.“*¹⁴¹⁰

Es lässt sich feststellen, dass religiöse Vorstellungen nicht als Begründung für den Umgang mit Sterben und Tod herangezogen werden. So zeigt das Anfangsbeispiel in *Abschied von Opa Elefant*, dass das Weiterleben bei Gott eine Möglichkeit von vielen ist, die nach dem Tod eintreten kann. Außerdem lassen die Bücher genug Freiraum, was Brinkmann schon andeutet, sodass die Geschichten von den Rezipienten religiös oder auch transzendental-religiös interpretiert werden können.

Todeskonzepte bei Kindern und Jugendlichen

Im ersten Unterkapitel *Sterben und Tod* ist die Frage gestellt worden, was die Bilder-

1407 Vanistendael 2014, S. 15f bzw. Bonet/Munuera 2012, S. 67.

1408 Betz 1979, S. 65.

1409 So stellt Brinkmann fest: „Kein Text ist – etwa aufgrund einer inhaltlichen Bestimmtheit oder Qualifikation – „an sich religiös“, aber er wird es über die Art des Zugriffs wie auch hinsichtlich seiner Funktion; und so ist auch Religion eben nicht zuerst von einer institutionalisierbaren Sozialgestalt her zu begreifen oder mit einem System eindeutig identifizierbarer Glaubenssätze zu assoziieren, sondern genuin als prozessuales Selbst- und Sinnbildungsphänomen einzuholen.“ (Brinkmann 2011, S. 103).

1410 Motté 1997, S. 46.

bücher und die Graphic Novels über Todeskonzepte von Kindern und Jugendlichen aussagen: Welche Vorstellungen werden berücksichtigt? Passen diese zu der jeweiligen Altersangabe? Nach der Betrachtung von allen drei Komponenten Sterben, Tod und Jenseits kann nun eine Aussage über den Untersuchungskorpus getroffen werden. In Kapitel 1.2.1. wurde schon auf die verschiedenen Phasen, die Kinder durchlaufen, bis sie den Tod begreifen, eingegangen. Die vier Subkonzepte sind Nonfunktionalität, Irreversibilität, Universalität und Kausalität. Die vorliegenden Bilderbücher sind ab drei, zwei ab vier und zwei ab fünf Jahren. Die Lesegruppe ist somit im Kindergartenalter.

Nach Reuter

„verfügen Kinder [in diesem Alter] noch nicht über spezifische Todesvorstellungen. ›Tod‹ wird als Abschied oder Trennung und damit als Ende der Kontaktmöglichkeiten zwischen den Lebenden und der verstorbenen Person aufgefasst. (...) Kinder dieser Entwicklungsstufe nehmen an, dass ein toter Mensch wieder erwachen und unter veränderten Bedingungen – an einem anderen Standort und/oder mit gewissen Einschränkungen (Bewegungslosigkeit, schlafähnlicher Zustand) – weiterleben kann.“¹⁴¹¹

Diese Vorstellungen werden zum Teil von den Autor*innen aufgenommen: So verwandelt sich die Sterbende in einen Schmetterling¹⁴¹² oder der Großvater lebt auf einer Insel weiter.¹⁴¹³ Irreversibilität wird dahingehend in den Bilderbüchern besprochen, dass der Verstorbene nicht mehr in seiner bekannten Daseinsform wiederkehrt. Auch wenn es zu einer Wiedergeburt kommt, wie etwa in *Abschied von Opa Elefant*, so kann er nicht mehr mit den Enkelkindern spielen.¹⁴¹⁴ Eine Kontaktaufnahme zwischen Verstorbenen und Angehörigen ist nur in *Opas Insel* in Briefform möglich. Zur Todesursache werden wenige Informationen in den Bilderbüchern dargestellt, meist wird im Bild und Text nur hohes Alter angegeben, was nach Egli auch als Ursache „(...) als Erstes begriffen [wird].“¹⁴¹⁵ In *Der Besuch vom Kleinen Tod* wird im Text erwähnt, dass Elisewin Schmerzen hatte, was auf eine Krankheit verweist. Darüber hinaus wird in *Oma und die 99 Schmetterlinge* ein Krankheitsverlauf in Metaphern und Symbolen verdeutlicht.

1411 Reuter 2010, S. 138.

1412 Vgl. Marshall 2012, S. 23f.

1413 Vgl. Davies 2015, 11f.

1414 Vgl. Abedi/Cordes 2013², S. 19f.

1415 Egli 2014, S. 72.

Kausalität wird somit nur angedeutet. Im Gegensatz dazu wird die Universalität und Nonfunktionalität¹⁴¹⁶ in keiner der Veröffentlichungen behandelt.¹⁴¹⁷ Egli begründet dies damit, dass sich diese Vorstellung

„erst zwischen sechs und neun Jahren [entwickelt]. Dann werden auch andere Gründe als hohes Alter als Todesursache erkannt, wie zum Beispiel Krankheit oder Gewalt. Auch wird langsam begriffen, dass der Tod alle Lebewesen betrifft und sich nicht rückgängig machen lässt.“¹⁴¹⁸

Die Bilderbücher gehen über ihre Altersangabe hinaus, sie zeigen zwar nicht in allen Bereichen eine spezifische Todesvorstellung, versuchen jedoch bestimmte Sachverhalte deutlich zu machen: Sie zeigen, dass die Toten nicht mehr auf die Erde wiederkehren und mit den Angehörigen agieren können.¹⁴¹⁹ Dabei zeigen die Autor*innen keine Endgültigkeit des Todes, da sie durch die Thematisierung des Jenseits verschiedene Möglichkeiten zeigen, was nach dem Tod geschieht. Hierbei stellt Spiecker-Verscharen fest:

„Der Unglaube an die Wirklichkeit und Endgültigkeit des eigenen Todes ist kein kindliches Spezifikum. Auch Erwachsene akzeptieren die Irreversibilität des Todes nicht, konstruieren aber umfangreiche Theoriegebäude, um den Beweis für ein Weiterleben im Jenseits zu erbringen. Ihre Argumente gelten als stichhaltig. Niemand würde es wagen an der geistigen Reife eines frommen Christen zu zweifeln, während der Ausspruch eines Kindes: „Ich sterbe niemals!“ nachsichtig belächelt wird. Man kann keineswegs davon ausgehen, daß sich der Unsterblichkeitsanspruch mit der Adoleszenz plötzlich verliert. Er wird lediglich aufgefangen durch gesellschaftlich vorgefertigte religiöse Schemata. Wenngleich dem Jugendlichen die biologischen Fakten des Sterbens geläufig sind, zeichnen sich seine Kognitionen immer noch durch Unschärfe und Widersprüchlichkeit aus.“¹⁴²⁰

In den Graphic Novels muss aufgrund ihrer Zielgruppe ein vollständiges Todeskonzept vorausgesetzt werden. Es werden jedoch nicht alle Subkonzepte dargestellt: In vier von fünf Comics wird die Kausalität gezeigt; am ausführlichsten wird dabei in *Als David*

1416 In „Opas Insel“ kann der Verstorbene sogar Briefe aus dem Jenseits schicken und somit noch agieren. Vgl. Kapitel 3.3.2.

1417 Auch Hopp stellt fest, dass es in ihrem Untersuchungskorpus kaum erwähnt wird (Hopp 2015, S. 165).

1418 Egli 2014, S. 72.

1419 Auch Hopp resümiert für ihrem Untersuchungskorpus, dass „ein fortgeschrittenes Todesverständnis [vorausgesetzt wird] (...). Todeskonzepte lassen sich an nur wenigen Bilderbüchern vervollständigen. Die Universalität des Todes wird nur selten direkt angesprochen und die Aspekte der Irreversibilität, Nonfunktionalität und Kausalität werden ebenso meist als bekannt vorausgesetzt.“ (Hopp 2015, S. 329).

1420 Spiecker-Verscharen 1982, S. 53.

seine Stimme verlor Davids Krankheitsverlauf wiedergegeben.¹⁴²¹ In *Drei Schatten* wird nicht der Grund genannt, warum Joachim von den Reitern mitgenommen wird. Universalität wird in zwei Werken nicht thematisiert, im Gegensatz dazu bespricht David in *Als David seine Stimme verlor* mit seiner jüngsten Tochter Tamar, dass jeder zu einem gewissen Zeitpunkt sterben wird.¹⁴²² In den beiden Comics *Drei Schatten* und *Das Ende der Welt* wird indirekt das Todeskonzept angesprochen: Im ersten Fall wird es in einem Gedicht mit unterschiedlich wachsenden Baumästen verglichen, im zweiten wird, wie der Titel schon angibt, einige Male auf den Weltuntergang verwiesen und somit auf das Sterben der Menschheit.¹⁴²³ Gerade die Irreversibilität wird durch die Thematisierung des Jenseits in Frage gestellt, so segelt etwa der verstorbene David wieder bzw. Joachim wird von drei Reitern in ein anderes Leben begleitet. Eine Wiederkehr der (Un-)Toten geschieht in *Das Zeichen des Mondes*, dort erscheint der verstorbene Bruder Artemis, in *Drei Schatten* erschrickt Joachim vor seinem bellenden toten Hund, und in *Der Staub der Ahnen* wird angedeutet, dass am *Dia de los Muertos* die Toten wieder auf die Erde zurückkehren und mit den Lebenden feiern.¹⁴²⁴

Abschließende Bewertung

In diesem Unterkapitel ist wie in den vorherigen deutlich geworden, dass Jenseitsvorstellungen thematisiert werden. Sie zeigen nicht mehr vorrangig religiöse Darstellungen, sondern auch individualisierte Parallelwelten. Sie vermitteln, falls das Jenseits thematisiert wird, den Eindruck, dass der Tod nicht der Endpunkt, sondern ein Übergang zu etwas Neuem ist. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse kann überblicksartig der nachfolgenden Tabelle entnommen werden:

1421 Vgl. Resümee zum Kapitel 3.1.2.

1422 Vanistendael 2014, S. 120.

1423 „In dieser Frühlingslandschaft gibt es kein Besser und kein Schlechter. Die blühenden Zweige wachsen, wie es ihrer Natur entspricht. Einige sind lang, andere kurz.“ (Pedrosa 2008, S. 265).

1424 Vgl. Kapitel 3.3.4.

Titel	Sterbende*r	Jenseitsreise	Jenseitsreisende*r	Jenseitsreise Begleiter*in	Jenseitsreisende/r: Hauptfigur/Nebenfigur	Jenseitsreise Darstellung
Abschied von Opa Elefant	Opa Elefant	nein	-	-	-	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	Mann Elisewin	nein	-	-	-	-
Oma und die 99 Schmetterlinge	Oma	ja	Enkelin + Hund + Oma	-	HF	-
Opas Insel	Opa	ja	Sam + Katze	Opa	HF	Garten Eden, Insel der Seligen, Paradies
Und was kommt nach tausend?	Otto	nein	-	-	-	-
Als David seine Stimme verlor	Mädchen David	nein	-	-	-	-
Das Ende der Welt	Bruder	ja	Schwester	Gestalt	HF	finis terrae
Das Zeichen des Mondes	Bruder Heilerin Rufo	nein	-	-	-	-
Drei Schatten	Vogel Hase Suzette Pique Manfred Kapitän Baron Joachim	nein	-	-	-	-
Der Staub der Ahnen	Benito Candelario Rojas Dolores Rojas Victor Esperanza Angeles El Negro Eusebio Ramirez Papagei José Guadalupe Reyes	(1-9) nein (10) ja	(10) Schamane + Hund	(10) Reyes	10) NF	(10) Fegefeuer

Titel	Jenseitsreise Ortsdarstellung	Jenseitsreise Transportmittel	Jenseitsreise Bewohner*in	Jenseitsreise Anzahl der Bilder für die Hin- + Rückreise	Jenseitsreise Anzahl der Bilder für den Aufenthalt	Jenseitsreise Panelgröße des Schlüsselbildes
Abschied von Opa Elefant	-	-	-	-	-	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	-	-	-	-	-	-
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	Flug	Geflügelte Personen + Tier	1 + 0	0	1 Seite
Opas Insel	Garten Eden, Insel der Seligen, Paradies	Schiff	Tiere	3 + 2	9	1 Seite
Und was kommt nach tausend?	-	-	-	-	-	-
Als David seine Stimme verlor	-	-	-	-	-	-
Das Ende der Welt	finis terrae	(a) Zu Fuß (b) Fallen	(a) Junge, Gestalten (b) Weise, Vater, Frösche, früheres ich	(a) 3 + 19 (b) 1 + 8	(a) 95 (b) 127	(a) 1 Seite (b) 1 Seite
Das Zeichen des Mondes	-	-	-	-	-	-
Drei Schatten	-	-	-	-	-	-
Der Staub der Ahnen	10) Fegefeuer	(10) Zu Fuß	(10) Personen, Engel, Dämonen, Anima Bendita	(10) 16+0	(10) 8	(10) 1 Seite

Titel	Jenseitsreise Perspektive des Schlüsselbildes	Jenseitsreise Einstellung des Schlüsselbildes	Jenseitsreise Funktion	Zwischenwelt	Zwischenwelt Begleiter*in	Zwischenwelt Darstellung
Abschied von Opa Elefant	-	-	-	ja	nein	Wiederkehr auf der Erde (a) mit neuer Gestalt (b) in gleicher Gestalt
Der Besuch vom Kleinen Tod	-	-	-	(1-2) ja	(1-2) Tod	1-2) Palast im Totenreich
Oma und die 99 Schmetterlinge	Vogelperspektive	T	Erkenntnisgewinn	nein	-	-
Opas Insel	Normalperspektive	W	-	nein	-	-
Und was kommt nach tausend?	-	-	-	nein	-	-
Als David seine Stimme verlor	-	-	-	nein	-	-
Das Ende der Welt	(a) Normalperspektive (b) Normalperspektive-Aufsicht	(a) T (b) HN-HT	(a-b) Erkenntnisgewinn über die eigene Person	nein	-	-
Das Zeichen des Mondes	-	-	-	nein	-	-
Drei Schatten	-	-	-	nein	-	-
Der Staub der Ahnen	(10) Froschperspektive	(10) T	(10) Ritus, Begleitung des Toten	(1-7, 9-10) ja (8) nein	nein	(1-7, 9-10) Skelette im schwarzen Umraum

1 In einer Sequenz von sieben Panels erscheint der verstorbene Bruder seiner Schwester (Bonnet/Munuera 2012, S. 86-87). Siehe Kapitel 3.3.4.

2 Der verstorbene Hund Pepe erscheint Joachim (Pedrosa 2008, S. 39ff.). Siehe Kapitel 3.3.5.

Titel	Zwischenwelt Transportmittel	Zwischenwelt Bewohner*in	Zwischenwelt Anzahl der Bilder für die Reise	Zwischenwelt Anzahl der Bilder für den Aufenthalt	Zwischenwelt Anzahl der Bilder für den Übergang in die nächste Welt	Zwischenwelt Panelgröße des Schlüsselbildes
Abschied von Opa Elefant	(a-b) nein	(a-b) wie zuvor	(a-b) -	(a) 2 (b) 3	(a-b) 0	(a) 2 Seiten (b) 2 Seiten mit drei Panels
Der Besuch vom Kleinen Tod	(1-2) Boot	(1-2) Tod, Eulen Schlangen, Masken	(1-2) 3	(1) 1 (2) 4	(1) 0 (2) 1	(1-2) 1 Seite
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	-	-	-	-	-
Opas Insel	-	-	-	-	-	-
Und was kommt nach tausend?	-	-	-	-	-	-
Als David seine Stimme verlor	-	-	-	-	-	-
Das Ende der Welt	-	-	-	-	-	-
Das Zeichen des Mondes	-	-	-	-	-	-
Drei Schatten	-	-	-	-	-	-
Der Staub der Ahnen	(1) Schlaf (2-10) nein	(1-7, 9-10) Skelette, Hund, Papagei	(1-7, 9-10) 2	(1-7, 9-10) 87	(1-7, 9-10) 0	(1-7, 9-10) 1 Seite

Titel	Zwischenwelt Perspektive des Schlüsselbildes	Zwischenwelt Funktion	Zwischenwelt Einstellung des Schlüsselbildes	Jenseitswelt	Jenseitswelt Begleiter*in	Jenseitswelt Jenseitsdarstellung
Abschied von Opa Elefant	(a) Aufsicht (b) Normalsicht	(a-b) Wiederkehr	(a) W (b) T	ja	-	(c) Himmel (d) Hölle (e) zerfällt zu Staub (f) unsterbliche Seele
Der Besuch vom Kleinen Tod	(1-2) Normalsicht	(1-2) Übergang	(1-2) T	ja	personifizierter Tod	gemeinsames Leben mit dem personifizierten Tod
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	-	-	nein	-	-
Opas Insel	-	-	-	ja	Sam Katze	Insel
Und was kommt nach tausend?	-	-	-	nein	-	(in den Gedanken der Hinterbliebenen)
Als David seine Stimme verlor	-	-	-	nein	-	-
Das Ende der Welt	-	-	-	ja	Schwester	Wald mit Hütte
Das Zeichen des Mondes	-	-	-	nein	-	-
Drei Schatten	-	-	-	nein	-	-
Der Staub der Ahnen	(1-7, 9-10) Vogelperspektive	(1-7, 9-10) Aufschub	(1-7, 9-10) T	ja	-	(10) zerfällt zu Staub

Titel	Jenseitswelt Funktion	Jenseitswelt Transportmittel	Jenseitswelt Bewohner*in	Jenseitswelt Anzahl der Bilder für die Reise	Jenseitswelt Anzahl der Bilder für den Aufenthalt	Jenseitswelt Panelgröße des Schlüsselbildes
Abschied von Opa Elefant	(c) Belohnung für das diesseitige Leben (d) Bestrafung für das dies-seitige Leben (e) endgültiges Ende (f) Neuanfang	(c-e) nein (f) fliegt	(c) Engel, Gott (d) Teufel (e) nein (f) nein	0	1 1	(c) 2 Seiten (d-f) 1 Seite
Der Besuch vom Kleinen Tod	Neuanfang	fliegt	Menschen	0	2	1 Seite
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	-	-	-	-	-
Opas Insel	Neuanfang	Schiff	Tiere	3	9	2 Seiten
Und was kommt nach tausend?	Gedankenkonstrukt	-	-	-	-	-
Als David seine Stimme verlor	-	-	-	-	-	-
Das Ende der Welt	Neuanfang	nein	Junge, Wesen	0	95 ¹	1/3 der Seite
Das Zeichen des Mondes	-	-	-	-	-	-
Drei Schatten	-	-	-	-	-	-
Der Staub der Ahnen	(10) Endgültiges Ende	(10) nein	(10) nein	(10) 0	(10) 2	(10) 1 Seite

1 Aufenthalt der Schwester in der Parallelwelt, in der der Junge lebt.

Titel	Jenseitswelt Perspektive des Schlüsselbildes	Jenseitswelt Einstellung des Schlüsselbildes
Abschied von Opa Elefant	(c-e) Normalperspektive (f) Aufsicht	(c) W (d) HT (e) T (f) HT
Der Besuch vom Kleinen Tod	Aufsicht	T
Oma und die 99 Schmetterlinge	-	-
Opas Insel	Aufsicht	W
Und was kommt nach tausend?	-	-
Als David seine Stimme verlor	-	-
Das Ende der Welt	Normalsicht	T
Das Zeichen des Mondes	-	-
Drei Schatten	-	-
Der Staub der Ahnen	(10) Vogelperspektive	(10) T

3.3. Todessymbolik

Im vorliegenden Kapitel werden Todessymboliken in den Schlüsselbildern untersucht.

Dabei schließe ich mich Eglis Definition zu Symbolen bzw. Symbolik an:

„Im vorliegenden Text werden als Symbole Elemente von Illustrationen gemeint, welche als Sinnbilder weitere Bedeutungsebenen eröffnen. Diese sind stark konventionell geprägt und lassen sich kulturhistorisch kontextualisieren. Ein System von Symbolen zu einer bestimmten Thematik, wie zum Beispiel dem Tod, wird als Symbolik bezeichnet. Der Begriff des Symbols ist besonders geeignet, um visuelle Aspekte des Bilderbuchs zu verdeutlichen.“¹⁴²⁵

Auch wenn Egli Symbole als „stark konventionell geprägt“¹⁴²⁶ beschreibt, ist eine Einordnung von Symbolen nicht immer eindeutig. Lurker spricht von „Verhüllung und Offenbarung zugleich.“¹⁴²⁷ Kurz gibt ebenfalls zu bedenken:

„Ein zusätzlicher Grund für die Symbolkritik liegt in dem Umstand, daß im allgemeinen modernen Sprachgebrauch der Terminus »Symbol« uneinheitlich verwendet wird. Der »Ausdruck« Symbol kann ein arbiträres, konventionelles Zeichen, aber auch das Gegenteil, ein durch Analogie oder durch einen Sachzusammenhang motiviertes Zeichen bedeuten.“¹⁴²⁸

Des Weiteren beschreibt Kurz Symbole als „veränderlich“¹⁴²⁹, sodass ihre Deutungen konträr zueinander stehen bzw. beide „Seinspole - Leben und Tod, Gut und Böse - andeuten können.“¹⁴³⁰ Die verwendeten Symbole werden im Folgenden im Gesamtkontext des jeweiligen Buches eingeordnet, sodass ihre Deutung überprüft und ggf. erweitert oder verringert wird.

Im Gegensatz zu den Kapiteln *Schlüsselbilder von Sterben und Tod* sowie *Schlüsselbilder des Jenseits* ist die Anzahl der Bilder deutlich höher, denn auch schon in den vorherigen beiden Kapiteln sind Todessymboliken thematisiert worden. Eine Begründung dafür wird im Kapitel 3.3.4. gegeben.

Die Gliederung des vorliegenden Kapitels orientiert sich an Bergströms Dreiteilung der Gegenstände in Vanitas-Stilleben im 17. Jahrhundert: Zunächst werden im ersten Unterkapitel *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* näher betrachtet. Im zweiten

1425 Egli 2014, S. 60.

1426 Ebd.

1427 Lurker 1973, S. 14.

1428 Kurz 1993³, S. 67.

1429 Ebd.

1430 Ebd.

Kapitel werden die *Symbole der irdischen Existenz* und im letzten die *Symbole der Vergänglichkeit* analysiert.¹⁴³¹ Im Anschluss folgt ein Überblick über die Ergebnisse.

3.3.1. Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens

Das Unterkapitel *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens*¹⁴³² gliedert sich in drei Abschnitte: Im ersten Teil wird eine Doppelseite aus dem Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?*¹⁴³³ analysiert. Dort stehen Zahlen als Symbole für die Unendlichkeit im Fokus. Im zweiten Teil folgt eine vergleichende Untersuchung aus dem Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes*¹⁴³⁴. In diesem Spread Panel wird die Naturdarstellung als Symbol für die Überwindung des Todes näher betrachtet. Am Ende des Unterkapitels werden die *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* im Untersuchungskorpus untersucht.

1431 Bergström benennt seine Kategorien im Englischen wie folgt: „symbols of resurrection to eternal life“ (Bergström 1983, S. 154), „symbols of earthly existence“ (ebd.) und „symbols representing the transience of human life“ (ebd.). Beispiele für die einzelnen Kategorien werden im jeweiligen Unterkapitel gegeben. Warum an dieser Stelle die Kategorien der Vanitas-Stilleben auf den vorliegenden Untersuchungskorpus bezogen werden können, wird im Kapitel 3.3.4. erläutert.

1432 Bergström beschreibt diese Kategorie wie folgt: „As such may be mentioned particularly ears of corn and sprigs of laurel or ivy. Any of these symbols may be found quite often twisted round a skull. (...)“ (Bergström 1983, S. 154).

1433 Bley 2005.

1434 Bonet/Munuera 2012.

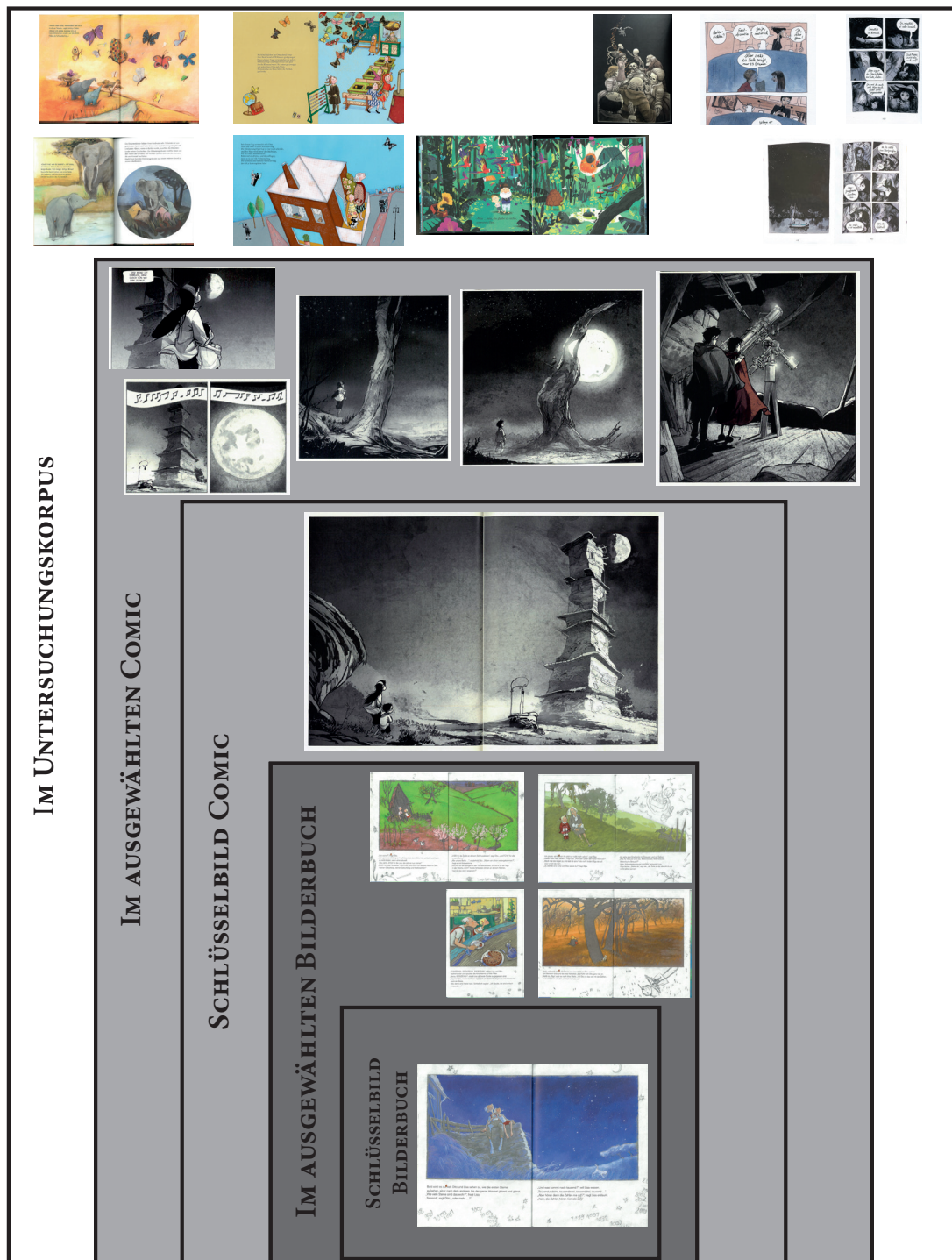


Abb. 60: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens“.

Zahlen als Symbole für die Unendlichkeit

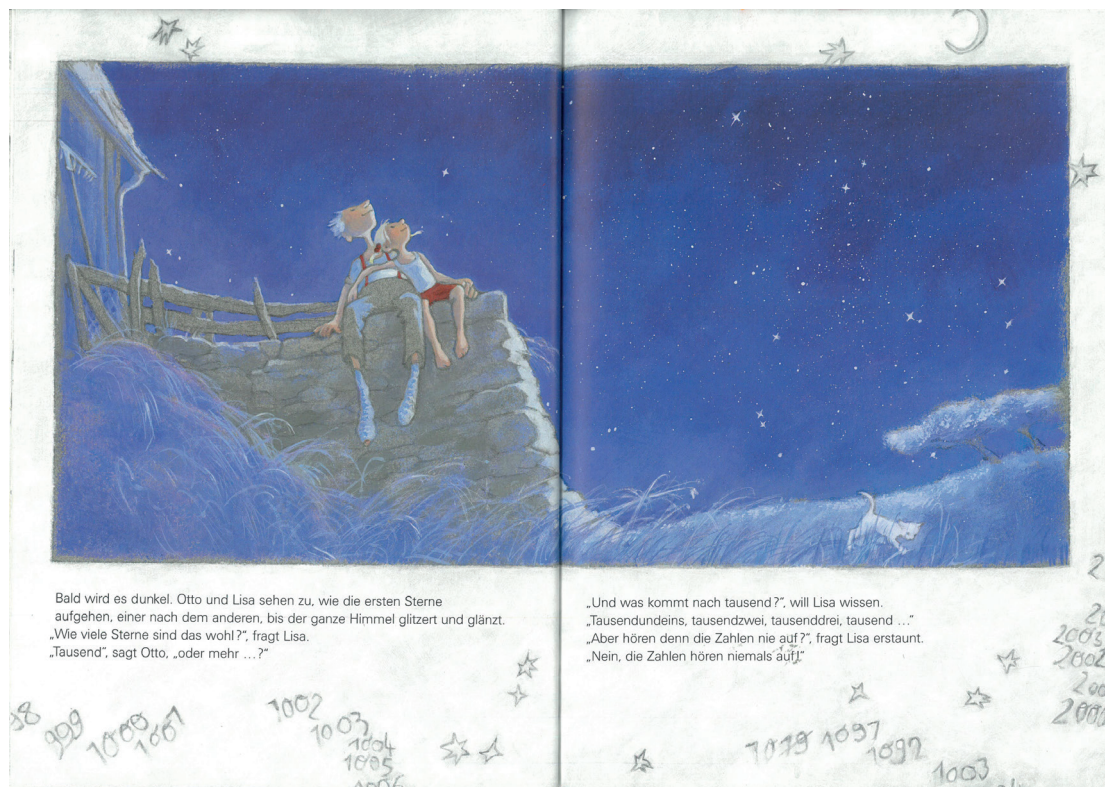


Abb. 61: Bley 2005, S.7f.

Graphische Analyse

Das vorliegende Schlüsselbild stammt aus Bleys Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* und erstreckt sich über eine Doppelseite.¹⁴³⁵ Auf der linken Seite sitzen die beiden Protagonist*innen Otto und Lisa auf einer Mauer. Der ältere Mann trägt eine grau-braune Hose mit roten Trägern und weißem T-Shirt; Lisa hingegen trägt eine knielange rote Hose sowie ein weißes Tank-Top. Otto stützt sich mit dem rechten Arm auf der Mauer ab, mit dem anderen hat er das Mädchen im Arm. Lisas rechter Arm liegt quer über Ottos Bauch, der linke liegt auf Ottos Arm. Beide tragen keine Schuhe, Otto jedoch blau-weiß geringelte Socken, wobei aus der rechten ein Zeh herausschaut. Sie erreichen den Boden nicht mit den Füßen. Die Mauer besteht aus unregelmäßigen Steinen, die keine spitzen Kanten aufweisen. Sie wirkt organisch und gliedert sich auf diese Weise gut in die Landschaft ein. Eine Mauer ist u.a. ein „Symbol der Erhebung, (...). Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Höhe der M., (b) ihre Festigkeit sowie ihre Funktion

¹⁴³⁵ Bley 2005, S. 7f.

der (c) Trennung, (d) Begrenzung (...)“¹⁴³⁶ Sie ist eine vom Menschen erbaute Grenze. Dies gilt ebenso für den graubraunen Zaun, der in diesem Bild wahrscheinlich eine Schutzfunktion einnimmt und so niemand von der Mauer in die Tiefe stürzen kann. Otto und Lisa hält es jedoch nicht davon ab, sich auf den Rand zu setzen. Dies verstärkt neben dem fehlenden Schuhwerk, der sommerlichen Kleidung und der Platzwahl die Assoziation von Freiheit. Die Holzplatten wiederholen die konvexe Wölbung der Mauer. Im Gegensatz zur Mauer und zum Zaun fällt die Form des Schuppens mit seiner gradlinigen, senkrechten Wand und dem schräg nach unten gerichteten Dach auf. Er tritt jedoch aufgrund seiner Farbigkeit zurück, die Bretter weisen nur an den Rändern eine graubraune Kolorierung auf und sind sonst dunkelblau – ähnlich wie die Farben des Bodens und des Himmels. Das Gebäude spielt nur eine geringe Rolle, da es stark angeschnitten ist und somit in den Hintergrund tritt.¹⁴³⁷ An der Wand lehnt ein Gartenrechen, der ebenfalls kaum auffällt. Dieser erinnert an die vorherige Gartenarbeit und unterstreicht ebenso wie die fehlenden Schuhe, dass die Arbeit getan ist.

Es gibt keinen Kontrast zwischen menschen- und naturerschaffenen Objekten. Die Wiese senkt sich zur Bildmitte hin. Die Gräser erscheinen in verschiedenen Abstufungen von violett, rosa und blau, wobei Lichtakzente mit weiß gesetzt werden. Der Boden wirkt aufgrund der Grashalm-Form wie eine Welle, der Wellenkamm am linken Bildrand ist, zur Mitte abflacht und nach rechts wieder ansteigt. Dadurch wird die erhöhte Sitzposition von Otto und Lisa deutlich. Durch die Herausarbeitung einzelner Stängel und Formen wirkt der Vordergrund unruhig und so wird der Unterschied zur oberen Hälfte des Bildes betont – dorthin blicken Lisa und Otto, deren Gesicht im Profil zu sehen ist, ihre Blickrichtung geht zur oberen Ecke der Buchfalz, über den Buchrand hinaus. Auf diese Weise wird verdeutlicht, dass der Himmel auch außerhalb der Darstellung weitergeht. Die abgebildete Tageszeit ist kein „Symbol des Todes und der Gottesferne“¹⁴³⁸, denn Lisa und Otto finden keine Finsternis vor, sondern die Sterne

1436 Stockhorst 2012^{2a}, S. 266.

1437 Dass es sich hierbei um ein Gartenhaus handelt und nicht um das eigentliche Wohnhaus, lässt sich aus den vorangegangenen Seiten erschließen. Siehe dazu beispielsweise die erste Doppelseite im Buch.

1438 Gilardoni-Büch 2012², S. 288.

bestimmen maßgeblich die Atmosphäre und somit steht die Nacht nicht als negativer Gegensatz zum Tag.¹⁴³⁹ Die „Polarstruktur“¹⁴⁴⁰, die Daemmrich und Daemmrich beschreiben, wird somit abgemildert: „atmende Erde und Grab, Fruchtbarkeit und Tod, Freude und Melancholie, Reinheit und Verfall, Freiheit und Freiheitsverlust.“¹⁴⁴¹ Lisas und Ottos Blick geht, wie eben beschrieben, nach oben zum Himmel.¹⁴⁴² Dieser ist ein

„Symbol der Transzendenz und des Göttlichen, der Vollkommenheit und Glückseligkeit, der kosm. Ordnung und ihres Verlusts sowie subjektiver Stimmungslagen. – Relevant für die Symbolbildung ist insbes. die sinnl. Erfahrung des H., der sich der Wahrnehmung darbietet und sich ihr zugleich entzieht, da er wegen seiner ungeheuren Ausdehnung auch im Zeitalter der modernen Raumfahrt vom Menschen kaum bereist werden kann.“¹⁴⁴³

Letzteres wird auch im Text mit der Unzählbarkeit der Sterne aufgegriffen.¹⁴⁴⁴ Diese ist eine „stereotype Symbolverwendung“¹⁴⁴⁵, die beispielsweise schon in der Bibel verwendet wird.¹⁴⁴⁶ Am rechten unteren Bildrand sind zwei Bäume angedeutet, ihr Stamm ragt diagonal in das Bild hinein und hat ebenfalls die Bewegungsrichtung zur Buchfalz hin. Durchgehend wird in diesem Bilderbuch der Garten herausgearbeitet, der jedoch kein reiner Ziergarten ist, sondern zum Anbau von Nutzpflanzen dient und (Nutz-) Tiere beherbergt. Es wird deutlich gemacht, dass Otto im Einklang mit der Natur lebt; er bezeichnet sich selbst als Gärtner.¹⁴⁴⁷ In diesem Zusammenhang wird seine Jenseits-

1439 Vgl. Welsch/Liebmann 2012³, S. 103.

1440 Siehe auch Ausführungen am Ende dieses Abschnittes.

1441 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 260.

1442 Die Situation erinnert weitestgehend an eine Szene in Antoine de Saint-Exupérys Buch „Der kleine Prinz“. Dort sitzt der Junge zunächst auf einer Mauer und unterhält sich mit der Schlange, die ihm später einen tödlichen Biss versetzen wird. Der Erzähler vertreibt das Tier und es folgt ein Gespräch zwischen den beiden über den baldigen Tod des kleinen Prinzen. Dabei erklärt er dem Erzähler: „Du wirst nachts die Sterne anschauen. Mein Planet ist zu klein, als dass ich ihn dir zeigen könnte. Es ist besser so. Mein Stern wird für dich einer von allen Sterne[n] sein. (...) Wenn du nachts den Himmel betrachtest, wird es für dich sein, als lachten alle Sterne. Nur für dich werden die Sterne lachen!“ (Saint-Exupéry 2015, S. 128ff.).

1443 Schneider 2012^{2a}, S. 181.

1444 Siehe Textanalyse weiter unten sowie das Resümee im Anschluss an dieses Kapitel.

1445 Werberger 2012^{2b}, S. 424.

1446 Siehe z.B. „Er [Gott] führte ihn [Abraham] hinaus und sprach: Sieh doch zum Himmel hinauf und zähl die Sterne, wenn du sie zählen kannst. Und er sprach zu ihm: So zahlreich werden deine Nachkommen sein.“ (Gen 15,5) oder „So stammen denn auch von einem einzigen Menschen, dessen Kraft bereits erstorben war, viele ab: zahlreich wie die Sterne am Himmel und der Sand am Meeresstrand, den man nicht zählen kann.“ (Hebr 11,12).

1447 Vgl. Schlüsselbildanalyse im vorherigen Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Ein natürlicher (Le-

vorstellung veranschaulicht.¹⁴⁴⁸ Ebenfalls im Bild ist eine weiße Katze, die den Blick, im Gegensatz zu den zwei Menschen, nach unten gesenkt hat. Ihr Schwanz ist nach oben gerichtet, ihre Beine in Schrittposition, was eine Assoziation zur Jagd oder Spiel erzeugt. Das Tier taucht auf jeder Seite dieses Buches auf, teilweise interagierend mit den Menschen, teilweise jedoch auch im Hintergrund versteckt, sodass die Leser*innen sie suchen müssen. Die Katze folgt Lisa und ist ihre ständige – unauffällige – Begleiterin.¹⁴⁴⁹ Die Linien werden zunächst als braun-graue Umrisslinie eingesetzt – bei den Figuren, der Katze, Teilen des Baums, der Mauer, dem Zaun, dem Haus und dem Gartengerät, im Unterschied zu Gräsern und Baumkronen. Diese erhalten aufgrund des Hell-Dunkel-Kontrasts eine Kontur. Im Bild überwiegen Blautöne. Diese Farbe ist ein

„Symbol der Melancholie und des Todes, des Geheimnisvollen und der Ekstase, des Göttlichen, Transzendenten und der Seele sowie der Dichtung. – Relevant für die Symbolbildung sind (a) die Nähe des B. zum Schwarz und seiner Todessymbolik, (b) die mit B. assoziierte Unendlichkeit, die sich aus dem B. des Himmels und des Meeres ergibt. (...) In einer langen Trad. wird B. mit dem Geheimnisvollen, Dunklen und Mystischen assoziiert. Das liegt nicht zuletzt an der ambivalenten Zuschreibung von »Reiz und Ruhe«, von dunkler Kälte und greller Helligkeit, die aus der Ableitung des B. vom Schwarzen einerseits und aus der Bedeutungszuschreibung als »reizendes Nichts« andererseits hervorgeht (Goethe, Farbenlehre §§696, 779).“¹⁴⁵⁰

Vieles, was Waldow in seiner Beschreibung aufzählt, trifft auf das Schlüsselbild zu. Das gewählte Blau, hin von einem sehr hellen, teilweise ins Violette oder Weiße bis hin zu einem Dunkelblau gehend, unterstützt die Assoziation mit der Unendlichkeit, die auch im Text mit den Sternen in Verbindung gebracht wird. Das Bild weckt etwas „Mystische[s]“¹⁴⁵¹, jedoch nicht auf eine beunruhigende Art und Weise, sondern es ist eher etwas Staunendes.¹⁴⁵² Es wird ebenfalls keine „Melancholie“¹⁴⁵³ vermittelt; die Protago-

bens-)Kreislauf“.

1448 Vgl. Kapitel 3.2. sowie die Schlüsselbildanalyse im vorherigen Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Ein natürlicher Lebenskreislauf“.

1449 Vgl. in diesem Kapitel 3.3.4.

1450 Waldow 2012², S. 53.

1451 Ebd.

1452 Es erinnert an die Naturbetrachtung in „Opas Insel“: „Sie [Opa und Sam] erkunden die Insel bis in den letzten Winkel. Hinter jedem Zweig versteckte sich ein neues Wunder.“ (Davies 2015, S. 15f.). Vgl. Kapitel 3.2.

1453 Waldow 2012², S. 53.

nist*innen blicken lächelnd zum Himmel, was eine ruhige Atmosphäre unterstützt.¹⁴⁵⁴ Blau gilt ebenso als „Farbe der Treue“¹⁴⁵⁵, was die Freundschaft zwischen Otto und Lisa gut beschreibt. Denn auch nach Ottos Tod sind beide weiterhin verbunden.¹⁴⁵⁶ Der stärkste Hell-Dunkel-Kontrast entsteht in diesem Bild durch das Dunkelblau des Himmels und die weißen Sterne. Dies unterstützt die Tiefenwirkung des Himmels und ebenso die Leuchtkraft der Sterne. Auch wird die Farbe zur Akzentuierung eingesetzt, dabei wird vor allem die Farbe Weiß verwendet. Kretschmer arbeitet zur Farbsymbolik folgendes heraus:

„Ursprünglich galt es als Farbe des Todes und der Trauer: als Hinweis auf das ewige Leben und als Auslöschung aller Buntheit des Lebens. (...) Zudem gilt Weiß als Farbe der Unschuld, des ungebrochenen Lichts, der Wahrheit und der Vollkommenheit.“¹⁴⁵⁷

Ebenso wie bei der Farbe Blau scheint in diesem Bild noch nicht der Part der Trauer und des Todes im Fokus zu stehen. Es ist, wenn überhaupt, nur eine Vorausdeutung auf das Kommende.¹⁴⁵⁸ Der Farbeinsatz auf dieser Doppelseite hat eher die Assoziation zu Reinheit, einer idyllischen Naturbetrachtung, die unbeeinflusst von künstlichen Lichtern, wie etwa Stadtbeleuchtung oder von Flugzeugen, gestört wird. Außerdem wird eine Naturverbundenheit durch die verschiedenen Brauntöne forciert, die vor allem auf der linken Bildhälfte verwendet werden. Es wird u.a. mit „Gemütlichkeit, Sinnlichkeit und Sicherheit“¹⁴⁵⁹ in Verbindung gebracht, was in diesem Bild, siehe Analyse weiter oben, bestätigt werden kann. Ebenfalls hat Bley an dieser Stelle eine ambivalente Farbe gewählt, denn sie steht sowohl für Leben als auch „Vergänglichkeit“¹⁴⁶⁰. Otto trägt daher

1454 Vgl. ebenfalls die Farbanalyse im vorherigen Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Abschied vom Leben“. Das Bild ist dort ebenfalls geprägt von Blau- und Weißtönen, jedoch im Zusammenspiel mit Schwarz. Aufgrund des gewählten Blautones, eines rauchigeren, eher weiß-grauen, vermittelt das Bild eine andere Atmosphäre.

1455 Kretschmer 2018⁶, S. 123.

1456 Vgl. Ausführungen weiter unten.

1457 Kretschmer 2018⁶, S. 121.

1458 Auch die Schlüsselbildanalyse im vorherigen Kapitel „Akt des Sterbens“ aus dem Buch „Und was kommt nach tausend?“ spielt die Farbe Weiß eine übergeordnete Rolle. Dort ist nicht Blau der dominierende Farbton, wie im gerade beschriebenen Schlüsselbild, sondern die rechte Bildhälfte geht ins Weiße über. Dort wird vor allem die Symbolik der „positiven Todesfarbe“ (Welsch/Liebmann 2012³, S. 104) herausgearbeitet.

1459 Welsch/Liebmann 2012³, S. 93.

1460 Okolowitz/Layh 2012², S. 61.

etwas Braunes, er ist im ‚Herbst des Lebens‘, Lisa hingegen nicht. Ein Qualitätskontrast entsteht zur Farbe Rot, die, im Gegensatz zum umliegenden Braun, nicht gebrochen ist. Sie tritt an drei Stellen geballt auf – Ottos Hosenträger, Lisas Haargummi sowie ihre kurze Hose. Dies stellt sowohl einen Quantitäts- als auch einen Kalt-Warm-Kontrast zum Blau dar, das im Bild überwiegt und kühler wirkt. Ebenso wie das Blau symbolisiert das Rot die freundschaftliche Liebe zwischen den beiden.¹⁴⁶¹ Auch unterstreicht Kretschmer, dass Rot als „Farbe des Lebens“¹⁴⁶² interpretiert werden kann. Dies kann auch hier beobachtet werden: Otto trägt zunächst noch sein rotes Accessoire, wobei er dieses, als er bettlägerig wird, ablegt. Im Gegensatz dazu, nimmt der Rotanteil in Lisas Kleidung zu – was zunächst die Verbundenheit zu Otto unterstreicht, jedoch auch, dass sie nach Ottos Tod weiterleben wird.¹⁴⁶³

Bley entscheidet sich für eine weite Einstellungsgröße, die den Betrachter*innen einen Überblick über die Landschaft ermöglicht. Aufgrund der Froschperspektive sehen sie in etwa das, was die beiden Protagonisten erblicken. Ebenso unterstützt dies den Eindruck, den der Text vermittelt.¹⁴⁶⁴ Einzig das Gebäude weist auf eine Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt hin.

Als Tiefenkriterien werden Höhenunterschiede wie beispielsweise Wiese unten - Sternenhimmel oben, Überdeckungen - Grashalme überdecken einen Teil der Mauer, Staffe- lung wie die Grashalme, Größenabnahme wie unterschiedlich große Formen der Sterne sowie Darstellungswechsel genutzt - die vorderen Grashalme werden herausgearbeitet, die hinteren sind deutlich flächiger und getupft. Die Licht-Schatten-Modellierung erfolgt entweder durch Weiß- oder Blau-Akzentuierung. Auffällig ist die Bildeinteilung: im Vordergrund das Gras, im Mittelgrund die Katze sowie die beiden Protagonisten auf der Mauer. Im Hintergrund sind Bäume und Haus gezeichnet. Das Besondere ist der Himmel, dessen perspektivische Einordnung schwierig ist: Einerseits nimmt er so viel Raum ein, dass er den Betrachter*innen nah wirkt, andererseits gibt es einen Grö-

1461 Kretschmer 2018⁶, S. 122.

1462 Ebd.

1463 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1464 Siehe die Textanalyse weiter unten.

ßen- und Quantitätskontrast: die kleine Form der Sterne neben u.a. der großen Form der Mauer als auch die große Anzahl der Sterne gegenüber der geringen Anzahl der sonstigen Bildelemente. Dies führt dazu, dass die Sterne zurücktreten. Hinzu kommt der Seitenaufbau: Die linke Bildhälfte besteht aus nach rechts abfallender Wiese, Haus, Mauer, Zaun und den beiden Protagonisten Lisa und Otto. Sie verdecken mehr als die Hälfte des Sternenhimmels. Ab der Buchfalz nimmt der Sternenhimmel den Großteil der rechten Seite ein. Es ist somit eine asymmetrische Verteilung der Bildelemente. Die rechte Seite wirkt gegenüber der linken leerer, durch die Ballung der Sterne wird dies jedoch wieder aufgehoben. Die Gestaltung der Doppelseite unterstreicht die Weite und Unendlichkeit. Zwar sind nur wenige Elemente angeschnitten, wie das Haus, der Gartenrechen, der Baum, aber der Sternenhimmel scheint über den Frame hinaus zu gehen. Dies zeigt auch die eben erwähnte Blickrichtung der Protagonist*innen. Nimmt man die Doppelseite als Ganzes, fällt die Diagonale vom linken oberen zum rechten unteren Bildrand auf. Dort trennt sich in etwa der Himmel von dem, was auf der Erde ist.¹⁴⁶⁵

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Die erzählstrukturelle Analyse im Materialband zeigt, dass das Verhältnis von Bild- und Text eine Anreicherung ist, da die Informationen gegenseitig durch Bild und Text ausgeweitet werden. Beides unterstreicht die Unendlichkeitsdarstellung der Himmelskörper und knüpfen damit die Assoziation zum ‚Unsterblichen‘.¹⁴⁶⁶ Zahlensymbolik hat in diesem Bilderbuch einen hohen Stellenwert, was man auch daran sieht, dass ein Teil des Dialogs zum Buchtitel wird: *Und was kommt nach tausend?*.¹⁴⁶⁷ Allgemein stehen Zahlen als Sinnbild für die „Ordnung des Kosmos, des Körpers, des Geistes und der Seele, Gottes und der Vollkommenheit wie auch von deren Störung bzw. Zerstörung.“¹⁴⁶⁸ Im vorliegenden Bild werden die Zahlen in Zusammenhang mit den Sternen gebracht. Da-

1465 Wie auch in der ersten Schlüsselbildanalyse aus dem Buch „Und was kommt nach tausend?“ im Kapitel 3.1.1. fällt auf, dass Bley bewusst mit der Buchfalz ‚spielt‘ und sie in den Bildaufbau integriert.

1466 Siehe Band 2, Kapitel 5.1.2.

1467 Siehe auch im Resümee dieses Kapitels. Dies ist ebenso im Bilderbuch „Oma und die 99 Schmetterlinge“ (Marshall 2012) der Fall.

1468 Haubrichs 2012², S. 494.

bei wird auf die Zahlensymbolik der Tausend eingegangen.

„Als Ergebnis der dreimaligen Multiplikation von Zehn (...) steht die T. seit der Antike auch für die Totalität und Harmonie. Die Überschreitung der T. symbolisiert das Unzählbare, so etwa in den altoriental. Märchen aus Tausendundeiner Nacht (...). In der jüd.-christl. Kulturgeschichte steht die T. heilsgeschichtlich für den paradies. Zustand für die Unsterblichkeit (...) und das Glück. (...)“¹⁴⁶⁹

Im Laufe der Erzählung werden weitere Zahlenspielerien zwischen Lisa und Otto dargestellt, die zu einer zentralen Frage von Lisa führen, die genau diese Zahlensymbolik aufgreift:

„Sag mal Otto, woher kommen eigentlich die Zahlen?“, fragt Lisa und nimmt sich noch ein Stück [Kuchen]. Otto denkt eine Weile nach. Schließlich sagt er: „Ich glaube, die sind einfach in uns drin...(...)“¹⁴⁷⁰

Wenn nun aber die Zahlen unendlich und damit ‚unsterblich‘ sind, siehe oben, dann darf man Ähnliches für den Menschen Otto schlussfolgern, was auch getan wird - siehe Ausführungen in der Gesamtkontextanalyse.

Gesamtkontextanalyse

Vergleicht man das Schlüsselbild mit den vorangegangenen und kommenden Seiten, fällt auf, dass das Motiv der sitzenden Figuren in der Natur noch dreimal verwendet wird. Hierbei wird nicht mit Bild – Gegenbild¹⁴⁷¹ gearbeitet, sondern das Motiv wird weiterentwickelt: Das Buch beginnt mit einer Doppelseite, auf der Lisa und Otto vor dem Gartenhaus auf der Bank sitzen.¹⁴⁷² Sie schauen nicht auf die umliegende grün-rotbraune Natur, sondern blicken sich gegenseitig an. Auffällig ist hier, dass nicht nur die Farbigkeit des Bildes eine andere ist. Es zeigt die Umgebung bei Tageslicht, wie auch, dass der Himmel nur durch einen kleinen lila Streifen am Horizont angedeutet wird. Ebenfalls wird durch den Text deutlich, dass sie mit Zahlen beschäftigt sind, jedoch beginnen sie „[v]on vorne (...)“¹⁴⁷³, sie zählen von eins bis acht und verbinden diese

1469 Kuhnle 2012², S. 441f.

1470 Bley 2005, S. 16.

1471 Vgl. z.B. in „Der Besuch vom Kleinen Tod“ (Crowther 2011) die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1472 Bley 2005, S. 1f.

1473 Ebd., S. 1.

mit persönlichen Gegenständen. Dies zeigt, dass das Spiel zwischen ihnen ‚harmlos‘ beginnt, jedoch an thematischer Tiefe im Laufe der Erzählung gewinnt. Auf den letzten beiden Doppelseiten werden Lisa und Olga abgebildet.¹⁴⁷⁴ Zunächst sitzen die beiden Figuren mit dem Gesicht zu den Betrachter*innen im Gras. Ihre Augen sind geschlossen, beide scheinen leicht zu lächeln. Lisa umschlingt mit ihren Armen ihre Beine; Olga hält mit einem Arm die Katze fest, der zweite ruht auf ihrem Schoß. Die Bildaufteilung erinnert an das analysierte Schlüsselbild, gerade durch die diagonale Anordnung der verschiedenen Ebenen sowie die links sitzenden Figuren und den rechts abgebildeten Himmel. Es gibt nun deutliche Unterschiede: Es ist wieder Tag, was die Farbigkeit beeinflusst – es herrschen Grün- und Weißtöne vor, bis auf Lisa, die vollständig in Rot und Weiß gekleidet ist.¹⁴⁷⁵ Himmel und Erde nehmen etwa gleich viel Raum ein. Das Besondere an diesem Bild ist, dass der Frame unterbrochen wird und der Himmel mit den Randzeichen ineinander übergeht.¹⁴⁷⁶ Im geweißten Himmel am rechten oberen Bildrand sitzt Otto, fast komplett verdeckt hinter einer Kirschtorte. Einzelne Kirschen sind auf der rechten Seite verteilt. Am unteren Seitenrand, unter dem Text, blickt eine Figur nach oben. Aufgrund der Haarfrisur könnte es Lisa sein. Am linken unteren Bildrand blickt lächelnd eine stehende Katze zu Lisa. Dies ist alles im Stil der Kinderzeichnung gemalt, mit grauem Stift auf dem geweißten Papier. Im Text fordert Olga Lisa auf die Augen zu schließen, sich eine Torte vorzustellen und diese zu beschreiben. Sie resümiert: „Siehst du“, sagt sie, „die Torte ist da, obwohl du sie nicht sehen kannst.“¹⁴⁷⁷ Dieser Gedanke wird nun auf der folgenden, letzten Doppelseite fortgesetzt. Hier ist,

1474 Bley 2005, S. 27f.

1475 Zur Farbanalyse der Kleider vergleiche Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1. und der Beginn dieser Schlüsselbildanalyse.

1476 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1. Dort wird ebenfalls der Frame unterbrochen.

1477 Bley 2005, S. 28. Es ist wichtig, dass Olga nach Ottos Tod Lisa zur Seite steht. Das Mädchen lernt so mit ihrer Trauer umzugehen. Cramer weist daraufhin, wie wichtig dieser Austausch zwischen Bezugspersonen und Kind ist: „Weiterhin beeinflusst die gefühlsmäßige Haltung der Bezugspersonen entscheidend, wie ein Kind den Tod wahrnimmt. Kinder bemerken, ob der Erwachsene selbst gefasst mit dem Lebensende umgeht. Wenn einem Kind der Tod bislang ganz fremd ist, so wird die Reaktion des Erwachsenen umso wichtiger. Kinder übernehmen leicht die Haltung der Bezugspersonen, also gegebenenfalls auch ihre Angst, ihre Panik und ihre Verdrängungsverhalten.“ (Cramer 2009, S. 3f.).

nun wie zu Beginn des Buches, kaum Himmel zu sehen, dieser nimmt die Farbigkeit des Bodens an. Die Bäume sind kahl, die verschiedenen Nuancen der Olivgrüntöne der vorherigen Seite sind nun zu einem Orange-Rot-Braun gewechselt, was eine Assoziation zu einem Jahreszeitwechsel bewirkt – von Herbst zu Winter.¹⁴⁷⁸ Lisa und Olga sitzen nun mit dem Rücken zu den Leser*innen.¹⁴⁷⁹ Olga hat einen Arm um das Mädchen gelegt. Die Autorin lässt ihr Buch optimistisch ausklingen, denn Lisa zieht am Ende folgendes Resümee: „Jetzt fühlt sich Otto ganz nah an. „Weißt du, Olga“, sagt sie nach einer Weile, „mit Otto ist das wie mit den Zahlen, er ist einfach in uns drin und hört niemals auf.“¹⁴⁸⁰ Die Randzeichnung zeigt ein Bild, des auf dem Boden liegenden Mädchens, das die Arme auf den Bauch gelegt hat. Auf ihrem Oberteil ist eine vereinfachte Zeichnung von Otto zu sehen. Harmonischer, und letztendlich auch nachvollziehbarer, in der Argumentationskette und somit tröstlich für junge Leser*innen, endet das Buch mit diesem Satz. Auch Egli stellt in ihrer Analyse fest:

„Das Weiterexistieren des Verstorbenen ist nicht von einem Ort abhängig, sondern vom einzelnen Hinterbliebenen – ihre Erinnerungen sind ein Ort für den Verstorbenen. (...) In diesen Büchern wird eine Art ‚Jenseits im Kopf‘ postuliert, wo das Weiterleben in der Erinnerung erfolgt. Religiöse Bezüge gehen dabei verloren, die entlastende, tröstende Funktion wird hingegen aufrechterhalten. (...)“¹⁴⁸¹

1478 Vgl. Kapitel 3.3.4.

1479 Dies spielt auf ein klassisches Motiv – die Rückenfigur an, dass sich „wie ein roter Faden durch die europäische Kunstgeschichte zieht.“ (Wilks 2005, S. 5) Dabei bezieht sich Bley's Bild an dieser Stelle nicht an den Arbeiten, die eine „Kommunikationslosigkeit ausdrücken“ (Wilks 2005, S. 181), sondern an ein „Freundschaftsbild der deutschen Romantik (...), in dem dem gemeinsamen Schauen der Natur eine verbindende Funktion zukommt.“ (Ebd.).

1480 Bley 2005, S. 29.

1481 Egli 2013, S. 41.

Die Natur als Symbol für die Überwindung des Todes



Abb. 62: Bonet/Munuera 2012, S. 18f.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Schlüsselbild stammt aus Bonet und Munueras Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes* und erstreckt sich über eine Doppelseite.¹⁴⁸² Auf der ersten Seite befinden sich am unteren Bildrand zwei Figuren, Artemis und ihr kleiner Bruder, die mit dem Rücken zu den Leser*innen stehen. Artemis hält mit einer Hand die linke Schulter des Jungen fest. Dieser hat einen Arm gebeugt. Beide tragen ein helles Oberteil, Artemis einen schwarzen Rock, der Junge eine knielange Hose sowie Schuhe. Im langen schwarzen Haar trägt das Mädchen ein helles Haarband. Hinter den Kindern ragt ein Gegenstand diagonal ins Bild. Seine Beschaffenheit – oben scheint Gras darauf zu wachsen – und seine organische Schraffur weisen auf einen Felsen oder Erdhügel hin. Vereinzelt werden Gräser und Sträucher angedeutet. Auf der zweiten Seite befindet sich auf der unteren Bildhälfte, in der gleichen Größe wie die beiden Figuren, ein Ziehbrunnen. Er ist rund gemauert, auf der rechten Seite liegt ein umgestoßener Holzeimer, dessen Öffnung nach rechts zeigt. Direkt anschließend beginnt ein Turm, der sich über 2/3 der

¹⁴⁸² Bonet/Munuera 2012, S. 18f.

Seitenhöhe erstreckt und ruinenhafte Züge aufweist. Für Daemmrich und Daemmrich hat die Ruine im Text die Funktion der „atmosphärischen Ausgestaltung“¹⁴⁸³, was auch auf das vorliegende Bild bezogen werden kann. Frenzel geht dabei noch weiter:

„Das Ruinen-Motiv in der Literatur entsteht aus einer zivilisatorischen Sicht, es ist ein ausgesprochen »sentimentalisches« Motiv. Zwar verschmilzt die nicht mehr bewohnte oder benutzte und kaum zu einer Verwendung dienliche Ruine mit der sie umgebenen Natur, wird zum Bestandteil einer Landschaft, wie sie sich auch immer wieder in der bildenden Kunst spiegelt, aber sie bleibt doch ein Indiz für menschliche Leistung oder für die Vergänglichkeit solcher Leistung. Das Ruinen-Motiv ist recht eigentlich ein Stimmungsmotiv, es kann ins Zentrum lyrischer Schöpfung treten, aber auch in den pragmatischen Gattungen streckenweise die Rolle eines farbgebenden Mitspielers übernehmen. Auf der einen Seite sind die Ruinen wie in der älteren Rom-Dichtung heilig als Zeugnisse großer Menschen und Leistungen, auf der anderen sind sie ein Dokument der Vanitas, der Eitelkeit und Vergänglichkeit menschlichen Strebens; Ruinen dokumentieren zugleich die Widerstandsfähigkeit menschlicher Schöpfungen gegenüber den Naturkräften und doch auch den Sieg der Zeit und des wechselhaften Schicksals über diese Werke.“¹⁴⁸⁴

Auch wenn es sich um ein vom Menschen geschaffenes Gebäude handelt, integriert es sich, wie Frenzel schon formuliert, mit seiner unregelmäßigen Form und vor allem wegen seines allmählichen Zerfalls in die Landschaft. Es erinnert somit an die Mauer aus dem vorherigen Schlüsselbild *Und was kommt nach tausend?*, die sich ebenfalls in die Umgebung integriert hat.¹⁴⁸⁵ Um den Turm wird ebenso im Text eine Mystik gesponnen, auf die jedoch nicht näher eingegangen wird. Hinweise gibt der Name - der „Turm des Verrückten“¹⁴⁸⁶; es spielt vermutlich darauf an, dass eine Figur mit diesem Gebäude assoziiert wird, die von der Norm abweicht.¹⁴⁸⁷ Aufgrund des Standortes - der Nähe zum Brunnen - wird der Turm ebenfalls von den Kindern gemieden.¹⁴⁸⁸

Die meisten Bildelemente haben dunkle Konturen, die unterschiedlich breit sind: So sind die Linien des angeschnittenen Felsens auf der linken Seite sehr dick, hingegen ist

1483 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 298.

1484 Frenzel 1992⁴, S. 618f.

1485 Siehe vorherige Schlüsselbildanalyse.

1486 Bonet/Munuera 2012, S. 12.

1487 So schreibt Kluge zum Begriff verrückt: „In der heutigen Bedeutung seit dem 16. Jh. Ursprünglich einfach ‚von der Stelle gerückt‘ (...), ‚von der Stelle rücken‘, aus der Fassung bringen.“ (Kluge 1995²³, S. 860).

1488 Bonet/Munuera 2012, S. 16. Interessanterweise dient am Ende der Erzählung der Turm dazu, dass Artemis sich ihren Ängsten stellt (ebd., S. 126ff.). Siehe auch Ausführungen weiter unten.

die des Turmes deutlich feiner. Teilweise entstehen Umrisslinien aufgrund eines Hell-Dunkel-Kontrastes, wie beispielsweise am Strauch hinter dem Turm. Es dominieren senkrechte Bildelemente, wie etwa der Turm, die Halterung des Brunnens, sowie die aufrechte Haltung der Kinder. Der Fels schiebt sich diagonal ins Bild, wiederholt in etwa die Blickachse des Mädchens zum Mond. Im Gegensatz dazu ist die Blickachse des Jungen waagrecht – hin zum Brunnen. Auch wenn die einzelnen Bildelemente statisch wirken und zunächst eine ruhige Atmosphäre ausstrahlen, wird diese durch die Flächengestaltung unterbrochen.

Munuera hat einen graphischen Stil, dieser wird aufgrund seiner Mitarbeit in den *Spirou und Fantasio*¹⁴⁸⁹ Comics als aktualisierter *École Marcinelle* mit Manga-Elementen bezeichnet.¹⁴⁹⁰ Das vorliegende Schlüsselbild ist eine Schwarz-Weiß-Zeichnung und lässt aufgrund der Farbabstufungen eine Aquarelltechnik vermuten. Diese gehen von einem satten Schwarz hin zu einem gelblichen Papierweiß. Dies ist auch der stärkste Hell-Dunkel-Kontrast, zu sehen beispielsweise am Mond oder am Brunnen und deren direkter Umgebung. Papierweiße Flächen innerhalb des Frames gibt es neben den gerade genannten wenige – was darauf hindeutet, dass der Mond nur wenig hell beleuchtet ist und ansonsten eher Dämmerung bzw. dunklere Lichtverhältnisse vorherrschen. Schwarze Flächen oder Konturen tauchen neben der Haar- und Kleidungsfarbe, daher eher auf der vom Mond abgewandten Seite bzw. in größerer Entfernung, auf. Dabei können die Elemente auch komplett schwarz gefüllt sein, wie etwa die Gräser am Boden. Die Dominanz liegt bei einem mittleren Grauton.

Im Vordergrund des Bildes befinden sich der Fels sowie die beiden Figuren, im Mittelgrund der Brunnen, der Turm und der dahinterliegende Strauch. Der Hintergrund

1489 Zusammen mit Morvan arbeitet er an einigen Bänden. Vgl. Bonet/Munuera 2012, S. 135.

1490 Ab 1940 „entwickeln sich zwei gegensätzliche Stilrichtungen – oder vielleicht besser: >Philosophien<“ (Knigge 2016, S. 16), Ligne Claire und *École Marcinelle*. Letztere bezieht sich auf Zeichner, die für das Magazin „Spirou“ arbeiteten. Charakteristisch ist eine „dynamische Aktion und Bewegung“ (ebd.) der Figuren. Aufgrund der heutigen „globalen Comic-Kultur“ (Knigge 2016, S. 36) lassen sich die heutigen Comiczeichner*innen nur bedingt in verschiedene Richtungen einordnen. Vergleicht man die Figuren aus diesem Comic mit Munueras „Spirou“ und „Fantasio“, so sieht man, deren ‚Verwandtschaft‘.

bleibt abstrakt durch Schwarz-Weiß-Abstufungen. Einzig der Mond schiebt sich hervor, wobei nur die rechte Seite beleuchtet ist. Die Bildwirkung ist dabei eine andere als im vorherigen analysierten Bilderbuch-Schlüsselbild. In *Und was kommt nach tausend?* lag die Betonung auf einer stillen, andächtigen Betrachtung der Sterne, der innigen Verbundenheit der Protagonisten; das vorliegende Schlüsselbild vermittelt hingegen zwar ebenfalls Ruhe - jedoch eine ‚Ruhe vor dem Sturm‘, siehe Ausführungen weiter unten. Die Panels sind vorwiegend schwarz-weiß mit Grauabstufungen, was den den melancholischen, düsteren Eindruck unterstützt.¹⁴⁹¹ Bei beiden Büchern nimmt der Himmel eine sehr große Fläche ein. Im Bilderbuch ist durch die große Anzahl der Sterne und deren Verbindung im Text zu Zahlen die Assoziation zur Unendlichkeit aufgebaut worden. Im vorliegenden Schlüsselbild gibt es hingegen nur wenige Bildelemente, was zu einer Fokussierung führt. Es ist ein umgekehrter Bildaufbau zu *Und was kommt nach tausend?*, dort sitzen die Figuren erhöht auf einer Mauer. Die Diagonale von links oben nach rechts unten wird betont und trennt die Elemente, die sich am Boden befinden, von denen am Himmel. Im Graphic Novel wird zwar ebenfalls eine Diagonale betont, jedoch die von links unten nach rechts oben. Die Kinder befinden sich beinahe am tiefsten Punkt des Bildes, was die Entfernung zum Himmelskörper unterstreicht. Es werden verschiedene Möglichkeiten der Raumdarstellung verwendet: So sind die Elemente im Vordergrund in der Kontur und in deren Farbigkeit tendenziell in dunkleren Farbtönen gestaltet, beispielsweise der Fels im Vergleich zum Strauch hinter dem Turm. Teilweise wirkt es so, als würde ein weißer Schleier über dem Hintergrund liegen, dies ist vor allem bei den Objekten hinter dem Brunnen der Fall. Im Gegensatz zum vorherigen Bild werden nicht Lichtakzente gesetzt, sondern es wird eher mit Schattenpartien gearbeitet, wie etwa den vollständig gefüllten Grasflächen. Identisch ist jedoch die Aufteilung, dass Bildinhalte, die am unteren Bildrand den Leser*innen am nächsten, oben am entferntesten sind. Die Einstellungsgröße ist wie in Bleys Bilderbuch eine wei-

1491 Vgl. Kurz 2012², S. 163. Ähnlich also dem Graphic Novel „Das Ende der Welt“ (Tirabosco/Wazem 2009). Dort wurde zusätzlich ein Blauton eingesetzt (siehe beispielsweise Farbanalyse im Kapitel 3.1.1.). In dieser Graphic Novel wird am Ende als Schmuckfarbe Rot verwendet (Bonet/Munuera 2012, S. 104ff). Weitere Ausführungen siehe weiter unten.

te, sodass möglichst viel vom Umraum zu sehen ist. Die Perspektivwahl ist jedoch eine andere: es ist keine Froschperspektive, sondern es wird die Normalperspektive gewählt, sodass der Blick der Figuren nachempfunden werden kann. Es wird der Eindruck vermittelt, dass man hinter dem Geschwisterpaar steht. Interessant ist, dass, je weiter das Bild in die Tiefe geht, desto beliebiger wird der Raum. Im Vordergrund werden Gräser noch gezeichnet, im Hintergrund dominieren eher Flächen und lassen sich Sträucher o.ä. erahnen. Die Verwendung von Linien wird weniger und die Farbabstufungen wichtiger. Der Fokus liegt somit im Vorder- und Mittelgrund. Dies war im vorherigen Buch nicht der Fall. Dort war der Hintergrund – der Sternenhimmel – ebenfalls dominant und die Sterne waren wie die Bäume von den umgebenen Flächen, auch mit vorhandenen Farbabstufen, deutlich abgegrenzt.

Gesamtkontextanalyse

Zu Beginn der Erzählung möchte Artemis mit ihrem Bruder zum Baumhaus, damit sie von diesem erhöhten Punkt – ähnlich also der Mauer bei Otto und Lisa – den Himmelskörper betrachten kann. Da das Baumhaus besetzt ist, empfiehlt ihnen Reisig, auf dem „Turm des Verrückten“¹⁴⁹² zu steigen. Das gewählte Schlüsselbild zeigt die Ankunft an diesem Ort. Das Panel vor dem Schlüsselbild, Artemis: „...NUR DER MOND...“¹⁴⁹³, und danach, Bruder: „ARTEMIS, NEIN...“¹⁴⁹⁴, machen den fehlenden Text im Schlüsselbild besonders deutlich. Auch der extreme Wechsel zwischen den Panelgrößen, von 16 Bildern über eines auf einer Doppelseite wieder hin zu neun auf einer Seite, unterstützt das Innehalten der beiden Figuren. Dabei wird durch die Sequenz deutlich, dass es den beiden aus unterschiedlichen Gründen die ‚Sprache verschlägt‘: Artemis ist fasziniert vom Mond, der kleine Bruder fürchtet sich vor dem Brunnen.¹⁴⁹⁵ Das Bild ist gerahmt durch eine unregelmäßig dunkle Linie.¹⁴⁹⁶ Der Abstand zum Seitenrand ist unten

1492 Bonet/Munuera 2012, S. 12.

1493 Ebd., S. 17.

1494 Ebd., S. 20.

1495 Ebd., S. 17ff.

1496 Die Linien sind zwar gerade, jedoch treffen sie sich nicht exakt im unteren Drittel der linken und rechten Seite, jeweils auf derselben Höhe. Außerdem erkennt man bei der genaueren Betrachtung in der Nähe der rechten oberen Ecke eine Unregelmäßigkeit,

am breitesten, auf der linken und rechten Seite gleich, oben am geringsten. Dieser wird unverändert auf jeder Seite eingehalten. Die vorherige hat 16 Panels, das Schlüsselbild hat eines auf einer Doppelseite; dieser extreme Wechsel ist einmalig.¹⁴⁹⁷ Panelgröße und -anzahl sind abhängig vom gezeigten Inhalt, so äußern sich u.a. actiongeladene Handlungen in einer hohen Anzahl von Panels mit kleiner Größe.¹⁴⁹⁸

Das Motiv der Rückenfigur, die die Landschaft betrachtet, wird an mehreren Stellen aufgegriffen: In einem anderen Panel betrachten Artemis und ihr Bruder mit Abstand zum Brunnen den Mond, der nun nicht mehr vom Turm des Verrückten verdeckt wird.¹⁴⁹⁹ Artemis sagt zu ihrem Bruder: „... DER MOND IST HERRLICH, GANZ GLEICH VON WO MAN SCHAUT...“¹⁵⁰⁰ Die Ruine und auch die beiden Figuren sind angeschnitten. Die beiden Kinder sind mittig im Bild und Artemis hat den Arm um ihren Bruder gelegt. Der Mond wird beinahe von Artemis Kopf angeschnitten. Die Panelgröße und die Anordnung des Bildes lassen den Mond näher erscheinen. Auf ihrem Rückweg wird in einem Panel, das Dreiviertel der Seite einnimmt, Artemis mit ihrem schlafenden Bruder gezeigt.¹⁵⁰¹ Sie trägt ihn und blickt in die Ferne zu einem Dorf. Sterne leuchten am dunklen Himmel, kein Mond erhellt ihn. In der Panelsequenz wird deutlich gemacht, dass Artemis sich für ihren Bruder verantwortlich fühlt, obwohl auch ihr Albträume zu schaffen machen.¹⁵⁰² In einem weiteren Panel wird nun Reisig gezeigt, der auf einer

auch sind die Ecken unregelmäßig spitz. Dies lässt vermuten, dass der Frame zwar mit der Hand, aber mithilfe eines Lineals o.ä. gezeichnet wurde.

1497 Es gibt nur eine weitere Doppelseite mit einem Bild, diese folgt nach der leeren Panelseite mit den Worten: „JAHRE SPÄTER...“ (Bonet/Munuera 2012, S. 69) und macht deutlich, dass nun ein Zeitsprung nach der Beerdigung des Bruders stattfindet. Sie zeigt einen deutlichen Kontrast zum gerade analysierten Schlüsselbild, obwohl sie ebenfalls textlos ist. Es zeigt drei erwachsene Männer, die auf Pferden reiten und an der Leine einen gepackten Esel und drei Hunde halten (ebd., S. 70-71). Der Habitus und ihr äußeres Erscheinungsbild lassen auf Rufus und seine zwei Freunde schließen. Auch wenn sie sich in der Natur befinden, was die Bäume und Gräser verdeutlichen, so ist die Atmosphäre eine andere. Der Beginn des zweiten Teiles macht deutlich, dass einige Zeit vergangen ist und Rufus, verstärkt durch seine Haltung, dem weißen Ross, auf dem er sein Gefolge leitet, bestimmend für die weitere Erzählung ist. Der fehlende Mond verweist schon darauf, dass Artemis sich zurückgezogen hat, das Leben um sie herum, jedoch weitergeht und sich verändert hat.

1498 Ebd., S. 16-17.

1499 Ebd., S. 23.

1500 Ebd.

1501 Ebd., S. 26.

1502 Ebd., S. 22f sowie 26ff.

Lichtung steht und zu einer Eule blickt, die in einem kahlen Baum sitzt.¹⁵⁰³ Im Hintergrund leuchtet der Vollmond, und auch die Augen des Tieres scheinen das Leuchten und die Form aufzugreifen. In dieser Sequenz geht es darum, dass Reisig die Eule um Hilfe bittet, das Versteck des Mondamulettes preiszugeben. Dieses liegt tatsächlich in der Baumöffnung, die die Form einer Mondsichel hat.¹⁵⁰⁴ Der Baumstamm ‚rankt‘ sich zusätzlich nach rechts und umrahmt mit Spitze und Wurzel den Mond und bildet dabei auch die Form einer Mondsichel. Der Bildaufbau ist auch ähnlich des Schlüsselbildes, die Figur am linken unteren Bildrand; eine diagonale Bildachse nach rechts oben. Hier gibt es ferner eine Zentrierung auf die Bildmitte durch den Baumstamm. Auch wenn das Tier sehr klein im Vergleich zum Himmelskörper und zur Pflanze abgebildet ist, fällt es aufgrund seiner mittigen Position im Bild und den leuchtenden, starren Augen auf. Wie das Schlüsselbild ist dieser Panel textlos und unterstreicht Reisigs Überlegungen, auch ist die Atmosphäre eine ähnliche. Auch die daran anschließende Panelsequenz verweist deutlich auf das verwendete Schlüsselbild, da die Figurenkonstellation und der Ort derselbe ist.¹⁵⁰⁵ Unterschiedlich ist nun, dass die Panelgröße zwischen drei und neun pro Seite variiert. Hinzu kommt, dass diese Panels meist einen ausschnitthaften Charakter haben und auch Detailaufnahmen beinhalten. Dies unterstreicht den Unterschied zur Situation im analysierten Schlüsselbild. Es wird kein bedächtiger Blick in die Landschaft gezeigt, sondern ein unüberlegtes Handeln der Kinder – die Entscheidung wird schnell getroffen, dass der Bruder in den Brunnen steigt. Interessant ist, dass ein kleines Panel beinahe denselben Ausschnitt und Einstellung des Ortes zeigt.¹⁵⁰⁶ Diesmal betrachtet Artemis nicht den Mond, sondern sie kniet vor dem Brunnen, was nur bei genauem Lesen erkennbar ist. Dieser Moment ist nicht still, sondern es werden in der oberen Bildhälfte Musiknoten eingeblendet.¹⁵⁰⁷ Der Mond wird nicht hinter dem Turm abgebildet, sondern erhält als Großaufnahme ein eigenes Panel – symbolisch steht es

1503 Bonet/Munuera 2012, S. 59.

1504 Ebd., S. 56ff.

1505 Ebd., S. 60ff.

1506 Ebd., S. 66.

1507 Sie verweisen darauf, dass Nases Spiel, die Suche nach der Mondkette aus ist - Reisig hat diese gefunden. Vgl. dazu Reisigs Aussage in ebd., S. 53.

dafür, dass im Folgenden Artemis' ‚Mondsehnsucht‘ abgemildert wird.¹⁵⁰⁸

Auffällig ist im Vergleich zum vorherigen Schlüsselbild aus *Und was kommt nach tausend?*, dass sich hier ein ganz anderer Himmel zeigt: Es ist zwar ebenfalls eine klare Nacht, jedoch ohne Sterne. Die einzige Lichtquelle am Himmel ist der Mond, der im ersten Viertel zu sehen ist, und zu einer Fokussierung führt.¹⁵⁰⁹ Es ist ein zunehmender Mond, der mit „Geburt und Entbindung (Diana), (Wieder-)Auferstehung und Unsterblichkeit“¹⁵¹⁰ assoziiert wird.¹⁵¹¹ Die Verbindung zur Protagonistin unterstreicht schon die Namenswahl – Artemis:

„Als Zwillingschwester des Apollon war sie eine Tochter des Zeus und der Leto. (...) Sie [Artemis] bildet häufig den charakterlichen Gegenpart zu ihrem Zwillingsbruder: Während Apollon als Sonnengott auftritt, stellt sie die Mondgöttin dar und tritt damit in die Fußstapfen der Selene. (...)“¹⁵¹²

Die Hauptfigur des vorliegenden Graphic Novels hat ebenfalls eine Affinität zum Mond, was an mehreren Stellen herausgearbeitet wird.¹⁵¹³ Der Mond ist jedoch in diesem Fall nicht nur die Todesmetapher, sondern auch tatsächlich ‚Mitverursacher‘¹⁵¹⁴ des tödlichen Unfalls. Artemis und ihr Bruder sind auf der Suche nach einem Amulett. Der Mond spiegelt sich im Brunnen und führt dazu, dass das Mädchen überzeugt ist, dass die Kette im Brunnen versteckt ist.¹⁵¹⁵ Der kleine Bruder klettert in den Brunnen, das

1508 Vgl. beispielsweise Bonet/Munuera 2012, S. 94f.

1509 Siehe dazu auch Artemis' Aussage: „HEUTE STEHT ER IM ERSTEN VIERTEL UND ICH MÖCHTE IHN IN SEINER VOLLEN PRACHT SEHEN.“ (Ebd., S. 8).

1510 Sinn 2012², S. 273.

1511 Die Verbindung zwischen der griechischen Göttin Artemis und Diana entsteht nach Biedermann wie folgt: „Die Mondsichel geht darauf zurück, daß die altitalische Göttin Diana ursprünglich als Mondgöttin verehrt wurde und erst später die Mythen um die griechische Artemis, die Herrin der Tiere (Potnia theron), auf sie übertragen wurden.“ (Biedermann 1989, S. 91).

1512 Jahn 2017, S. 61f.

1513 So erklärt sie beispielsweise: „ICH WILL IHN [den Mond] SEHEN... HEUTE NACHT SCHNEIDE ICH MIR DAS HAAR. DAS MACHE ICH IMMER BEI ZUNEHMENDEM MOND, WEISST DU.“ (Bonet/Munuera 2012, S. 12) Dieser Glaube ist bekannt. Biedermann schreibt dazu: „Alter Volksglaube weiß von der Beeinflussung irdischer Vorgänge durch die Mondphasen, die nicht nur Ebbe und Flut bewirken, sondern auch das Steigen und Fallen des Saftstromes in den Pflanzen; auch Haarschnitt und Aderlaß sollten sich danach richten.“ (Biedermann 1989, S. 290) Einen wissenschaftlicher Nachweis dafür gibt es nicht.

1514 Bonet/Munuera 2012, S. 67.

1515 Die Montage der Panels ist nach dem Tod des Bruders geschickt gewählt. So sieht man die verzweifelte Artemis am Brunnen, die dem Bruder nicht helfen kann, gleichzeitig findet Reisig die Mondkette und sagt: „DAS SPIEL IST AUS!“ (Ebd., S. 66).

Seil reißt und er ertrinkt im Brunnen.¹⁵¹⁶ Frenzel schreibt zur Mond-Motivik:

„Der Mond ist unter den Gestirnen der Erde am nächsten, er ist stummer Zeuge von Geheimnissen, von Liebesbeziehungen und Verbrechen. Dem einsam wie und wo auch immer gebetteten Menschen kann er zum Mitwisser seiner Leiden, zum Vertrauten, zum Partner werden. Er scheint nah und vertraut und ist doch weit fort, unerreichbar und ungerührt.“¹⁵¹⁷

Dies gilt auch für diese Handlung: Der Mond steht in diesem Graphic Novel nicht nur für den Tod, auch wenn Artemis sich zunächst dem Anblick des Himmelskörpers entzieht und ihn als Mahnmal für den Tod ihres Bruders steht.¹⁵¹⁸ Es zeigt sich am Ende der Erzählung, dass der Mond für ein Weiterleben steht - sowohl auf der Seite der Hinterbliebenen als auch auf der Seite der Verstorbenen als Jenseitsdarstellung.¹⁵¹⁹ Darüber hinaus ist der Mond ein ‚Mitwisser‘ – er ist ein Zeichen für Reisigs und Artemis' Liebe.¹⁵²⁰ Im Epilog zeigt sich, dass ihre Tochter, die zu diesem Zeitpunkt schon eine ältere Dame mit Gehstock ist, auf ihrer Stirn einen Mond trägt und von einem Hund begleitet wird. Sie spricht:

„UND DER MOND, DER DIESE NACHT BEHERRSCHTE... ... BEGLEITET MICH SEIT JENEM TAGE. WENN DAS MAL, DAS ICH AUF DER STIRN TRAGE, MICH SCHMERZT, DANN IST ES MEINE MUTTER DIE ZU MIR SPRICHT.“¹⁵²¹

Das Bild schließt sich an dieser Stelle abermals an die Darstellung der Göttin Artemis an, die teilweise mit einer Mondsichel am Kopf sowie mit einem Jagdhund dargestellt worden ist.¹⁵²² Ebenfalls gibt es einen Bezug zum Prolog, in dem die ältere Frau erläu-

1516 Bonet/Munuera 2012, S. 62-66.

1517 Frenzel 1992⁴, S. 547f.

1518 Artemis schildert: „DER MOND HAT IHN UMGEBRACHT... ER HAT MICH BENUTZT... ER HAT MICH GETÄUSCHT...“ (Bonet/Munuera 2012, S. 67) Reisig erzählt später: „ARTEMIS FÜHLT SICH SCHULDIG AM TOD IHRES BRUDERS. SEITHER LEBT SIE IN SELBST GEWÄHLTER EINSAMKEIT, FERN DER WELT, SIE LÄSST DAS LEBEN VERSTREICHEN, SIE FLIEHT VOR SICH SELBST, VOR ALLEM ABER... ... VOR DEM MOND.“ (Ebd., S. 95).

1519 „»DEN MOND, DER ÜBER IHREN BRUDER WACHT, JENSEITS IHRER VORSTELLUNGSKRAFT...«“ (Ebd., S. 132), siehe dazu auch Kapitel 3.2.

1520 In der Kindheit gewinnt Reisig für Artemis die Mondkette (ebd., S. 66), als Erwachsener zeigt er ihr mithilfe eines Teleskops auf dem Turm der Verrückten den Mond (ebd., S. 130f.).

1521 Ebd., S. 134.

1522 Jahn erläutert zur Göttin Artemis bzw. Diana: „Als Diana wurde die Figur der Artemis mitsamt dem Großteil ihres Wesens, doch gemilderter Brutalität, in den römischen Kulturkreis übernommen und galt dort ebenso als Göttin der Jagd und des Lebens in der Wildnis im Einklang mit der Natur. Wie ihrer griechischen Entsprechung wurde

tert: „MEIN MOND SCHMERZT MICH, WANN IMMER ICH MEINER MUTTER GEDENKE.“¹⁵²³ An dieser Stelle wird ebenfalls darauf hingewiesen, dass der Mond als Zeichen für die Erinnerung an einen Verstorbenen steht, aber auch, dass der Tote über die Lebenden wacht. Wie auch im Bilderbuch unterstreicht die Namenswahl des Buches, welchen wichtigen Stellenwert der Himmelskörper einnimmt: *Das Zeichen des Mondes*.

Im Schlüsselbild scheinen die Kinder keine freie Sicht auf den Mond zu haben, da sich genau im Blickfeld der Turm befindet. Um diesen betreten zu können, müssen sie am Brunnen vorbeigehen, was eine Hürde darstellt. Die nachfolgenden Panels zeigen nämlich, dass um die Wasserquellen von den älteren Bewohner*innen Legenden gewoben werden, damit Kinder ihn meiden.¹⁵²⁴ Im vorliegenden Graphic Novel ist der Brunnen nicht der Übergang in eine andere Welt, wie im Märchen *Frau Holle*¹⁵²⁵, sondern es lebt ein „Brunnenmonster“¹⁵²⁶ in diesem.¹⁵²⁷ Es führt dazu, dass der Junge eine regelrechte Panik vor Brunnen entwickelt und sich tatsächlich vorstellt, ein Ungeheuer lebe dort, das ihn packen und fressen möchte. Die Ausgestaltung des Wesens passt zu Biedermanns Beschreibung - „(1) übertriebene Größe, entsetzenerregende Gestalt, wildes Auftreten und aufsehenerregende Eigenheiten (...) (2) hybride Formungen (...)“¹⁵²⁸. Lurker stellt darüber hinaus fest:

„Weitau häufiger als das Motiv der Verbrennung ist das des Verschlungen-

auch Diana überdies die Funktion als Göttin des Mondes (Luna) und der Geburt zuteil. In der Kunst wird sie als junge Frau mit Attributen der Jagd, darunter Pfeil, Bogen und Köcher, dargestellt. Sie erscheint dort häufig von einer Hirschkuh oder von Jagdhunden begleitet (...). Als Mondgöttin trägt sie eine kleine Mondsichel auf dem Haupt.“ (Jahn 2017, S. 62). Siehe auch Strauch 2012, S. 20.

1523 Bonet/Munuera 2012, S. 6.

1524 Ebd., S. 20f.

1525 Vgl. Grimm/Grimm nach Brackert 1979, S. 175-176.

1526 Folgendes sagen die Figuren aus: „GEHT NIEMALS ALLEIN IN DIE NÄHE EINES BRUNNENS! MAN WEISS NIE, WAS ER VERBIRGT!“ „WIE VIELE KINDER HAT DAS BRUNNENMONSTER SCHON IN DIE TIEFE GERISSEN??!!“ „KOMM DEM BRUNNEN ZU NAHE... ..UND ES HOLT DICH!!“ „ES PACKT DICH BEI DEN HAAREN!“ „ES ZIEHT DICH AUF DEN GRUND!“ „ES KOMMT DICH HOLEN!!!“ (Ebd., S. 20f.).

1527 Biedermann arbeitet heraus: „Brunnen. Oft zugleich Quellen, sind im Sinne des alten Weltbildes Zugangsschächte zu der unteren Welt (Frau-Holle-Märchen) oder zu den »Wassern der Tiefe«, die geheimnisvolle Kräfte bergen.“ (Biedermann 1989, S. 77).

1528 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 356.

*werdens durch ein Ungeheuer, das in Mythen, Sagen und Märchen meistens als Drache, Raubtier (wie Wolf, Tiger) oder als schlangen-, krokodil- oder fischähnliches Tier erscheint. In ihm offenbart sich das Unbekannte, Unverständene, Ungeheuerliche in dieser Welt, die Un-Macht, die den Menschen bedroht und die letztlich doch zur Ohnmacht verurteilt ist.*¹⁵²⁹

In den Panels wird das Monster mit zwei großen, weißen, leeren Augen, einer großen länglichen Gestalt, ähnlich eines Wurmes, mit vielen kleinen Beinchen, ähnlich eines Tausendfüßlers und stetig wachsender Größe dargestellt.¹⁵³⁰ Wenn er das Maul öffnet, schnellen Tentakel hervor. Auch wenn das Mädchen ihren Bruder mit den Worten tröstet: „BERUHIGE DICH, DEINE FANTASIE SPIELT DIR EINEN STREICH! DIE SCHAUERMÄRCHEN DER ERWACHSENEN ÄNGSTIGEN DICH. DAS IST ALLES.“¹⁵³¹, führt es dazu, dass sie nicht auf den Turm steigen, um den Mond zu sehen.¹⁵³² Nach dem Unfall ist Artemis sicher, das Ungeheuer benennen zu können: „DAS MONSTER IM BRUNNEN IST DER MOND“¹⁵³³.

Die Ausführungen machen deutlich, dass diese Doppelseite viele Elemente beinhaltet, die im Laufe der Erzählung an Bedeutung gewinnen und den Plot beeinflussen, gleichzeitig sind sie nach Macho bekannt:

*„Der Tod korrespondiert nach der Logik kosmischer Vernunft: der Nacht, dem Sonnenuntergang, dem Welken der Pflanze, der Ebbe, dem Winter, der Kälte, der Dunkelheit und dem Neumond – archetypische Todesmetaphern.“*¹⁵³⁴

Ebenso unterstreicht *Das Zeichen des Mondes* die Vielschichtigkeit der verwendeten Symbole: So steht der Mond für den natürlichen Gang des Lebens – von Leben, Liebe, Schmerz, Tod und Trauer. Daneben spielt im Schlüsselbild auch der Wind eine Rolle, was die wehenden Haare und Kleidung und fallenden Blätter beweisen.¹⁵³⁵ Er unter-

1529 Lurker 1990, S. 233.

1530 Bonet/Munuera 2012, S. 20-22 und S. 64-65.

1531 Ebd., S. 23.

1532 Auch wenn Artemis keine direkte Angst vor Brunnen zeigt, führen die Schreckenmärchen zu Albträumen bei ihr: Sie träumt jede Nacht davon, dass ein Kind versinkt, ein „Gefangener des Brunnens“ ist und sie um Hilfe bittet. Es ist eine Vision davon, was tatsächlich geschehen wird: Bei einem Suchspiel, überredet Artemis ihren Bruder in den Brunnen zu klettern, damit er nachschaut. (Bonet/Munuera 2012, S. 27-28 und S. 47-48).

1533 Bonet/Munuera 2012, S. 68.

1534 Macho 1987, S. 382.

1535 Ebenso kann dies im Epilog und Prolog dieser Erzählung beobachtet werden. Die ältere Frau äußert sich dazu: „AH?! DIESER KOMISCHE WIND MACHT MICH

stützt die Atmosphäre des Unheimlichen, zeigt aber auch, dass bald ein Richtungswechsel ansteht – für Artemis wird die Kindheit bald vorbei sein.¹⁵³⁶

Auffällig an diesem Graphic Novel ist nicht nur das Verwenden bestimmter Symbole wie etwa Brunnen, Turm oder Mond, sondern, dass es aus zwei Gründen Anlehnungen an bestimmte Figuren aus Märchen und Mythen gibt, um Verbindungen zum Tod herzustellen und um die Bedeutung des Waldes hervorzuheben. Im gerade analysierten Schlüsselbild wird, wie schon erwähnt, auf Frau Holle und die Göttin Artemis angespielt. Auf letztere wird häufiger Bezug genommen: So setzt sich die Hauptfiguren im Comic gegen Rufus' Liebesbekundungen zur Wehr, der später von seinem eigenen Diener Nase umgebracht wird.¹⁵³⁷ Dies erinnert beispielsweise an die Erzählung von Artemis und Aktaion - auch wenn sich im vorliegenden Fall Artemis von Reisig zu einem späteren Zeitpunkt verführen lässt und somit keine Jungfrau bleibt.¹⁵³⁸ Auch der Bärenkult wird aufgegriffen.¹⁵³⁹ So muss Reisig mit einem Bären kämpfen, wobei durch die Panelmontage die Frage aufkommt, ob Artemis nicht den Bären beeinflussen kann, da sich die Emotionen ähneln.¹⁵⁴⁰ Darüber hinaus gibt es einen Verweis zum Märchen

VERRÜCKT“ (Bonet/Munuera 2012, S. 6). Auch öffnet sich durch einen Windstoß das Fenster des Hauses, in das sich die später trauernde Artemis zurückgezogen hat. Die Montage der Panels legt nahe, dass dies durch Reisigs Pusten auf die Mondkette ausgelöst worden sein könnte (ebd., S. 79ff.).

1536 Auch im weiteren Verlauf der Erzählung spielt Wind bzw. Atem eine Rolle. Vgl. dazu auch Kapitel 3.3.4.

1537 Vgl. Bonet/Munuera 2012, S. 108f. und S. 128ff.

1538 Ranke-Graves fasst Artemis und Aktaions Erzählung wie folgt zusammen: „Bei einer anderen Gelegenheit lehnte Aktaion, der Sohn des Aristaios, an einem Felsen in der Nähe von Orchomenos. Zufällig sah er Artemis nahe in einem Strome baden und bleibt, sie zu beobachten. Damit er später nicht wagen könnte, sich vor seinen Freunden zu rühmen und zu erzählen, daß er sie nackt gesehen hätte, verwandelte sie ihn in einen Bock und ließ ihn von seiner eigenen Meute von fünfzig Hunden in Stücke reißen.“ (Ranke-Graves 2008, S. 73) Jahn unterstreicht dies ebenfalls: „Artemis schützte ihre Jungfräulichkeit um jeden Preis und tötete, allein oder gemeinsam mit Apollon, all die Lüsternen, die versuchten, sich ihr zu nähern.“ (Jahn 2017, S. 61).

1539 „(...) Artemis verlangte die gleiche vollständige Keuschheit von ihren Begleiterinnen, wie sie selbst sie befolgte. Als Zeus eine von ihnen verführte, und zwar Kallisto, die Tochter des Lykaon, und Artemis bemerkte, daß sie schwanger war, verwandelte sie sie in einen Bären und rief ihre Hunde. Kallisto wäre zu Tode gehetzt worden, hätte Zeus selbst sie nicht in den Himmel geholt, später setzte er ihr Abbild zwischen die Sterne. Aber manche behaupten, Zeus selbst habe Kallisto in einen Bären verwandelt und die eifersüchtige Hera habe die Dinge so gelenkt, daß Artemis sie irrtümlich jagte. (...)“ (Ranke-Graves 2008, S. 73).

1540 Bonet/Munuera 2012, S. 119ff.

Rotkäppchen - die Protagonistin läuft mit rotem Mantel durch den Wald und wird ebenfalls von einer Figur überrascht, die ihr nicht positiv gegenübersteht - Rufo.¹⁵⁴¹ Die Figur Nase, die äußerlich an *Zwerg Nase*¹⁵⁴² als kleiner, gebückter Mann mit langer Nase und verkürzten Hals erinnert, spielt zusätzlich auch auf *Die Kinder zu Hameln*¹⁵⁴³ an, der auch mithilfe von Musik Kinder lockt.¹⁵⁴⁴ Diese gerade aufgeführten Figuren werden mit dem Tod verbunden: Göttin Artemis kann den Tod bringen, *Rotkäppchen*¹⁵⁴⁵, Großmutter und der Wolf sowie die Kinder, die der Rattenfänger anlockt, sterben je nach Ausführung. Aber auch der Wald, in dem der Großteil der Erzählung stattfindet, ist kein beliebiger, denn Artemis ist die Göttin des Waldes und der Jagd.¹⁵⁴⁶ Hinzu kommt, dass die Auswahl - ausgehend vom Genre Märchen - ausgesucht wurde:

„Wald, anders als der einzelne Baum ein weitverbreitetes Symbol einer Welt, die als Außenwelt dem kleinen Kosmos des gerodeten Landes gegenübersteht. Er wird in Sagen und Märchen von rätselhaften, meist drohenden Wesen (Hexen, Drachen, Riesen, Zwergen, Löwen, Bären usw.) bewohnt, die alle jene Gefahren verkörpern, mit welchen sich der junge Mensch auseinandersetzen muß, wenn er im Zuge seiner Initiation (»Reifepfung«) zum vollverantwortlichen Menschen werden will (...).“¹⁵⁴⁷

Letzter Aspekt gilt auch im vorliegenden Graphic Novel: Die Protagonist*innen, Artemis, Reisig, Rufo, sind auf der Suche nach sich selbst und ihrem persönlichen Glück. Die Graphic Novel zeigt somit die Entwicklung vom Kind hin zum Erwachsenen.

Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens im Untersuchungskorpus

1541 Bettelheim begründet die Farbwahl für das Märchen: „Der Name »Rotkäppchen« ist ein Hinweis auf die ausschlaggebende Bedeutung dieses Merkmals der Heldin unserer Geschichte. Es ist ein Hinweis darauf, daß nicht nur das Käppchen, sondern auch das Mädchen klein ist. Es ist noch zu klein – nicht um das Käppchen zu tragen, sondern um mit dem fertig zu werden, was das rote Käppchen symbolisiert und wozu die Tatsache, daß sie es trägt, einlädt. Rotkäppchens Gefährdung liegt in ihrer knospenden Sexualität, für die sie emotional noch nicht reif ist. Jemand, der psychologisch reif ist, sexuelle Erlebnisse zu haben, kann auch damit fertig werden und daran wachsen. (...)“ (Bettelheim 2011³⁰, S. 199) Auch hat Rufo an späterer Stelle scheinbar einen Wolfschatten (Bonet/Munuera 2012, S. 107ff. und S. 122).

1542 Vgl. Hauff nach Brackert 1979, S. 416- 433.

1543 Grimm/Grimm nach Gerstner 1980, S. 70-72.

1544 Bonet/Munuera 2012, S. 50ff.

1545 Vgl. Grimm/Grimm nach Brackert 1979, S. 219-221.

1546 Jahn 2017, S. 62.

1547 Biedermann 1989, S. 468.

Auch in allen anderen Büchern werden *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* verwendet. Auffällig ist zunächst, dass dabei am häufigsten auf Tiere zurückgegriffen wird: Elefanten¹⁵⁴⁸, Raupen¹⁵⁴⁹ bzw. Schmetterlinge¹⁵⁵⁰, Schlangen¹⁵⁵¹, Schildkröten¹⁵⁵², Frösche¹⁵⁵³, Bienen¹⁵⁵⁴ und Vögel¹⁵⁵⁵. Diese Tiere tauchen in sieben Veröffentlichungen auf, wobei nur zwei Graphic Novels darunter sind. Ein Grund dafür könnte sein, dass Auferstehung und Überwindung des Todes eher in den Bilderbüchern thematisiert werden. Die Tier-Symbole spielen auf unterschiedliche Elemente an: Elefanten und Schildkröten werden aufgrund ihrer Langlebigkeit mit der Überwindung des Todes verbunden, im Gegensatz dazu werden Schlangen aufgrund ihrer Häutung, Schmetterlinge und Frösche aufgrund ihrer Metamorphose mit der Auferstehung verknüpft. Bienen können wie Schmetterlinge mit der Seele und dem Tod assoziiert werden.¹⁵⁵⁶ Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* wird darauf nur indirekt angespielt. Die Bienen reihen sich in das Gartenmotiv ein, was deutlich macht, dass Otto im Einklang mit der Natur lebt, eingebettet in den Kreislauf von Wachsen und Sterben.¹⁵⁵⁷ Des Weiteren werden in diesem Bilderbuch Vögel als ‚Transporttiere‘ beschrieben, die die Verstorbenen in den Himmel tragen. Sie sind somit direkt mit dem Leben nach dem Tod verknüpft.¹⁵⁵⁸ Diese Vorstellung beschreibt ebenfalls Lurker:

1548 Abedi/Cordes 2013², S. 13f., Davies 2015, S. 19f. Vgl. auch Schlüsselbildanalyse.

1549 Bley 2005, S. 19.

1550 Marshall 2012, S. 13f., Abedi/Cordes 2013², S. 11f., Davies 2015, S. 19f., Vanistendael 2014, S. 147.

1551 Crowther 2011, S. 19.

1552 Davies 2015, S. 19f.

1553 Tirabosco/Wazem 2009, S. 3 sowie Davies 2015, S. 19f.

1554 Bley 2005, S. 9.

1555 Ebd., S. 13f. und Davies 2015, S. 19f. Siehe auch nachfolgende Schlüsselbildanalyse.

1556 Biedermann 1989, S. 61f.

1557 Bley 2005, S. 18. Auch in „Oma und die 99 Schmetterlinge“ tauchen Bienen auf, jedoch ist dies ein Wortspiel, das im Bild ebenfalls mit aufgenommen wird: „Oma erzählte mir oft Geschichten über Berlin. Zum Beispiel, dass dort viele Bären wohnen. Als sie klein war, hat sie mal einen in der Bäckerei getroffen, der wollte einen Bienenstich kaufen. Wegen der vielen Bären ist sie lieber umgezogen (...).“ (Bley 2005, S. 15f.) So sehen die Leser*innen im Bild ein Café mit einer Kuchenauslage, mit Kunden und herumfliegenden Bienen. Es geht an dieser Stelle somit nicht um die unmittelbare Verbindung zum Tod, sondern zeigt ein Spiel mit Bild und Text. Hierbei gibt es nicht nur die Verbindung zwischen Bienen und Bienenstich, sondern das „redende Zeichen“ (Schich 2009, S. 115) mit Bären und Berlin wird verwendet. Das Tier ist das Wappentier der Stadt.

1558 Bley 2005, S. 13.

„Die in alter Zeit am Schwarzen Meer lebenden Kolcher sollen ihre Toten mit Seilen in die Baumwipfel gehängt haben. Bei nordamerikanischen Stämmen gab es die Sitte, den auf einer Bahre oder in einem Sarg liegenden Toten in die Astgabeln eines Baumes zu legen.“¹⁵⁵⁹

Auch in *Opas Insel*¹⁵⁶⁰ deuten Flossen im Wasser auf eine altbekannte Vorstellung hin:

„In der Grabkunst der Etrusker tragen häufig Delphine die Seelen der Toten zu den Inseln der Seligen; erst in der Spätzeit setzt sich eine düstere Jenseitsvorstellung von der Art des Hades durch.“¹⁵⁶¹

In Davies Bilderbuch wird dies nicht im Bild oder Text verankert, jedoch verweist ihr Auftauchen auf den kulturellen Hintergrund. Ausgeprägt sind im Untersuchungskorpus nicht nur die Beispiele aus der Fauna, sondern auch aus der Flora. Teilweise werden die Pflanzen explizit benannt, wie etwa Gänseblümchen oder Xempasúchitl bzw. Flor de Muerto. Ersteres kann mit dem „ewige[n] Leben“¹⁵⁶² in Verbindung gebracht werden. Aufgrund der Verbreitung dieser Blüte ist sie den jüngeren Lesergruppen wahrscheinlich bekannt. In *Abschied von Opa Elefant* werden Gänseblümchen und Schmetterlinge als Beispiele genannt, in welcher Gestalt die Toten auf die Erde wiederkehren können.¹⁵⁶³

Die letztgenannte Pflanzenart wird in Mexiko als „orange Totenblume“¹⁵⁶⁴ bezeichnet, trotzdem steht sie im Zusammenhang mit Auferstehung:

„In Michoacán und in vielen anderen Regionen werden die Blütenblätter der Flor de Muerto auf dem Weg zum Friedhof ausgestreut, um den Toten den Weg zu weisen. Die Seelen der Toten können das leuchtende Orange angeblich besonders gut erkennen.“¹⁵⁶⁵

Barloewen weist auch daraufhin, dass ihre Farbe an die „der alten indianischen Totengötter [erinnert]“¹⁵⁶⁶. Blätter und Blumen spielen in drei weiteren Bilderbüchern eine Rolle: In *Der Besuch vom Kleinen Tod* nimmt Elisewin ein Blatt mit ins Jenseits,

1559 Lurker 1990, S. 163.

1560 Davies 2015, S. 23.

1561 Biedermann 1989, S. 90.

1562 Becker schreibt zu Gänseblümchen: Sie sind „Korbblüter der gemäßigten Zone. Urspr. der german. Muttergöttin Frija geweiht, in der ma. Kunst häufiges Marienattribut; es symbolisiert das ewige Leben u. Erlösung (...).“ (Becker 1998, S. 99).

1563 Crowther 2011, S. 11f.

1564 Pestemer 2011, S. 84. Navarette ergänzt, dass die Pflanzen ebenfalls mit den „alten indianischen Totengötter“ (Navarette 1993, S. 22) in Verbindung gebracht werden.

1565 Ebd., S. 85.

1566 Barloewen 1996, S. 56.

das auch nach ihrem Verlassen bei Kleiner Tod verbleibt.¹⁵⁶⁷ Ähnliches kann auch in *Opas Insel* beobachtet werden. Dort welken zwei rote Schnittblumen nicht.¹⁵⁶⁸ Darüber hinaus zeigt die Insel einen Pflanzen- und Tierreichtum und verweist auf eine Paradiesvorstellung.¹⁵⁶⁹ Eine Liebe zur Flora und Fauna wird ebenfalls bei *Und was kommt nach tausend?* beschrieben.¹⁵⁷⁰ Es scheint nicht unbedingt notwendig zu sein, Tiere und Pflanzenarten genau zu bestimmen. Es geht eher darum, Grundaspekte wie Kreislauf, Metamorphose, Überwindung oder Auferstehung zu vermitteln.

In zwei weiteren Arbeiten spielen Himmelskörper eine Rolle, jedoch eine andere und nicht so entscheidende wie in den eben analysierten Schlüsselbildern¹⁵⁷¹. In *Der Besuch vom Kleinen Tod* unterstützt der Vollmond den unheimlichen Eindruck, wenn der personifizierte Tod die Sterbenden abholt.¹⁵⁷² Hier gibt es keine Assoziation zur Auferstehung wie im Comic *Das Zeichen des Mondes*. In *Als David seine Stimme verlor* sprechen David und Tamar bei einem gemeinsamen Segelausflug über den Tod. Sie blicken wie in *Und was kommt nach tausend?* in den Sternenhimmel. Interessant ist dabei, dass dieses Gespräch eine andere Wendung annimmt: Das Mädchen berichtet, dass es im See einer Meerjungfrau begegnet sei, die unendlich sei. Dabei zieht David den Vergleich zum Weltall. Tamar stellt fest: „Unendlich ist komisch.“¹⁵⁷³ Es spielt auf die gleiche Erkenntnis wie im Bilderbuch an, dass solch eine Größe unvorstellbar sei. David bemerkt nun, dass Sterne endlich seien und auf Tamars Nachfrage hin, jeder, auch ihre Mutter und ihr Freund Max, einmal sterben werde. Die Sterne führen somit zu einer anderen Assoziationskette:

- im Bilderbuch: Sterne – Anzahl der Sterne - Unendlichkeit der Zahlen – Herkunft der Zahlen¹⁵⁷⁴ – Trost¹⁵⁷⁵

1567 Crowther 2011, S. 11.

1568 Davies 2015, S. 19f.

1569 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1570 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1 und das Kapitel 3.2.4.

1571 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1572 Crowther 2011, S. 2ff. weitere Ausführungen im Kapitel 3.3.3.

1573 Vanistendael 2014, S. 120.

1574 Ottos Antwort: „Ich glaube, die sind einfach in uns drin...“ (Bley 2005, S. 16).

1575 Lisas Idee: „mit Otto ist das wie mit den Zahlen, er ist einfach in uns drin und hört niemals auf.“ (Ebd., S. 29).

- im Graphic Novel: Meerjungfrau – Unsterblichkeit – Unendlichkeit – Weltall – Vorstellung Unendlichkeit – Endlichkeit der Sterne – Sterblichkeit der Menschen

Gemeinsam haben somit beide Bücher, dass die Sterne einen Anlass geben, über die eigene Sterblichkeit zu sprechen.¹⁵⁷⁶ Das Bilderbuch vermittelt über diesen Gedankengang hinaus Hoffnung. Daher zieht sich das Zahlenspiel zwischen Otto und Lisa durch die komplette Erzählung.¹⁵⁷⁷ Die Graphic Novel hingegen geht auf diesen Dialog nicht mehr ein, hier wird aus einer anderen Symbolik heraus Trost gesendet.¹⁵⁷⁸ Zahlen spielen ebenfalls in *Oma und die 99 Schmetterlinge* eine Rolle, was schon der Titel ausdrückt. Es wird im Vergleich zu den vorherigen beiden Beispielen eine genaue Anzahl angegeben – 99. Diese ist die größte im zweistelligen natürlichen Zahlensystem, es folgt danach ein Übergang von zwei- zu dreistelligen Zahlen. Es geht somit nicht um den Aspekt der (Un-)Endlichkeit, sondern die Zahlen unterstreichen in diesem Buch eine Metamorphose, die auch durch die Schmetterlinge versinnbildlicht werden.¹⁵⁷⁹ Zum Schluss der Erzählung beschreibt das Mädchen, dass ihre Großmutter zum „100. Schmetterling“¹⁵⁸⁰ wird, die Zahl ist ein „Symbol der Vollkommenheit, des ewigen Lebens, der abgeschlossenen Gesamtheit und der großen Anzahl. (...)“¹⁵⁸¹ Bei der weiteren Analyse fällt bei vier Veröffentlichungen das Darstellen der Jahreszeiten auf: in *Und was kommt nach tausend?*, *Oma und die 99 Schmetterlinge*, *Als David seine Stimme verlor* und *Drei Schatten*. Dass die Handlung eine größere Zeitspanne umfasst, wird durch diese Darstellung deutlich gemacht. Sie unterstützt ferner die Atmosphäre und geht in *Und was kommt nach tausend?* oder *Als David seine Stimme verlor*

1576 In einem Bild in „Abschied von Opa Elefant“ werden auch Sterne gezeichnet. Sie dienen der atmosphärischen Gestaltung des Nachthimmels sowie sind Inhalt der Erzählung des Großvaters: „Und jeden Abend, wenn es dunkel wurde, lauschten die Elefantenkinder seinen Geschichten. Der Elefantengroßvater erzählte ihnen von den Tieren des Urwaldes, von fremden Ländern und von den Sternen, die am Himmel leuchten.“ (Abedi/Cordes 2013², S. 4) Es gibt keinen ersichtlichen Bezug zum Sterben und Tod.

1577 Vgl. die Schlüsselbildanalyse am Anfang dieses Kapitels.

1578 Vgl. die Bootssymbolik im Kapitel 3.1.2.

1579 Vgl. die Schlüsselbildanalyse Kapitel 3.1.2.

1580 Bley 2005, S. 23f.

1581 Mohr 2012², S. 193.

mit dem Krankheitsbild des Protagonisten einher.¹⁵⁸² Im Bilderbuch kann ein Zyklus von blühenden hin zu kahlen Bäumen beobachtet werden.¹⁵⁸³ Gleichzeitig verfolgen die Leser*innen, wie Otto trotz Gehstocks seine Arbeit im Garten verrichten kann, jedoch als die Bäume ihre Blätter verlieren, liegt er im Bett und nach einiger Zeit stirbt er.¹⁵⁸⁴ Im Graphic Novel scheint David über dem Sommer hin Hoffnung zu schöpfen, die Krankheit besiegt zu haben, und fährt mit seiner Tochter Tamar an den See. Als er zum Schluss jedoch stirbt, liegt draußen Schnee. Es ist Winter, ein gängiges „Symbol des Alters und des Todes“¹⁵⁸⁵. Da jedoch das Wissen bei den Leser*innen vorhanden ist, dass nach dieser Jahreszeit Frühling und Sommer folgen, knüpft es an die vorherigen (Lebens-) Kreislauf-Symboliken an. Dies sieht man beispielsweise in *Drei Schatten*: So kehrt Louis nach dem Tod seines Sohnes Joachim zu seiner Frau Lise zurück, dabei stapft er durch den tiefen Schnee.¹⁵⁸⁶ In der darauffolgenden Panelsequenz ist nun Sommer, Lise hat mit ihren beiden Töchtern Erdbeeren gepflückt und Louis soll sie probieren.¹⁵⁸⁷ Auch hier macht die symbolische Verwendung der Jahreszeiten deutlich, dass Neues entstanden ist und die Hinterbliebenen gelernt haben, mit dem Verlust weiterzuleben und in den Alltag zurückzufinden. Weiterhin kann es auch Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod geben.¹⁵⁸⁸ In *Oma und die 99 Schmetterlinge* sind jahreszeitliche Erscheinungen ein Zeichen für den Geisteszustand der Großmutter. Dies wird neben dem Bild auch im Text verankert: „Und doch: Manchmal zieht urplötzlich ein Gewitter in Großmutterns Wohnzimmer auf, und wir brauchen einen Schirm. Neulich hat es sogar geschneit.“¹⁵⁸⁹ Die Analyse der vorangegangenen Beispiele belegt, dass die Autor*innen Symbole verwenden – also Tiere, Pflanzen, Himmelskörper und Jahreszeiten, um die Idee der Auferstehung oder Überwindung des Todes zu zeigen. Egli stellt in ihrem Untersuchungskorpus Ähnliches fest und resümiert, dass dadurch „Sterben und Tod (...) zu etwas

1582 Vgl. die Schlüsselbildanalyse zu Beginn dieses Kapitels sowie im Kapitel 3.1.1.

1583 Vgl. Bley 2005, S. 1ff.

1584 Ebd., S. 17ff.

1585 Naschert 2012^{2b}, S. 486.

1586 Pedrosa 2008, S. 254ff.

1587 Ebd., S. 256ff.

1588 Vgl. Kapitel 3.2.4.

1589 Marshall 2012, S. 3f.

Natürlichem¹⁵⁹⁰ werden. Weiterhin bemerkt sie:

„Es zeigt sich, dass in einem Grossteil der Bücher eine Symbolik – fast ausschließlich aus der Natur – verwendet wird, durch welche sich auf illustrativer Ebene weiterer Sinngehalt ausmachen lässt. Es werden zum Beispiel Andeutungen zur Existenz eines Jenseits oder zum Glauben an eine zyklische, sinnhafte Natur gemacht. Die Verwendung von Metaphorik und Symbolik macht einen stark verschlüsselten Umgang mit der Thematik des Todes deutlich.“¹⁵⁹¹

Auch im vorliegenden Untersuchungskorpus sind es nur Zahlen, die als abstrakte Symbole auffallen. Diese führen zu einer anderen Emotionalität der Protagonisten, siehe Aussage von Lisa oder Tamar weiter oben. Sie werden im Anschluss mit weiteren Symbolen verbunden, sodass sie ‚vorstellbar‘ werden. Auch die Zahl 99 wird mit einem weiteren Symbol verknüpft, den Schmetterlingen, sodass die Verwandlung an mehreren Elementen deutlich gemacht wird. Ebenfalls ist festzustellen, dass einige Bildinhalte ambivalent in ihrer Deutung sind. Dies werden die beiden folgenden Unterkapitel zeigen.

3.3.2. Symbole der irdischen Existenz

Im Fokus dieses Unterkapitels stehen *Symbole der irdischen Existenz*, darunter zählt Bergström folgende Beispiele auf:

„(i) Books, scientific instruments, and the materials and tools used in the various arts, symbolizing literature, science, painting, sculpture, music, etc. (ii) Purses, deeds, settlements, jewellery, and other valuable objects of precious metals, collectors’ pieces – such as shells – banners, crowns, scepters, weapons, and suits or pieces of armour; all these generally denote wealth and power. (iii) Goblets, pipes and other smoking requisites, musical instruments, playing cards and dice, which symbolize the various tastes and pleasures.“¹⁵⁹²

Es wird zu überprüfen sein, ob diese Elemente auch im Untersuchungskorpus eine Rolle spielen. Im ersten Schritt wird das Bilderbuch *Opas Insel*¹⁵⁹³ näher betrachtet, in der Sam nach seiner alleinigen Rückkehr¹⁵⁹⁴ von der Insel einen Brief findet. Im zweiten Schritt wird eine Doppelseite aus dem Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*¹⁵⁹⁵

1590 Egli 2014, S. 65.

1591 Ebd., S. 69.

1592 Bergström 1983, S. 154.

1593 Davies 2015.

1594 Abgesehen von der Katze. Siehe dafür Kapitel 3.3.4.

1595 Vanistendael 2014.

vergleichend analysiert. Dort betrachtet Paula Aufnahmen von Davids Metastasen. Im Anschluss erfolgt eine Untersuchung dieser Symbole im gesamten Korpus, siehe für die Vorgehensweise auch folgende Abbildung:

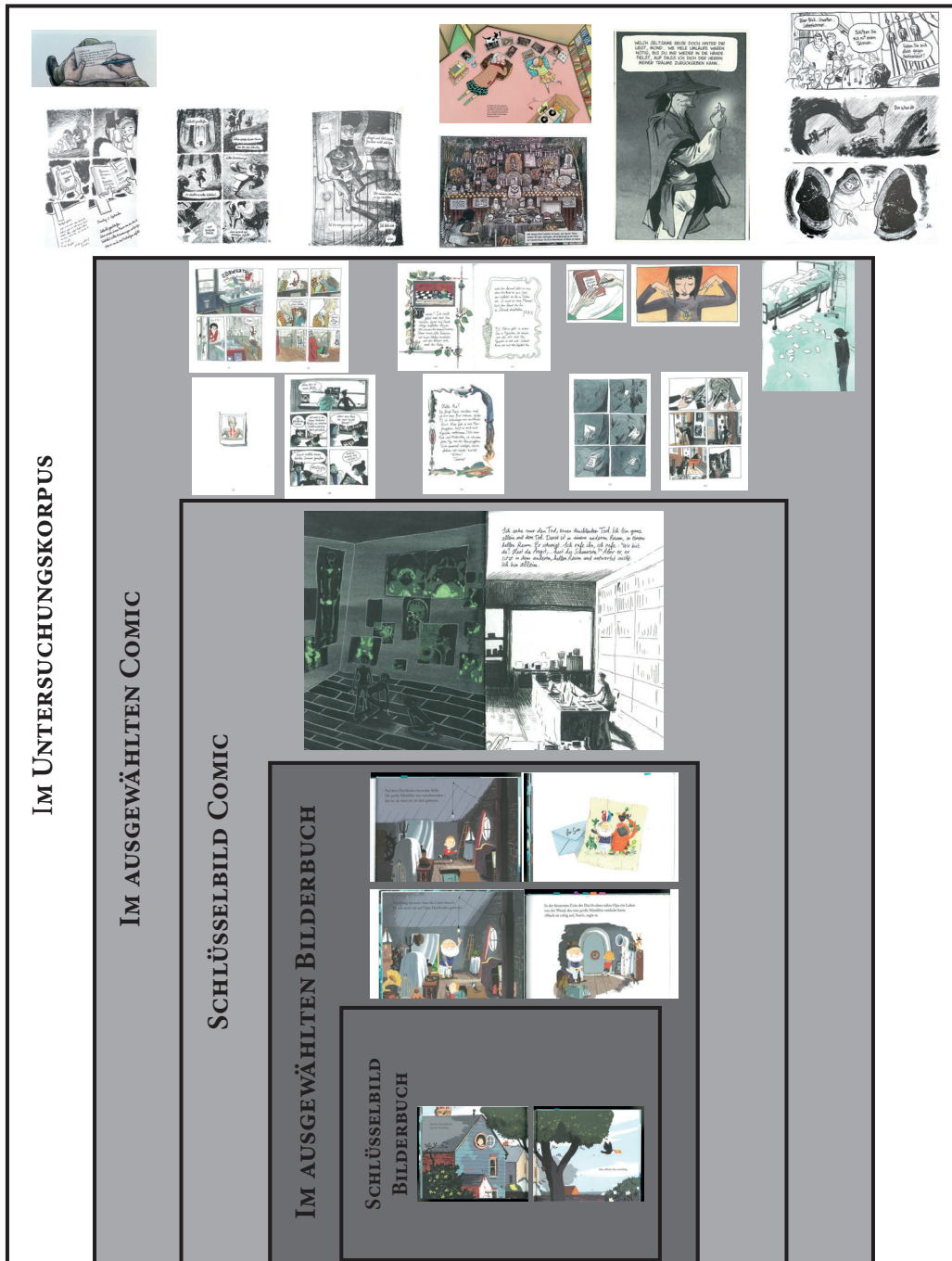


Abb. 63: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der irdischen Existenz“.

Der Brief als eine Erinnerung an den Verstorbenen



Abb. 64: Schlüsselbildanalyse aus Davies 2015, S. 27f.

Graphische Analyse

Das Schlüsselbild stammt aus Davies Bilderbuch *Opas Insel* und erstreckt sich über zwei Seiten.¹⁵⁹⁶ Auf der linken Seite sehen die Leser*innen Sam, der einen Briefumschlag in der linken Hand hält und ihn betrachtet. Seine Stimmung ist schwierig einzuschätzen, da sein Mund fehlt und seine Augen nur aus schwarzen Punkten bestehen. Der Junge steht am offenen, runden Fenster, sodass er nur oberhalb der Hüfte sichtbar ist. Das weiße Fenster öffnet sich nach außen und erinnert an das Bullauge des Schiffes, mit dem der Großvater und Sam zur Insel gefahren sind.¹⁵⁹⁷ Unterhalb befinden sich weiter rechts noch zwei weitere vertikale, rechteckige, beige-braune Schiebefenster mit hellgrauer Fensterbank. Der Blick ins Haus zeigt schwarze Innenräume, wobei mit hellblauer oder beiger Linie Blumen in der Vase und Gardinen angedeutet werden. Die runde Fensteröffnung wird durch weiße, braune, und beige Kreise umrahmt sowie durch rotbraune Flächen, die Ziegelsteine andeuten. Diese befinden sich ebenfalls oberhalb der rechteckigen Fenster. Das Dach hat graue Ziegel, an der Längsseite der linken Haus-

1596 Vgl. Davies 2015, S. 27f.

1597 Ebd., S. 7f. Vielleicht ist es zunächst für einige jüngere Leser*innen irritierend, dass das Fenster sich nach außen öffnen lässt, was jedoch in einigen Ländern verbaut wird. Nach außen öffnende Fenster haben den Vorteil, dass „bei Winddruck das Fenster angedrückt und eine verbesserte Dichtwirkung erreicht wird.“ (Pech/Pommer/Zeinger 2005, S. 25). Es spielt abermals auf die Schiffstour an und die stürmische Rückfahrt (Davies 2015, S. 23f.).

wand rote Backsteine und an der kürzeren Querseite hellblaue, mit teils roten Flecken versehene Querbalken. Auf dem Satteldach sitzt am rechten Rand eine schwarze Katze, sie dreht den Betrachter*innen den Rücken zu. Links von ihr befindet sich ein brauner Schornstein mit schwarzer Fernsehantenne, der durch den Bildausschnitt stark angeschnitten ist. Direkt anschließend ans Haupthaus steht ein kleineres Haus, das ebenfalls ein graues Dach mit kleiner Antenne und roten Ziegeln hat. Die Querseite ist weiß, wobei einige Elemente in ‚ziegelsteinrot‘ angedeutet sind. Dort an die Wand gelehnt, befindet sich ein grüner Rechen, was vermuten lässt, dass es sich hier um ein Gartenhäuschen handelt. Dass Sam sich in Großvaters Haus befindet, ist deutlich, weil die Erzählung mit einer ähnlichen Doppelseite startet.¹⁵⁹⁸

Der linke untere Bereich beider Häuser wird durch dunkelgrüne Sträucher mit gelbgrünen Blättern und einem dunkelbraunen Ast verdeckt. Vom Gartenhäuschen zu einem großen Laubbaum spannt sich eine schwarze Wäscheleine, auf der ein schwarzer Vogel sitzt und an der zwei rechteckige, weiß-gelbe Tücher sowie dunkelblaue Socken mit roten und blauen Klammern aufgehängt sind. Der Baumstamm erstreckt sich über 2/3 der Seitenhöhe. Die olivgrüne Baumkrone ist über zwei Seiten gezeichnet und stark angeschnitten. Er ist somit deutlich größer als das Haus. Am Baum ist ein braunes Vogelhäuschen befestigt, auf dessen Dach ein kleiner, schwarzer Vogel sitzt. Am rechten Bildrand befindet sich eine weiße, mit gelben Stempeln, blühende Pflanze. Am unteren Bildrand ist horizontal eine dunkelbraun-graue Mauer gemalt, sodass deutlich wird, dass sich die gerade beschriebenen Elemente auf einem Grundstück befinden.

1598 Die Perspektive ist dort eine andere: Es ist eine weite Einstellungsgröße, sodass mehr vom Umraum zu sehen ist. Wieder nimmt der Baum in Großvaters Garten eine ähnliche Position in der Bildmitte ein und geht über den Ausschnitt hinaus. Der blühende weiße Strauch ist nun am linken unteren Rand. Es ist diesmal eine erhöhte Position, eine Aufsicht auf das Geschehen. Die Reihung der Häuser am rechten und linken Bildrand unterstreicht, was im Text steht: Das Gartentor verbindet Sams und Großvaters Grundstück. Zusätzlich wird erwähnt, dass ein Schlüssel für ihn deponiert ist. So wird deutlich gemacht, dass Sam willkommen ist. Auffällig ist, dass Sam dasselbe Outfit trägt, was entweder daran liegt, dass es eine Schuluniform ist, oder die Frage aufkommen lässt, wie viel Zeit zwischen diesen beiden Bildern vergangen ist. Ebenfalls hängt an der Leine noch die identische Wäsche und der Gartenrechen steht an derselben Stelle. Auch in „Oma und die 99 Schmetterlinge“ ist das Haus der Großmutter Ausgangspunkt für ihre Reise. Vgl. dazu Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

Dahinter wachsen ebenfalls grüne Pflanzen, deren Struktur mit schwarzen Linien und Flächen angedeutet werden. Außerdem sind zwei weitere Häuser zu erkennen: beinahe in der Bildmitte ein weiteres Haus mit hellvioletterm Satteldach, einem Schornstein sowie lila und beige Hauswänden. Ein schwarzes und ein oranges Fenster sind jeweils an der Längs- und Querseite gezeichnet. Mit wenigen Linien werden wieder Ziegelsteine angedeutet. Rechts hinter diesem Haus wird als hellblau-violette Fläche abermals ein Laubbaum gemalt. Direkt anschließend erstreckt sich auf der rechten Seite erst das Dach eines kleinen, braunen Hauses, was ebenfalls auf ein Gartenhäuschen hindeutet. Parallel zur eben beschriebenen Mauer verläuft eine blau-violette, die somit ein zweites Grundstück begrenzt. Der Himmel über beiden Seiten ist weiß mit hellblauen Flächen. Auf der linken Bildseite ist dieser größtenteils durch Elemente verdeckt, zur rechten bekommt der Himmel mehr Raum. Dort fliegt ein Tukan, mit seinem langen spitzen orangenen, mit drei helleren Streifen unterbrochenen Schnabel, schwarz-weißem Federkleid mit blauen Akzenten sowie orangenen Krallen. Hinter dem Vogel fallen dunkelgrüne oder schwarze Federn bzw. Blätter herab. Der Tukan taucht im Bilderbuch als Bewohner der Insel häufiger auf, immer im Zusammenhang mit der Insel: So versteckt er sich beispielsweise, wenn die Protagonisten die Insel das erste Mal betreten¹⁵⁹⁹ oder bringt ihnen Zweige für das neue Dach des Schuppens¹⁶⁰⁰. Die Tiere „sind symbolkundlich-mythologisch vorwiegend positiv besetzt (...)“¹⁶⁰¹ und „gelten als Mittler zwischen Himmel und Erde und sind verbreitete Sinnbilder der Seele, auch der geretteten Seele der Glaubenden und der Erlösung vom Irdischen.“¹⁶⁰² Mit seinem Auftauchen lässt auch hier assoziieren, dass der Großvater Kontakt zum Enkelkind aufnimmt, denn Tukane leben in „Wälder und Savannen Mittel- und Südamerikas.“¹⁶⁰³ Häuser und Flora im vorliegenden Bild lassen vermuten, dass der Tukan hier nicht beheimatet ist. Der Vogel bewegt sich von Sam weg, seine Flughöhe ist in etwa die des Fensters und lässt die Schlussfolgerung zu, dass er den Brief gebracht hat. Dies passt auch zur Symbolik

1599 Davies 2015, S. 12.

1600 Ebd., S. 14.

1601 Biedermann 1989, S. 463.

1602 Kretschmer 2018⁶, S. 439.

1603 Diesselhorst/Fechter 1982, S. 698.

des Fensters: Es trennt zunächst den Innen- vom Außenraum, symbolisch jedoch auch das Dies- vom Jenseits.¹⁶⁰⁴ Die Besonderheit hier ist, dass das Fenster offensteht und es somit eine Verbindung gibt. Einerseits ermöglicht es, dass der Briefumschlag abgelegt wird. Andererseits verhindert das Fenster, dass Sam dem Vogel folgen kann. Dabei stellt sich die Frage, ob der Junge überhaupt den Boten entdeckt hat, da zwischen beiden ein großer Baum wächst, oder es nur eine Information für die Leser*innen ist.

Das Bild hat eine totale Einstellungsgröße, sodass auch die Umgebung gezeigt wird. Es ist eine Parallelprojektion und zeigt eine möglichst sachliche Darstellung der Umgebung. Irritierend ist, dass es wie eine leichte Untersicht wirkt, da man zu Sam hinaufblickt, jedoch mit Blick auf den Vogel handelt es sich um eine Normalsicht. Die Position der Betrachter*innen kann somit nicht exakt zugeordnet werden.

Im vorliegenden Bild gibt es einerseits einige Elemente, die nur durch Linien charakterisiert werden, wie etwa die Blumenvase im Fenster. Andererseits dienen die Linien auch dazu, größere Farbflächen näher zu beschreiben. So wird beispielsweise durch wenige Linien angedeutet, dass das Dach mit Ziegeln gedeckt ist. Umrisslinien erhält der Großteil der Elemente durch Kontraste, sodass sie klar abgegrenzt werden. Die Linienbreite und Farbigkeit variieren, was u.a. die Tiefenwirkung unterstützt: Der Baum in Großvaters Garten hat im Stamm schwarze, senkrechte sowie die Blätter in der Krone schwarze, organische Linien. Im Vergleich dazu werden im zweiten Baum dunkelgraue Linien verwendet. Er besteht ansonsten nur aus einer hellblau-violetten Farbfläche, sodass der Baum weiter entfernt wirkt, eine andere Dominanz im Bild hat und in den Hintergrund tritt. Die Farbflächen weisen keinen Duktus auf, im Gegensatz zu der Kontur, die teils nicht scharf wirkt.¹⁶⁰⁵

Das Spektrum reicht von Rottönen (Ziegelsteinrot, Orange, Beige), Gelb, Braun, Blau- bis Violetttönen, Grün (Hell-, Oliv- bis Dunkelgrün), Schwarz und Weiß. Im Gegensatz zur Flora auf der Insel, die u.a. in einem kräftigen Grün gezeigt wird, ist sie hier

1604 Vgl. zur tiefergehenden Analyse von Fenster- und Türsymbolik beispielsweise die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1605 Vgl. auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

oliv- bis dunkelgrün.¹⁶⁰⁶ Auch wenn die Sträucher noch blühen, assoziiert man, dass der Sommer bald vorüber ist. Dies zeigt auch die Kleidung des Jungen, der zwar noch eine kurze, graue Hose, jedoch geschlossene dunkle Schuhe, einen roten Pullover und ein weißes Hemd trägt.¹⁶⁰⁷ Teils scheinen die Blätter schon vom Baum zu fallen, was allerdings auch dem schnell vorbeifliegenden Vogel geschuldet sein kann. Der Herbst ist eine „Vorausschau auf den Winter“¹⁶⁰⁸ und symbolisiert den Abschied des Großvaters und Sams langsames Realisieren seines Todes. Der Vogel als Bote ist aufgrund der Farbsymbolik seines Federkleides gut gewählt und unterstützt die eben genannte Aussage: Schwarz und Weiß mit ihrer Dualität von Leben und Tod.¹⁶⁰⁹ Der orange Schnabel und die orangen Füße wirken im Gegensatz zum Körper warm und freundlich. Orange kann für die „Freude, Lebhaftigkeit, Lebensbejahung“¹⁶¹⁰ stehen, die der Großvater nun an seinem neuen Aufenthaltsort erlebt. Im Bild dominiert keine der oben genannten Farben, größtenteils sind sie gedeckt. Es zeigt sich somit, dass das Bild (noch) kein Bild des Todes und der Trauer ist, da es dann ggf. nur dunkle, schwarz-weiße Farben enthielten. Im Gegensatz dazu ist es auch nicht farbenfroh mit gesättigten leuchtenden Farben, sondern es hält einen Moment der Unsicherheit bzw. der langsamen Erkenntnis fest, dass der Großvater tatsächlich nicht wiederkommt. Die helleren, leuchtenden Farben geben Hoffnung, dass vielleicht noch eine Möglichkeit der Rückkehr besteht bzw. zumindest, dass es dem Großvater dort, wo er nun ist, gut geht. Die dunkleren Töne weisen schon auf die Gefühle der kommenden Trauer hin.

An mehreren Stellen befindet sich im Bild ein Hell-Dunkel-Kontrast, beispielsweise das schwarze Federkleid des Vogels zum weiß-blauen Himmel, der schwarze Innenraum zum weißen Fenster, der dunkelbraun-grauschwarze Baumstamm zum helleren Hintergrund. Ein Kalt-Warm-Kontrast lässt sich an der roten Wäscheklammer zum olivgrünen Strauch, am gelben Handtuch zur hellvioletten Hauswand sowie am orangenen

1606 Vgl. auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1607 Es ist das identische Outfit, das Sam auch zu Beginn des Buches trägt und auf eine Schuluniform schließen lässt. Siehe auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1608 Naschert 2012^{2a}, S. 179.

1609 Vgl. dazu auch die Farbanalysen im Kapitel 3.1.1.

1610 Kurwinkel 2017, S. 142.

Schnabel des Vogels zum hellblauen Himmel beobachten. Die Komplementärkontraste sind abgeschwächt, da viele Farben nicht rein sind. Sie lassen sich ebenfalls wie der Qualitätskontrast an den eben genannten Beispielen zeigen. Der Quantitätskontrast wird ebenfalls verwendet, hierbei fallen vor allem die wenigen reinen, gesättigten Farben wie gelb, orange, rot zu den gedämpften Tönen auf. Auffällig ist, dass die Kontraste über das Bild verteilt sind, ohne Fokussierung eines Bildelementes, sodass es, wie unten die Textanalyse zeigen wird, zu einer Blicklenkung kommt: Sie führt von links oben nach rechts unten, die typische Leserichtung der lateinischen Schrift, also vom Text auf der linken Seite zu Sam mit seinem roten Pullover hin zum gelben Handtuch auf der Wäscheleine, die dann aufgrund seiner Gerichtetheit zum Tukan führt und zum darunterliegenden Text auf der rechten, unteren Seite. Es ist somit ein dynamisches Bild und Davies entscheidet sich dabei nicht, die Fokussierung allein auf den Umschlag zu lenken, der sich aufgrund seiner Farbigkeit an Großvaters Haus anpasst und aufgrund seiner geringeren Größe insgesamt unauffällig wirkt.

Zur Raumdarstellung werden die beschriebenen Kontraste genutzt - so tritt das Gelb des Handtuches den Betrachter*innen deutlich stärker als das Grün der Pflanze entgegen. Weiterhin werden Überschneidungen und Größenunterschiede verwendet.¹⁶¹¹ Dies führt dazu, dass im Vordergrund die beiden Sträucher, die rechts und links am Seitenrand wachsen, den Betrachter*innen am nächsten scheinen. Sie rahmen das Geschehen ein. Im Mittelgrund befinden sich das Wohn- sowie das Gartenhaus, der Baum sowie die Mauer. Im Hintergrund folgt dann das nächste Grundstück mit Haus, Gartenhaus, Pflanzen und Mauer sowie Himmel. Die linke Seite hat deutlich mehr Bildelemente als die rechte und wirkt voller und unruhiger. Dabei ist die Trennung nicht die Buchfalz, die dadurch zurücktritt, dass die Zeichnungen weitergeführt werden, wie Äste, Leine, Häuser, und erst ab dem Baum einen Freiraum ergeben und den freien Himmel zeigen, in dem der Vogel abgebildet ist. Zusätzlich wird eine Verblässung und Verblauung für weiter entfernte Gegenstände verwendet, beispielsweise am zweiten Baum oder der zweiten Mauer. Die Gegenstände im Bild werden in Lokalfarben ge-

1611 Höhenunterschiede spielen in dem Sinn eine geringere Rolle, da beispielsweise der Vogel nicht weiter weg zu sein scheint als die darüber liegende Baumkrone.

malt, wobei Schatten nur eine geringe Rolle spielen. So wird etwa der Baumschatten auf das Haus gezeichnet, wobei das Grau des Daches und das Blau der Querseite dunkler werden. Lichtakzente sind kaum gesetzt, zu sehen etwa in den hellgrünen Umrissen und Flächen der Blätter im Strauch oder Baum und an den weißen Linien der Querbalken des Hauses. Es gibt ein ausgewogenes Verhältnis zwischen geometrischen und organischen Formen, zwischen menschengeschaffenen Gebäuden und der Natur. So wächst neben den Häusern jeweils ein großer Baum. Im Vergleich zur Insel herrscht eine Ordnung vor: Es handelt sich um angelegte Gärten, die somit in starkem Kontrast zum Urwald stehen.¹⁶¹² Das Querformat des Bildes, die Ausrichtung der Häuser, der Mauerverlauf, die Flugrichtung des Vogels fokussieren die Horizontale und bewirken Ruhe und Harmonie. Die unruhigen Farbflächen im Himmel, die angedeuteten herabfallenden Blätter sowie der Wind, der durch die Wäsche weht, sowie die Blickführung bringen Bildspannung und Dynamik ins Bild.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Auf der Doppelseite befinden sich an zwei Stellen Text - diese wenigen Sätze lassen sich im Gesamtzusammenhang besser verstehen: Der Autor gibt am Ende seines Buches *Opas Insel* Auskunft über den Verbleib des Großvaters auf der Insel und seine Befindlichkeit, eine ausführliche erzählstrukturelle und intermodale Analyse befindet sich im Materialband.¹⁶¹³ Dass es dem Großvater gut geht, geschieht über einen Brief. Die Anordnung des Textes ist geschickt gewählt: eine fiktive Linie von links oben bis rechts unten bildet, mit dem Bild, eine Spannungssteigerung. Nach dem Öffnen des Kuverts gleiten die Augen der Betrachter*innen auf einer waagerechten Linie vom Brief zum Tukan zurück. Nun müssen die Leser*innen die nächste und letzte Seite aufschlagen, um zu erfahren, was das Kuvert enthält.

Gesamtkontextanalyse

Auf der folgenden Seite sind der Briefumschlag und sein Inhalt mittig platziert, der

1612 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.

1613 Eine ausführliche erzählstrukturelle Analyse befindet sich im Band 2, Kapitel 5.4.1.

umgebende Umraum ist weiß. Auf der Rückseite des Kuverts steht in Handschrift „Für Sam“¹⁶¹⁴. Der Umschlag und die Beschriftung machen deutlich, dass es sich um eine private Nachricht handelt. Teils verdeckt wird der Kuvert von einem gelblichen Papier. Dieses zeigt eine Abbildung des Großvaters mit zwei Papageien auf dem Kopf. Seinen rechten Arm hat Sams Großvater in seine Seite gestemmt, mit dem anderen umfasst er einen Orang-Utan. Dieser streckt seine Hand hinter dem Mann aus, die rechte Handfläche ist nach oben geöffnet, was die offene, freundliche Haltung des Tieres unterstützt. Ebenso wie der Großvater und die Schildkröte, die fast vollständig vom Affen verdeckt ist, lächelt er. Mit der linken Hand hält der Orang-Utan eine Schale mit zwei Bananen und einer Ananas über seinen Kopf. Im Hintergrund werden verschiedene grüne Pflanzen angedeutet, der Boden besteht nur aus wenigen Strichen. Zunächst zeigt der Inhalt, dass Sam noch nicht lesen kann, der Großvater jedoch davon ausgeht, dass er seinen Namen erkennt. Er greift somit zur Kontaktaufnahme nicht auf Geschriebenes zurück, sondern auf eine Abbildung. Mit dem Brief macht er deutlich, dass es ihm gut geht. Sams Angst war es, dass der Großvater einsam auf der Insel ist.¹⁶¹⁵ Durch die Abbildung der Tiere wird dies entkräftet. Darüber hinaus zeigt der Brief auch, dass der Großvater nicht mehr da ist und selbst mit Sam sprechen kann. Das Bild wird zu einem Erinnerungsstück an die verlorene Bezugsperson. Dabei handelt es sich um eine ‚lebensfrohe‘ Darstellung des Großvaters. Nicht nur den Brief, sondern auch die Gegenstände beispielsweise auf dem Speicher – die Kiste, das Bild, die Pflanzen, das ‚Sammelsurium‘ auf dem Dach, das zunächst für Außenstehende ggf. wertlos erscheint, sind Erinnerungsstücke.

Der Brief ist eine einseitige Kontaktaufnahme, da Sam nicht die Möglichkeit gegeben wird, dem Vogel einen Brief für den Großvater mitzugeben. Trotzdem kann dieser erste Brief die Hoffnung wecken, dass der Großvater sich nun regelmäßig bei ihm melden wird. Bei jungen Leser*innen kann dieses Ende zu der Vorstellung führen, dass die Verstorbenen ihnen Nachrichten zukommen lassen. Hopp kritisiert berechtigterweise dieses Vorgehen:

1614 Davies 2015, S. 29.

1615 Ebd., S. 18.

„Konzepte, mit denen die Möglichkeit einer konkreten Kontaktaufnahme mit Verstorbenen in Aussicht gestellt wird, scheinen dagegen eher ungeeignet, um einen Trauerprozess abzuschließen und eine der Zukunft zugewandte Lebenshaltung zu erreichen. Wenig zielführend für die Entwicklung eines intellektuell und emotional reifen Todeskonzeptes ist es, wenn für das Mysterium des Todes nicht Hoffnungsbilder entworfen, sondern unhaltbare Wahrheiten mit Wort und Bild behaupten werden. Damit sind nicht konfessionelle Heilslehren gemeint, sondern z.B. die Darstellung von verlebendigten Toten (...). Da Fiktionales und besonders Phantastisches von Realem zu trennen aber ein Lernprozess ist und symbolisches Verstehen i. d. R. erst im späten Grundschulalter erwartet werden kann, sollten solche Erzählkonzepte nicht unkommentiert bleiben, um Allmachtsvorstellungen von Kindern nicht zu fördern.“¹⁶¹⁶

Ein solches Ende des Bilderbuches hat jedoch etwas sehr Tröstliches, da Sam, und somit auch den Leser*innen, gezeigt wird, dass es dem Verstorbenen gut geht. Grundsätzlich werden in diesem Buch die Begriffe Sterben und Tod nicht angesprochen. Handelt es sich um ein oberflächliches Lesen wird nur ein Abschied deutlich.¹⁶¹⁷ Wichtig ist hier, wie Hopp erwähnt, ein Gespräch mit den Bezugspersonen während bzw. nach dem Lesen, damit die tiefere Bedeutung verstanden wird.

1616 Hopp 2015, S. 217f.

1617 Vgl. dazu Kapitel 3.1.3. und Kapitel 3.2.1.

Röntgenbilder als Hinweis auf den baldigen Tod

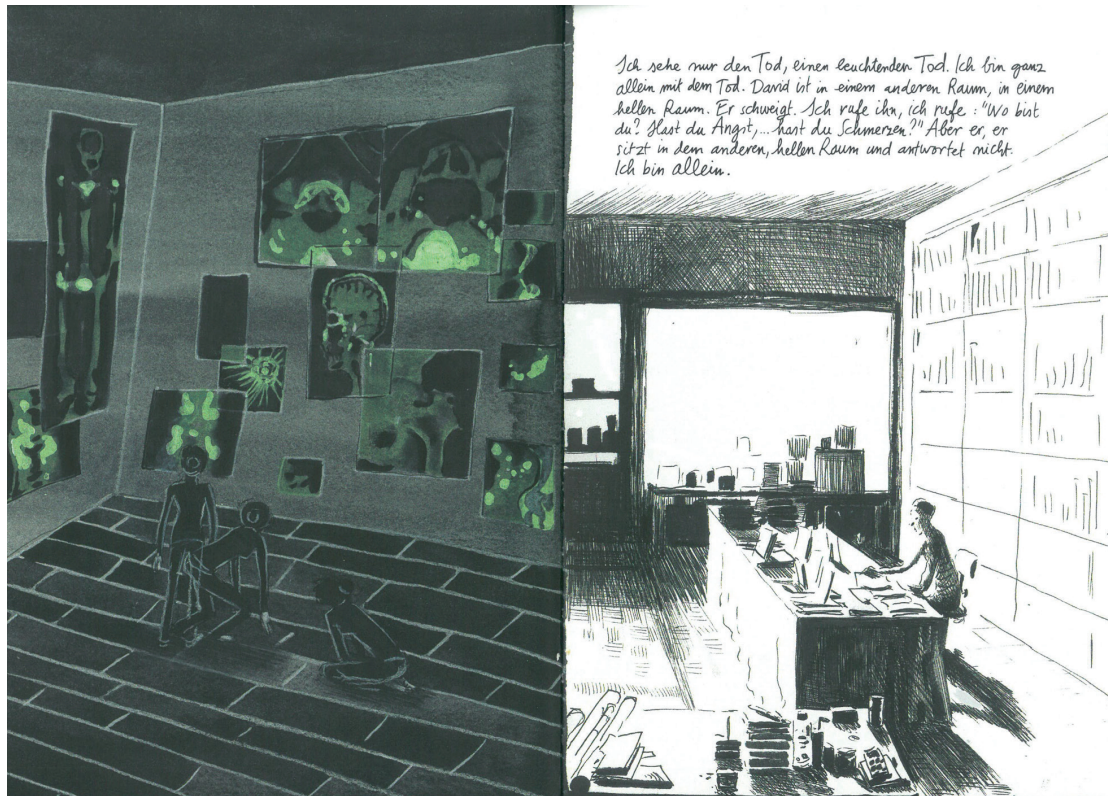


Abb. 65: Vanistendael 2014, S. 162f.

Graphische Analyse

Die Doppelseite ist aus Vanistendaels Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*.¹⁶¹⁸ Auf der einen Seite befinden sich drei Frauen in einem leeren Raum und blicken zu einer Wand mit verschiedenen großen Bildern. Diese sind unregelmäßig verteilt und zeigen Menschen in verschiedenen Einstellungsgrößen: ein Skelett, einen Teil der Hüfte, den Kopf usw. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um Röntgen-, CT- oder MRT-Aufnahmen, also Darstellungen medizinischer Bildgebung.¹⁶¹⁹ Es ist ein Phasenbild, da es sich

1618 Vanistendael 2014, S. 162f.

1619 David hat nach Aussage des Arztes ein „[s]upraglottisches Larynxkarzinom (...), einen Tumor am Kehlkopf“ (Vanistendael 2014, S. 9). Anfangs hat der Krebs noch nicht gestreut, jedoch zu einem späteren Zeitpunkt teilt der Mediziner Paula mit, dass es zu einem „Tumorwachstum“ (ebd., S. 138) kam und vermutet ebenfalls „Metastasen in der Lunge“ (ebd., S. 139). Schulthess beschreibt folgendes Vorgehen bei Tumoren im Hinblick auf die medizinische Bildgebung, die natürlich auch abhängig von den behandelten Mediziner*innen sind: „1. In einem ersten Schritt wird bestimmt, in welchem Organ der Tumor entstanden ist. Hat man den Tumor gefunden, was meist mit einem Röntgenbild (Lunge), CT oder MR geschieht, wird ein Stück des verdächtigen Gewebes entnommen. Dieses wird dann präpariert, im Mikroskop angeschaut und verschiedenen Tests unterworfen. Damit weiss man genau, um welchen Tumortyp es sich handelt (z. B. Lungenkrebs, Brustkrebs, Prostatakrebs). 2. Es wird mit medizinischer Bildge-

bei den Figuren um Paula, Davids Partnerin, handelt. Alle drei sind komplett schwarz gekleidet, tragen eine Hose und einen enganliegenden Rollkragenpullover. Sie sind barfuß und ihre schwarzen Haare sind zu einem Haarknoten hochgebunden. Links steht Paula, beide Füße sind gleichmäßig belastet und die Arme hängen am Körper herab. Die mittlere Figur überschneidet sich mit dieser. Paula möchte sich anscheinend hinknien: sie dreht sich nach rechts, ihr Körper senkt sich, ihre Beine sind gebeugt, mit ihren Armen stützt sie sich am Boden ab. Ihr Blick ist jedoch immer noch zur Wand gedreht und sie kontrolliert nicht, ob sich etwas am Boden befindet. Mit einem kleinen Abstand nach rechts folgt die dritte Figur. Hier hat sich die Körperachse um 180 Grad gedreht, die linke Seite ist den Leser*innen zugewandt. Der Körper ist nun im Vergleich zur ersten Figur seitlich zu sehen. Paula sitzt auf ihren Beinen bzw. Füßen und stützt sich mit den Armen auf ihren Oberschenkeln ab. Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt. Bei allen dreien handelt es sich um eine Rückenfigur, die jedoch von einer frontalen zu einer Seitenansicht wechselt. Dabei erhaschen die Leser*innen keinen Blick auf Paulas Gesicht, dieses ist immer der Wand zugedreht und somit nicht ersichtlich. Die Emotionen lassen sich damit nur durch die Gestik erahnen: Die stehende Figur wirkt aufgrund ihrer sehr geraden Haltung konzentriert bzw. angespannt. Dass Paula ihren Blick während des Hinsetzens nicht abwenden kann, unterstreicht dies: Es sieht so aus, als würde sie etwas verpassen, wenn sie die Aufnahmen nicht dauerhaft im Blick

bung die Beschaffenheit des Tumors festgestellt und wie sich der Tumor ausgebreitet hat. Fragen sind dabei z. B. wie und ob der Tumor in die Umgebung eingewachsen ist. Zur Beurteilung der lokalen Verhältnisse stehen CT und MR, und manchmal Ultraschall im Vordergrund. 3. Eine weitere Frage an die Bildgebung ist, ob nahegelegene Lymphknoten vom Tumor befallen sind (Lymphknotenmetastasen). Diese Frage wird mittels Ultraschall, CT oder MR beantwortet. PET/CT spielt jedoch hier auch eine wichtige Rolle. 4. Die abschliessende Frage ist, ob andere Organe vom Tumor befallen sind, wie etwa die Lunge, die Leber, das Hirn oder die Knochen (Fernmetastasen). Während das Hirn bei dieser Fragestellung Domäne des MR ist, ist bei anderen Organen und Körperregionen diese Fragestellung meist Domäne der der PET/CT. 5. Zeigen die Untersuchungen weder Lymphknoten- noch Fernmetastasen und hat sich der Tumor lokal nicht ausgebreitet, ist oft eine Operation der beste erste Behandlungsschritt. Falls Lymphknoten- und/oder Fernmetastasen vorliegen, ist eine Operation oft nicht mehr sinnvoll. Man muss dann davon ausgehen, dass sich der Tumor im ganzen Körper eingenistet hat. Dieses Problem kann man nicht mit einer Operation lösen. Man wüsste gar nicht erst, wo anfangen.“ (Schulthess 2017, S. 128). Diesen Ablauf lässt sich auch im vorliegenden Graphic Novel erkennen.

behält. Die Figur rechts hingegen wirkt in sich zusammengesunken und niedergeschlagen. Der schwarze Boden wird durch weiße Linien strukturiert und lässt auf Fliesen o.ä. schließen. Die Decke ist ebenfalls schwarz. Da dieser Raum sehr ‚clean‘ wirkt, kein Teppich auf dem Boden liegt und kein Möbelstück im Raum steht o.ä., erinnert es an ein Krankenhaus und das Gespräch zwischen Paula und Davids Arzt.¹⁶²⁰ Hinzu kommt, dass die Wände geweißt wirken, sie scheinen zu leuchten und verweisen auf die Leuchtkästen bzw. Röntgenfilmbetrachter aus dem Krankenhaus, an dem der Mediziner und Paula sich die Aufnahmen angeschaut haben. Im vorliegenden Panel leuchten jedoch die Wände, sie werden von Decke und Boden begrenzt. Dadurch können die Bilder deutlich größer sein und nebeneinander präsentiert werden, sodass man sich mit ihnen auseinandersetzen muss.

Der zweite Raum auf der rechten Seite spielt auf Davids Beruf an, dieser arbeitet in der Reisebuchhandlung *Unterwegs*.¹⁶²¹ Das große rechteckige Fenster erinnert an ein Schaufenster mit einer Auslagefläche für Bücher. Wie in Davids Geschäft folgt links eine weitere Öffnung, die Einteilung - zwei Querbalken sowie der untere Teil geschlossen - lässt eine Eingangstür vermuten. Ein Mann sitzt an einem Schreibtisch, der mitten im Raum steht. Sein Blick ist gesenkt, als würde er etwas lesen, eine Hand ist auf den Tisch gelegt und scheint etwas festzuhalten. Der linke Arm liegt auf seinem Bein. Auf dem Tisch sind verschiedene Gegenstände angedeutet, die teils flach, teils mit einer Halterung schräg nach oben gerichtet werden. Aufgrund ihrer rechteckigen Form und ihrer Präsentation, könnten dies Bücher oder Flyer sein. Die Ausgestaltung der Figur lässt auf David schließen, da er ein gestreiftes Oberteil und eine Kopfbedeckung trägt.¹⁶²² Mit wenigen schwarzen Strichen angedeutet, erstreckt sich hinter der Figur beinahe über die gesamte rechte weiße Wand ein Bücherregal. Den Betrachter*innen am nächsten ist ein weiterer Tisch, auf dem verschiedene Gegenstände wie gerolltes Papier, Getränke, Taschenrechner, Bücher, Gefäße sowie Zettel liegen. Im Vergleich zu den anderen Ablageflächen wirkt dieser unsortiert. Der Raum erinnert insgesamt an Miriams Besuch

1620 Vanistendael 2014, S. 138.

1621 Ebd., S. 66.

1622 Ebd., S. 67ff. bzw. S. 223ff.

mit den Kindern an Davids Arbeitsplatz.¹⁶²³

Die Linien werden auf der linken und rechten Seite zum Teil unterschiedlich eingesetzt. Bei beiden ist gleich, dass die Linie die Funktion des kennzeichnenden Umrisses hat. Auf der linken Seite haben die Elemente eine weiße Kontur, nicht jedoch auf den medizinischen Aufnahmen. Dort entsteht durch einen Hell-Dunkel-Kontrast der Flächen eine Kontur. Auf der rechten Seite gibt es schwarze Umrisslinien, die häufiger als auf der linken Bildhälfte unterbrochen sind.¹⁶²⁴ Hinzu kommt auf der zweiten Seite, dass die Linien teilweise dekorativ wirken, wie etwa im Boden. Zusätzlich lösen sie sich vom eigentlichen Gegenstand und sind abstrakt, wie etwa die wenigen Linien an der Frontseite des Schreibtisches. In beiden Panels ist im Vergleich zu dem vorherigen Bilderbuchbild die Farbpalette eingeschränkt, vorwiegend wird Schwarz und Weiß verwendet, in der linken Bildhälfte zusätzlich noch ein Grünton. Die Symbolik der unbunten Farben ist schon häufiger in den vorangegangenen Schlüsselbildern verwendet worden.¹⁶²⁵ Auch hier stehen sie als Kontrastpaar gegenüber, Dunkel vs. Hell. Es kann nicht mit Tod vs. Leben gleichgesetzt werden, sondern beide Seiten setzen sich damit auseinander. Grün wird normalerweise „[a]ls Farbe der pflanzlichen Natur, (...) des Lebens“¹⁶²⁶ sowie mit Hoffnung assoziiert, jedoch ist dies hier nicht der Fall: Das Leuchten wirkt genau entgegengesetzt, künstlich und unterstützt den unheimlichen Eindruck.

Im Bild befindet sich ein starker Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den beiden Seiten, da auf der linken überwiegend Schwarz, auf der rechten Weiß verwendet wird. Rechts ist jedoch der stärkere Schwarz-Weiß-Kontrast ersichtlich, da dort das Schwarz auf ein Papierweiß trifft. Im Gegensatz dazu ist in der linken Bildhälfte das Weiß wahrscheinlich mit Kreide aufgetragen worden, da die Pigmente und die darunter liegende dunkle Fläche ersichtlich sind. Dadurch wirkt es im Vergleich weniger leuchtend. Hier treten

¹⁶²³ Vanistendael 2014, S. 66ff.

¹⁶²⁴ Auf der linken Seite hat beispielsweise Paulas rechtes Bein keine durchgehende Linie, die Bücher im Schaufenster auf der rechten Seite bestehen teilweise nur aus zwei oder drei Strichen, die nicht mal verbunden sind.

¹⁶²⁵ Vgl. Schlüsselbildanalyse Kapitel 3.1.1.

¹⁶²⁶ Kretschmer 2018⁶, S. 124. Vgl. dazu auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Ein natürlicher (Lebens-)Kreislauf“, sowie die Schlüsselbildanalyse Kapitel 3.2.1.

die grün-gelben Flächen hervor, die ebenfalls durch den Quantitätskontrast fokussiert werden.

Zur Raumdarstellung: Auf der linken Seite gibt es keinen Vordergrund, im Mittelgrund befinden sich die drei Figuren. Es folgen im Hintergrund die zwei Wände mit den medizinischen Aufnahmen. Auf der rechten Seite steht der Tisch mit den Gegenständen im Vordergrund, im Mittelgrund sitzt David am Schreibtisch, im Hintergrund befinden sich das Schaufenster und die Tür. Die Buchfalz trennt nicht exakt die beiden Bildhälften, die linke geht noch unregelmäßig wenige Millimeter über diese hinweg und läuft auch noch als kleiner schwarzer ‚Schatten‘ des Tisches bis über die Hälfte des linken unteren Bildrandes.

Beide Seiten zeigen eine totale Einstellungsgröße aus einer Aufsicht. Die linke Bildhälfte wirkt von den Wänden wie eine Zweifluchtpunkt-Perspektive; die rechte wie eine Einfluchtpunkt-Perspektive, deren Fluchtpunkt sich auf dem oberen Drittel der Buchfalz befindet. Bei der Überprüfung der Linien in die Tiefe stellt man jedoch fest, dass dies nicht der Fall ist, da beispielsweise auf der rechten Seite die Fluchtpunkte der Wand und der Tische unterschiedlich sind. Vielleicht ist dies ein Hinweis, dass diese Räume eigenen ‚Regelungen‘ unterworfen sind, was eine Traumsequenz unterstreicht.¹⁶²⁷ Während auf der linken Seite die Betrachter*innen gemeinsam mit Paula die Aufnahmen aus einer erhöhten Sicht betrachten können, versperrt auf der rechten Seite der horizontal in den Raum gestellte Tisch im Vordergrund einen ‚Eintritt ins Bild‘. Insgesamt haben die beiden Bildhälften eine unterschiedliche Wirkung, da zusätzlich zu der eben geschriebenen graphischen Dimension auf der ersten Seite diagonal verlaufende Linien dominieren und kaum horizontale Linien verwendet werden. Der Raum scheint nach rechts ‚wegzukippen‘ – und wirkt unruhig bzw. bedrohlich. Auf der zweiten Seite gibt es ein ausgewogenes Verhältnis zwischen horizontalen, senkrechten und diagonal verlaufenden Linien, was u.a. auch an der Schraffur, der in den Raum laufenden Linien liegt. Dies führt zu einer ruhigen Atmosphäre. Wie im vorherigen Schlüsselbild wird mit Überschneidungen für eine Tiefenwirkung

1627 Siehe Ausführungen weiter unten.

gearbeitet, hinzu kommen im vorliegenden Buch die Höhenunterschiede – das, was am unteren Bildrand ist, steht am nächsten zu den Betrachter*innen. Ebenfalls hat die linke Bildhälfte aufgrund der bildnerischen Technik eine Tiefenwirkung, dadurch, dass die Pigmente transluzent sind.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Im Materialband wird eine ausführliche erzählstrukturelle und intermodale Analyse vorgenommen, wobei die vorherige Seite in Bild und Text in der Interpretation mit berücksichtigt wird, da es die Einordnung erleichtert.¹⁶²⁸ Die drei Seiten weisen auf die Omnipotenz des Krebses hin und unterstreichen, wie ohnmächtig die Ich-Erzählerin sich fühlt. Die Grundlage des menschlichen Miteinanders, das Kommunizieren, funktioniert nicht mehr. Ihr Rufen wird nicht gehört. Im Schlüsselbild verbindet die Autorin Bild und Text als Anreicherung; sie verstärken sich gegenseitig. Bestimmte Elemente werden in beiden Medien deutlich, wie die Beschreibungen Hell und Dunkel: Dabei wird vom „leuchtenden Tod“¹⁶²⁹ gesprochen - ein Oxymoron, da man bei „leuchtenden“¹⁶³⁰ an etwas Positives denkt. Die vorliegende Doppelseite zeigt die Pole – Hell-Dunkel, angelehnt an die Tag-Nacht-Symbolik. Sie sind ein Kreislauf, schwarz-weiß und wirken zunächst kontrastreich. Aber auch die Farbsymbolik zeigt die Dualität beider Farben, vielleicht als ein Hinweis, dass der Umgang mit dem Tod kontrastreich sein kann.

Aufgrund der unwirklichen Farbigkeit des dunklen Schwarzes, der transparenten weißen Flächen, der weißen Konturen und des Grüns könnte es sich um eine Traumsequenz handeln. Macho sieht eine Korrespondenz zwischen Traum und Tod:

„Nicht nur der Schlaf ist ein Bruder des Todes, sondern auch der Traum. An der Erfahrung des Traums werden manche Todesvorstellungen konkretisiert; und der Traum ist vielleicht sogar die Wurzel aller Dualismen, aller Lehren von den zwei Welten und den zwei Körpern (...).“¹⁶³¹

Auch Lurke zieht diese Verbindung und resümiert, dass u.a. Träume „offenbaren und/

1628 Vanistendael 2014, S. 161. Vgl. Band 2, Kapitel 5.6.1.

1629 Ebd., S. 163.

1630 Ebd.

1631 Macho 1987, S. 257.

oder verbergen Triebe und Leidenschaften, Ängste und Hoffnungen, alltägliche Grenzsituationen und urtümliche Konstellationen von zentraler Bedeutung.“¹⁶³² So wird auch der Tod im Traum verarbeitet.

Gesamtkontextanalyse

Das Besondere an diesem Buch ist der Perspektivwechsel auf Davids Tod. Die gerade analysierte Sequenz wird aus Paulas Sicht gezeigt und macht ihren Umgang mit Davids Krankheit - ihre Angst vor seinem Tod - deutlich. Auch wenn sie in dem vorherigen Panel behauptet, dass Miriam, wie ihr Vater David, einfach schweigt, gibt es eine vergleichbare Situation: Miriams Traum erstreckt sich über sechs Seiten und zeigt weiße Figuren, Text und Noten auf schwarzem Hintergrund.¹⁶³³ Es beginnt mit einer Doppelseite mit jeweils einem Skelett in Vor- und Rückansicht in tanzender Bewegung. Auf den folgenden zwei Seiten sind ebenfalls Skelette gezeichnet, wobei nun zwei in einen Umhang gehüllt sind. Einer trägt zusätzlich eine Sense, was eine typische Darstellung für den personifizierten Tod ist.¹⁶³⁴ Ein weiteres Skelett spielt auf einer Querflöte. Dies führt dazu, dass neben der „Klick-Klickedi-Klack“-Schrift Musiknoten hinzukommen. Auf der letzten Doppelseite tanzt Miriam in einer Kreisbewegung mit dem personifizierten Tod, wobei beide immer mehr zu einer abstrakten Form werden. Als Miriam erwacht, hängt sie sich eine Aufnahme an die Wand: Dies ist jedoch keine Röntgenaufnahme, kein ausgeschnittenes Skelett, sondern eine Fotografie vom nackten, lachenden David, wobei einige Hautpartien, wahrscheinlich aufgrund seiner Erkrankung, rot sind.¹⁶³⁵ Die Fotografie bleibt nicht in einem Album, das aufgeschlagen werden muss, sondern das Bild hängt an der Wand und ist somit im alltäglichen Blickfeld. Es handelt sich um eine Polaroid-Aufnahme oder eine Fotografie, die die Ästhetik eines Sofortbildes mit dem typischen weißen Rahmen aufgreift.¹⁶³⁶ Polte stellt fest, dass die Nutzer*innen einer Polaroid-Kamera nur eingeschränkten Einfluss auf u.a. Farbigkeit und

1632 Lurker 1990, S. 40.

1633 Vanistendael 2014, S. 72ff.

1634 Siehe auch im Kapitel 3.3.3.

1635 Vanistendael 2014, S. 79ff.

1636 Vgl. dazu Gunkels Ausführungen zu Polaroids (Gunkel 2018, S. 204ff.).

Schärfe haben, sodass

„das Polaroid eine ganz eigene Wirklichkeit ab[bildet]. Sie ist immer etwas verfremdend, wodurch ihr der Eindruck einer privaten Perspektive anhaftet. Dies mag der Grund sein, weshalb Menschen weniger Hemmungen haben, unvorteilhafte oder auch intime Situationen festzuhalten oder sich in ihnen zu zeigen. Die Produktion bleibt spielerisch und das Resultat ein Schnappschuss.“¹⁶³⁷

Dies kann auch in der beschriebenen Sequenz beobachtet werden: Miriams Handlung, das Aufhängen der Fotografie, macht eine andere Grundhaltung deutlich; sie hat, nachdem sie als Kriegsphotografin den Tod eines Mädchens festgehalten hat, geschworen, nur noch „schöne Dinge“¹⁶³⁸ festzuhalten.¹⁶³⁹ Dies versucht Miriam auch im vorliegenden Fall und macht sich den schönen Moment, den lachenden Vater, bewusst. Ihr Ansatz der Trauerarbeit ist somit eine andere als Paulas.

Nicht nur Fotografien spielen hier eine Rolle, sondern auch, wie im Bilderbuch *Opas Insel* Briefe, z.B. die Briefkorrespondenz zwischen Tamar und ihrem Freund Max. Der Austausch zeigt u.a., dass die Kinder einen Weg suchen, wie sie „David lange aufheben können“¹⁶⁴⁰. Zusätzlich schenkt Max ihr zum Geburtstag „[e]in kleines Fläschchen für die Seele von David!“¹⁶⁴¹. Dieses wird später von Tamar mit einem Brief von David gefüllt: „Liebes, ich bleibe bei dir.“¹⁶⁴² Sie hängt es sich um den Hals als ein „Symbol einer ununterbrochenen Verbindung“¹⁶⁴³. Nachdem Davids Kehlkopf entfernt wird, nimmt die schriftliche Korrespondenz eine andere Rolle ein, da er nicht mehr sprechen kann.¹⁶⁴⁴ So diskutiert er mit dem Arzt über Zettel, dass er nicht mehr leben möchte, oder schreibt Paula einen Liebesbrief.¹⁶⁴⁵ Die Panelsequenz macht deutlich, wie schwierig es ist, die passenden Worte zu finden, da David im Krankenhausbett einen langen

1637 Polte 2005, S. 35.

1638 Vanistendael 2014, S. 41.

1639 Vgl. auch das vorherige Kapitel 3.1.2.

1640 Vanistendael 2014, S. 114.

1641 Ebd., S. 183.

1642 Ebd., S. 242. Es löst ggf. eine Assoziation zur Flaschenpost aus und passt zur ständigen Verwendung der Bootssymbolik – eine Briefkorrespondenz, die über das Wasser transportiert wird.

1643 Herrmann-Trentepohl 2012², S. 213.

1644 Vanistendael 2014, S. 236.

1645 Ebd., S. 254ff.

Zeitraum benötigt und mehrere Zettel beginnen muss:¹⁶⁴⁶

„*Es ist Nacht und ich bin allein. Meine Hand ist meine Zunge, der Stift ist meine Stimme... .. und ich sage dir nun, was ich jahrelang nicht sagen konnte. Ich liebe dich, Paula... hast du gehört, Paula?*“¹⁶⁴⁷

Auch sein letzter Wunsch erfolgt per Zettel, jedoch mit wenigen Worten: „An Georg. Ich will gehen.“¹⁶⁴⁸ Hingegen besteht im Bilderbuch *Opas Insel* der Brief aus einer Abbildung des Großvaters auf seiner Insel. Es zeigt Sam und den Leser*innen, dass es dem Großvater dort, wo er ist, gut geht. Auch wenn es einen endgültigen Abschied darstellt, der Brief eine einseitige Korrespondenz ist, spendet er Trost. Im Vergleich dazu werden die Briefe in *Als David seine Stimme verlor* noch gelesen, als der Schreiber lebt. Trotzdem sind sich die Empfänger*innen über den baldigen Tod bewusst und reagieren darauf – jedoch nicht mit einem Brief, sondern mit einer Handlung: dem Aufbewahren des Briefes, einem Kuss als Zeichen der Liebe, dem Setzen einer Spritze.¹⁶⁴⁹ Es gibt den Adressat*innen einen gewissen Trost. Die Bezugspersonen resümieren, dass sie den Tod nicht aufhalten können, sie akzeptieren ihn. Bei den Fotografien kann ähnliches wie bei den Briefen beobachtet werden: Im Schlüsselbild halten die medizinischen Aufnahmen den unausweichlichen Tod vor Augen und es wird eine Parallelwelt konstruiert, in der sich David aufhält. Dabei zeigt sich Paula unsicher, ob es ihm gut geht. Ihre Fragen werden nicht wie im Bilderbuch beantwortet. Miriams Schnappschuss hält hingegen einen glücklichen Moment jenseits des Sterbens fest. Hier zeigt sich abermals die Spannung zwischen Leben und Tod - die Fotografie als Symbol „der Erinnerung und des Vergessens, der Verlebendigung sowie des Todes (...).“¹⁶⁵⁰ Diese Dualität wird im Graphic Novel deutlicher hervorgehoben als im Bilderbuch, nicht nur durch die Bildelemente, sondern auch durch die graphische Dimension, bspw. durch die Farbigkeit.

Symbole der irdischen Existenz im Untersuchungskorpus

Symbole der irdischen Existenz werden auch in anderen Büchern verwendet: In *Oma*

1646 Vanistendael 2014, S. 256ff.

1647 Ebd., S. 260f.

1648 Ebd., S. 262.

1649 Ebd., S. 242f., S. 261, S. 264ff.

1650 Wohlleben 2012², S. 131.

und die 99 Schmetterlinge spielen ebenfalls Fotografien eine Rolle, jedoch sind dies ältere Aufnahmen aus ihrer Vergangenheit.¹⁶⁵¹ Die Großmutter zeigt der jungen Protagonistin diese und erzählt von ihrer Kindheit. Elemente und Figuren aus diesen werden in allen Bildern eingearbeitet.¹⁶⁵² Hier haben die Fotografien eine andere Funktion als in *Opas Insel*: Es sind keine Zeichen, dass es der Figur gut geht. Sie zeigen einen Teil ihrer Krankheit, die Demenz. Auch wenn es keine medizinischen Aufnahmen sind wie in *Davids Fall*, verweisen sie in persönlicher Weise auf die Symptome, die auf Kinder vielleicht nicht erschütternd wirken. Auf der nächsten Ebene, und daher auch interessant für dieses Unterkapitel, sind die Fotografien ein Hinweis darauf, dass die Großmutter ein langes Leben hatte. Sie bleiben für die Hinterbliebenen eine Erinnerung an die Verstorbene und spenden ggf. auch Trost. Dies gilt auch für andere Objekte: Auch wenn beispielsweise Muscheln eher als Todessymbolik gewertet werden¹⁶⁵³, so sind sie später auch Gegenstände, mit denen die junge Protagonistin ihre Großmutter und gemeinsame Unternehmungen assoziiert. Sie erhalten so eine ‚individuelle‘ und biographische Bedeutung. Ähnliches kann in dem Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* beobachtet werden.¹⁶⁵⁴ Dort nimmt Elisewin ein Blatt mit ins Jenseits. Als sie den Ort verlässt, läuft der personifizierte Tod mit dem Blatt umher und flüstert ihren Namen. Es wird somit unmittelbar mit Elisewin assoziiert und ein Teil von Kleiner Tods Trauerprozess.

Die Kettensymbolik aus *Als David seine Stimme verlor* wird auch im Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes* aufgegriffen, als eine Verbindung zweier Liebenden – des Krämers Wundersam und der Heilerin.¹⁶⁵⁵ Es ist ein Mond-Amulett und hat ebenso wie die beiden Figuren etwas Übernatürliches, scheinbar von innen leuchtend, ähnlich Vanistendaels Darstellung.¹⁶⁵⁶ „Amulette dienten dem Abwehrzauber gegen den bösen Blick, böse Geister, Unglück und Krankheiten. (...)“¹⁶⁵⁷. Wofür es in Bonet und Munuerras Buch genau steht, wird nicht geschildert, nur dass Wundersam es seiner „Herrin der

1651 Marshall 2012, S. 11f.

1652 Ebd., S. 1f. Siehe für eine weitere Analyse das Kapitel 3.1.2.

1653 Vgl. nachfolgendes Kapitel sowie die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

1654 Crowther 2011, S. 10ff. Für eine weitere Analyse des Blattes siehe Kapitel 3.2.2.

1655 Bonet/Munuera 2012, S. 96 sowie S. 100f.

1656 Siehe Vanistendael 2014, S. 243.

1657 Kretschmer 2018⁶, S. 32.

Träume¹⁶⁵⁸ geschenkt hat. Der Anhänger greift auf eine Symbolik zurück, die durchgängig verwendet wird - den Mond.¹⁶⁵⁹ Das Besondere dabei ist, dass der Mond ein Gesicht hat, welches dem Krämer mit seiner charakteristischen Gesichtsform ähnelt. Zunächst schenkt der Krämer bei seinem Abschied der Heilerin die Kette. Diese entwendet seiner Herrin diese, so wird sie zur Trophäe des Spieles, in Folge dessen Artemis' Bruder stirbt.¹⁶⁶⁰ Reisig behält sie solange, bis sie wieder in Wundersams Besitz gelangt. Dieser übergibt die Kette der Heilerin und geleitet sie zu ihrer „letzten Reise“¹⁶⁶¹. Das Schmuckstück zieht sich durch die Erzählung, obwohl es nicht im Mittelpunkt steht, taucht es an wichtigen Wendestellen auf. Verbunden wird damit auf den ersten Blick Unglück, Abschied und Tod, aber es zeigt sich auch etwas Positives: das erneute Aufeinandertreffen zweier Liebenden und das Geleit in den Tod, sodass die Heilerin diesen Weg nicht alleine beschreiten muss.

In *Drei Schatten* spielen Ketten ebenfalls eine Rolle, die Figuren tragen für sie selbst bedeutsame Gegenstände um den Hals.¹⁶⁶² So trägt ein Schiffspassagier den Schlüssel für die Ketten seiner Sklavin um den Hals. Eine Frau verkauft auf der Überfahrt Talismane, die schützen sollen. Außerdem trägt der Baron Louis' „Atem seines Herzens“¹⁶⁶³ in einem kleinen Fläschchen um den Hals, ähnlich wie im Brief in *Als David seine Stimme verlor* leuchtet es.¹⁶⁶⁴ Da er dies jedoch durch einen unerlaubten Handel erworben hat, wird es Louis zurückgebracht. Dies führt zum Tod des Barons und zu Louis' ‚Erweckung‘.

Im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* fällt dagegen der Totenaltar, der *ofrendas*¹⁶⁶⁵, der

1658 Bonet/Munuera 2012, S. 96.

1659 Siehe vorangegangene Schlüsselbildanalyse im letzten Unterkapitel.

1660 Bonet/Munuera 2012, S. 30, S. 38 und S. 66.

1661 Ebd., S. 101.

1662 Pedrosa 2008, S. 136ff.

1663 Der Baron erhält diesen durch einen Handel mit Louis: „Im Tausch gegen den Atem deines Herzens, würde ich dir die Macht und Stärke verleihen, deinen Sohn zu retten...“ (Pedrosa 2008, S. 193) Louis schildert danach, dass er keine Furcht mehr empfindet, „wie eine Maschine“ umherwandert und anstelle seines Herzens „nur noch Zorn“ (ebd. S. 201) spürt.

1664 Ebd., S. 243.

1665 Vgl. auch Barloewens Beschreibung zum Fest „Dia de los Muertos“ (Barloewen 1996, S. 50ff).

Familie Rojas auf. Ausschnitte davon werden jeweils zur Einführung vor jedem Kapitel gezeigt, die die Lebensgeschichte bzw. das Lebensende der jeweiligen Figuren erzählen.¹⁶⁶⁶ Zu sehen sind persönliche Gegenstände wie Schuhe, Spielzeug, Schmuck, Sonnenbrille, Pfeifen, Masken, Lippenstift, Patronenhülse, Werkzeug, Fotografien usw.¹⁶⁶⁷ Zusätzlich finden sich auch Getränke, Essen und Blumen auf den Tischen. Sie bestehen somit nicht nur aus persönlichen Erinnerungsstücken, sondern auch aus Opfernaben. Dieses Beispiel veranschaulicht die Vermischung von Todessymboliken und individuellen Bedeutungszuschreibungen, da die Gegenstände zu Erinnerungsstücken an Verstorbene werden und somit ggf. zu einem Teil der Trauerarbeit der Hinterbliebenen. Es zeigt ebenfalls die mexikanische Kultur – den Glauben, dass die Toten an diesem Feiertag wiederkehren. Auch in diesem Graphic Novel wird ein Brief geschrieben, die die Rahmenhandlung der Erzählung ausmacht: Eusebio Ramirez schreibt Consuelo Rojas Maguey, der Schwester seines verstorbenen Geliebten.¹⁶⁶⁸ Grund dafür ist der tödliche Unfall ihres Sohnes und Ramirez nimmt dies zum Anlass, die Familiengeschichte der Royas zu erzählen. Er wird zu einem Abschiedsbrief, da er selbst am Ende der Erzählung bei einem Brand im Museum stirbt.¹⁶⁶⁹

3.3.3. Symbole der Vergänglichkeit

Im vorliegenden Unterkapitel werden *Symbole der Vergänglichkeit*¹⁶⁷⁰ im Fokus stehen.

¹⁶⁶⁶ Pestemer 2011, S. 13.

¹⁶⁶⁷ Ebd., S. 7 (Benito), S. 16 (Candelario), S. 17. (Dolores), S. 28 (Victor), S. 29 (Esperanza), S. 43 (Angeles), S. 58 (El Negro), S. 69 (J.G. Reyes/Papagei/Hund). Dies kann als eine typische Darstellung eines Opfertisches eingeordnet werden, denn auch Navarrette beschreibt die „ofrenda“ wie folgt: „Zuweilen werden die Toten auch zu Hause geehrt, wo zu diesem Zweck ein Tisch mit Blumen, weihrauchartigem Copalharz und allerlei Speisen gedeckt wird; eine Flasche des Lieblingsgetränks des Toten, Spielkarten (sofern der Verstorbene diese gerne gebrauchte), Zigaretten, persönliche Andenken und Kleidungsstücken und ein Photo des Verstorbenen gehören dabei ebenfalls dazu.“ (Navarrette 1993, S. 22f).

¹⁶⁶⁸ Vgl. Pestemer 2011, S. 11ff.

¹⁶⁶⁹ Ebd., S. 79.

¹⁶⁷⁰ Bergström nennt folgende Beispiele in dieser Kategorie: „The second main group consists of the many different symbols representing the transience of human life; it includes skulls and, in exceptional cases, whole skeletons; instruments for measuring time, such as watches, clocks, and hour-glasses, candlesticks and oil-lamps – the latter sometimes with smoking wicks; soap-bubbles (homo bulla, see below), and flowers, especially roses and anemones.“ (Bergström 1983, S. 154).

Dabei wird im ersten Teil das Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* analysiert, in dem der personifizierte Tod im Mittelpunkt steht.¹⁶⁷¹ Im zweiten Teil wird die Graphic Novel *Das Ende der Welt* näher betrachtet, dort nimmt eine Katze eine Sonderrolle ein.¹⁶⁷² Im Anschluss wird resümiert, welche *Symbole der Vergänglichkeit* im Untersuchungskorpus zusätzlich verwendet werden. Die Vorgehensweise kann auch folgender Abbildung entnommen werden:

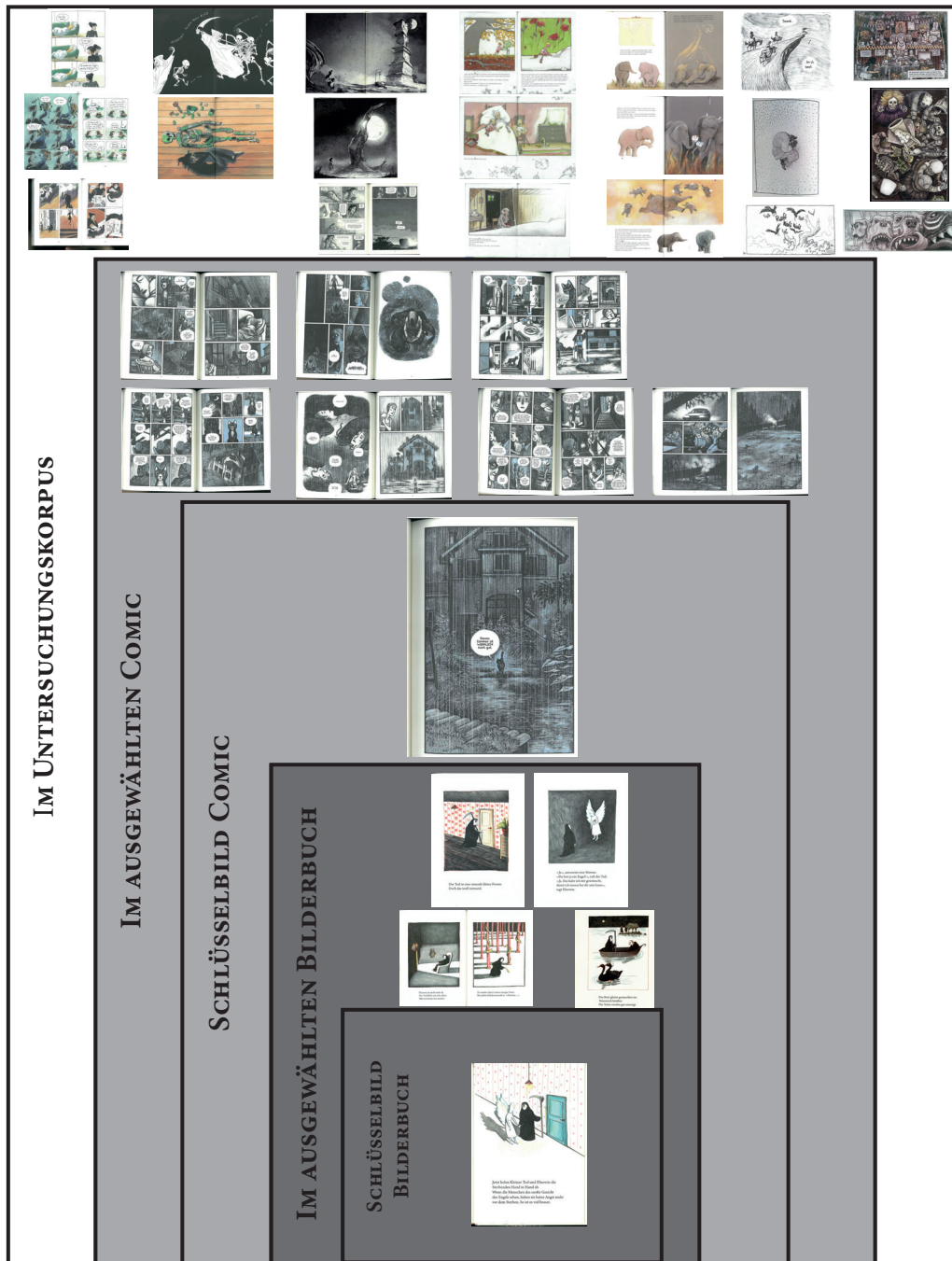


Abb. 66: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der Vergänglichkeit“.

1671 Crowther 2011.

1672 Tirabosco/Wazem 2009.

Der personifizierte Tod als freundlicher Psychopompos



Abb. 67: Crowther 2011, S. 21f.

Graphische Analyse

Das Schlüsselbild stammt aus Crowthers Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*.¹⁶⁷³ Zu sehen ist der personifizierte Tod mit einem langen schwarzen Kleidungsstück mit langen Ärmeln und Kapuze, sodass nur das weiße Gesicht und die schwarzen Hände zu sehen sind. In der linken Hand hält er eine Sense. Auf der Klinge sind eine schwarze Linie und ein Punkt gezeichnet ähnlich eines Schnabels. Durch die schwarzen Federn am Stiel erinnert sie zunächst an einen Vogel, der freundlich lächelt. Mit der rechten Hand hält der Kleine Tod Elisewins Hand. Ihre Köpfe sind sich zugewendet und sie lächeln sich an. Beide Gesichter sind weiß mit gelblichem Glanz. Augen und Gesicht werden mit schwarzen Linien und Punkten gezeichnet.¹⁶⁷⁴ Während der Sensenmann

¹⁶⁷³ Crowther 2011, S. 21f.

¹⁶⁷⁴ Der Sensenmann trägt wahrscheinlich eine Maske, denn eine ähnliche hängt über dem

eine sehr gerade Haltung hat und durch seine Kleidung eine ‚massive‘, kompakte Gestalt bekommt, scheint Elisewins Körper gebogen und deutlich graziler. Sie trägt ein weißes Kleid, das über die Knie reicht, jedoch einen Teil der Unterschenkel und die Füße sichtbar lässt. Das Kleidungsstück hat an der Taille eine rote Naht, am unteren Saum rote Punkte sowie lange Ärmel. Die Kleidung der jungen Protagonistin erinnert zunächst an ein Sterbe- oder Totenhemd, das den Sterbenden angezogen wurde, „[u]m den Leichnam bei der Bestattung vor der Erdberührung zu schützen (...)“¹⁶⁷⁵ Sie trägt ihre schulterlangen Haare offen. Ihre Flügel sind nach hinten gestellt, sie scheint nicht zu fliegen, sondern steht auf dem Boden. Beide Figuren sind dadurch gleich groß und können sich anblicken, ohne dass jemand hinauf- oder herabblicken muss. Es zeigt, dass sie gleichberechtigte ‚Partner‘ sind.¹⁶⁷⁶ Sie befinden sich in einem Raum mit einer eingeschalteten magenta-schwarzen Deckenlampe, die sich über dem Kleinen Tod befindet. Der Boden ist weiß, mit gelben Lichtreflexen und Schatten der Figuren. Diese sind bei beiden in Größe und Farbe gleich und betonen die Einheit bzw. Gleichheit der beiden. Die weiße Wand ist mit senkrechten, parallelen, rostroten Linien sowie magentafarbenen Herzen gemustert. Rechts neben den Figuren gibt es eine hellblaue geschlossene Tür mit Türklinke.

Der Großteil der Elemente hat eine Umrisslinie, bei kleineren Elementen wird darauf verzichtet. Dadurch bleibt ihnen die ‚Leichtigkeit‘ erhalten, sie wirken nicht starr. Dies ist beispielsweise bei den Herzen ersichtlich. Ihre Formen sind unregelmäßig und individuell, da jedes Herz freihändig gezeichnet zu sein scheint. Teilweise sind sie nur angedeutet und bestehen aus einem Fleck. Die Tür, der Wandabschluss und der Sensengriff haben eine schwarze, breitere Kontur. Zum Teil scheint eine dünne, rote Linie durch das Schwarz, wie etwa bei der Lampe, der Wandkante und der Tür. Eine dünnere, schwarze Linie umschließt die Klinge sowie Elisewin, die dadurch freundlicher und dynamischer wirken. Elisewin selbst hat ebenfalls eine breite, hellblaue Linie, dies führt dazu, dass

Kamin in seinem Totenreich (vgl. Crowther 2011, S. 7). Ein Totenkopf würde der jungen Lesegruppe ggf. Angst machen, sodass ein weißes Gesicht mit schwarzen Elementen weniger erschreckend ist.

1675 Knispel 1993, S. 445.

1676 Siehe auch die Textanalyse weiter unten.

sie sich vom Hintergrund besser abhebt. Eine weiße Linie wird nur zur Abgrenzung des Armes des Kleinen Todes verwendet, wobei ansonsten die Kleidung nicht näher ausgearbeitet wird. Zusätzlich werden Linien, die in gleichmäßigen Abständen aufgereiht sind, als Dekoration an der Wand verwendet. Alle Parallelen sind mit der Hand gezogen, sodass sie nicht exakt gerade sind. Die Flächen lassen einen Duktus erkennen und auf Buntstifte schließen. Dies führt zu einer Lebendigkeit, obwohl die Bildwirkung insgesamt ruhig ist.

Das Bild ist kontrastreich, sodass im Weiteren nur die wichtigsten aufgeführt werden: Der Hell-Dunkel-Kontrast ist am stärksten zwischen Schwarz und Weiß, dem personifizierten Tod und dem Engel. Sie stehen also erst als Kontrastpaar nebeneinander und verstärken sich in ihrer Erscheinung gegenseitig - auch symbolisch.¹⁶⁷⁷ Es gibt einen Farbe-an-sich-Kontrast zwischen Magenta, Gelb und Cyanblau. Der Kalt-Warm-Kontrast lässt sich am besten an der eingeschalteten Lampe mit ihrem gelben Licht und der blauen Tür erkennen. Ein Komplementärkontrast entsteht zwischen dem Gelb des Lichts und der mangentafarbenen Lampe sowie den Herzen. Einen Qualitätskontrast gibt es zwischen dem Papierweiß und Elisewins Weiß oder auch zwischen der schwarzen Kleidung des personifizierten Todes im Vergleich zu den grauen Schattenformen. Ein Quantitätskontrast kann zwischen der großen papierweißen Hintergrundfläche zu den kleinteiligen magentafarbenen Herzformen beobachtet werden. Crowther setzt die Kontraste gezielt ein: Dies führt dazu, dass die Farben sich gegenseitig verstärken. Sie steigern sich u.a. in ihrer Leuchtkraft und tragen zur Tiefenwirkung bei. Der Raum ist harmonisch und ausgewogen - keine Farben oder Linien dominieren, sondern die Atmosphäre wirkt lebendig und fröhlich, obwohl hier eine Verstorbene, die als Engel wiedergekehrt ist, und der Sensenmann in ihren unbunten Farben dargestellt werden. Die Farben sind geschickt gewählt worden: Schwarzweiß ist aufgrund des stärksten Hell-Dunkel-Kontrasts ein „Symbol (...) in Kombination mit Wertung (böse-gut, hässlich-schön) und Urteilen (falsch-richtig, Lüge-Wahrheit) unanzweifelbare Evidenz beansprucht (...).“¹⁶⁷⁸ Was hier wiederum als Unterscheidung dient, kann jedoch auch

1677 Vgl. die Ausführungen weiter unten.

1678 Scheuer 2012², S. 387.

als Gemeinsamkeit gedeutet werden: Beide Farben stehen für den Anfang, aber auch für das Ende des Lebens und werden als Trauerfarben eingesetzt, auch wenn in Mitteleuropa häufiger schwarze Trauerkleidung getragen wird.¹⁶⁷⁹ Es wird nicht rot gewählt, sondern Magenta - im alltäglichen Sprachgebrauch würde man es als ein leuchtendes Pink bezeichnen. Es hat etwas Kitschiges, auch Unschuldiges – und erinnert an die ‚rosarote Brille‘, die am Anfang eines Beziehungsstatus den Liebenden nachgesagt wird. Das Cyan als „Übergangsbereich zwischen Blau und Grün“¹⁶⁸⁰ wird hier als eine Schwelle dargestellt: eine Tür zu einem anderen Raum. Auch ist Elisewin mit dieser Farbe konturiert. Blau ist „Symbol des Göttlichen, Transzendenten und der Seele“¹⁶⁸¹, was sich auch in Elisewins Wiederkehr versinnbildlicht: Sie erscheint als Engel.¹⁶⁸²

Gelb ist ein „Symbol des Lichts und Lebens, aber auch (...) der Vergänglichkeit“¹⁶⁸³. Das Licht der Lampe erhellt den Raum, wenig Dunkelheit umgibt den Tod, wenn er die Sterbenden abholt.¹⁶⁸⁴ Kleiner Tod wirkt nicht mehr so, als müsse er sich im Dunkeln anschleichen – im Raum selbst, wo sich die Sterbenden aufhalten, war zuvor auch schon Licht, sodass diese sich nicht vor dem Psychopompos erschrecken.¹⁶⁸⁵ Er hat sich in seiner Rolle neu gefunden, fühlt sich wohler mit Elisewin, was sein Gesichtsausdruck widerspiegelt. Es wird zwar nicht in dem Panel selbst, aber im Vergleich zu vorherigen mit dem Paar Licht und Finsternis, Hell und Dunkel gespielt.¹⁶⁸⁶ Das Gelb im Gesicht des Engels und des Kleinen Todes hat nicht mehr die Intensität wie an der Glühbirne selbst. Es zeigt, dass beide zwar den Tod bringen, dieser jedoch per se nicht nur schlecht ist, was Elisewins Beispiel deutlich gemacht hat. Die Polarität der Farben – Schwarz, Weiß, Gelb und die Übergangsfarbe Cyan - wird geschickt gewählt, um den Bildinhalt zu unterstreichen.

Der Raum besitzt keinen Vordergrund, der Mittelgrund besteht aus beiden Protago-

1679 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Abschied vom Leben“.

1680 Welsch/Liebmann 2012³, S. 80.

1681 Waldow 2012², S. 54.

1682 Ausführungen zur Thematik des Engels weiter unten.

1683 Meineke 2012², S. 147.

1684 Vgl. Crowther 2011, S. 8.

1685 Ebd., S. 2f. und S. 9.

1686 Vgl. zur Symbolik zu Licht und Finsternis vorheriges Unterkapitel.

nist*innen, Lampe und Tür sowie der Wand, die jedoch aufgrund der Perspektive in den Hintergrund tritt. Zunächst verwendet Crowther Höhenunterschiede als Tiefenkriterium: Das was den Betrachter*innen am nächsten ist, wird weiter unten im Bild dargestellt, sowie Überdeckung, da ein Teil der Wand und des Bodens von den Figuren verdeckt wird. Der Hauptaspekt ist jedoch die Licht- und Schattenmodellierung: Das Licht der Lampe strahlt als gelbe Fläche zunächst senkrecht nach unten und wirft gelbe Lichtakzente auf den weißen Boden um Elisewin und den Kleinen Tod. Auch werden in den Gesichtern, den Flügeln, der Klinge der Sense und der Tür bestimmte Teile durch die Farbigkeit hervorgehoben. Zusätzlich bekommen die Gegenstände noch eine Farbmodellierung: Für die Tür wird durch die Mischung mit Weiß eine gewisse Räumlichkeit erreicht, im Gegensatz dazu wird die Rundung der Lampe durch die Mischung von Schwarz und Magenta betont. Schatten werden durch graue Flächen geschaffen, die nicht nur als eigenständige Schattenfläche hinter Elisewin, Kleiner Tod und der Sense auftauchen, sondern auch innerhalb der Elemente verwendet werden. Es handelt sich somit um Erscheinungsfarben. Auffällig ist, dass die mit den Strichen und Herzen keine Licht- und Schattenakzente, Größenunterschiede, Überdeckung o.ä. unterwerfen, so dass sie schwierig räumlich einzuschätzen sind – schweben sie über dem Paar oder sind sie tatsächlich dekorative Wandbemalung? Crowther entscheidet sich für eine Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt, der außerhalb des Bildes liegt. Es ist eine Vogelperspektive mit einer totalen Einstellungsgröße.

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Das Bild ist nicht gerahmt und der fünfzeilige Text steht auf dem unteren Drittel der Seite, der großen papierweißen Fläche. Auffällig ist die fehlende Rahmung, da der Großteil der Panels ein Frame besitzt.¹⁶⁸⁷ Dies kann inhaltlich begründet werden und hängt mit Elisewin zusammen: Sobald der Kleine Tod beginnt, mit ihr zu spielen, erstrecken sich die Bilder bis zum Seitenrand.¹⁶⁸⁸ Bei Elisewins Abschied werden die Bilder bis zum aktuellen Schlüsselbild wieder gerahmt. Rana begründet dies wie folgt:

1687 Crowther 2011, S. 1-13 sowie S. 17-20.

1688 Ebd., S. 14-16.

„Die Begrenzung des Eingangsbildes mit einem dünnen Rahmen zieht sich auf all jenen Seiten fort, in denen Kleiner Tod sich einsam fühlt. Ab dem aktiven Eintritt Elisewins in sein Leben verschwinden die Rahmen und breiten sich die Bilder unbegrenzt aus. Als Elisewin den Kleinen Tod vorübergehend verlässt, kehrt auch die Begrenztheit der Darstellung zurück, ehe sie sich dann mit dem Auftauchen Elisewins als Engel unwiederbringlich auflöst. (...) Auch im Tod sind wir nicht allein und selbst der Tod muss in dieser Situation nicht einsam und verlassen sein, sondern ist behütet und von Freunden umgeben.“¹⁶⁸⁹

Elisewin begründet ihre Wiederkehr im Bild davor mit den Worten: „Das habe ich mir gewünscht, damit ich immer bei dir sein kann“¹⁶⁹⁰. Diese inhaltliche Aussage wird verstärkt durch die von der Autorin gewählte grammatikalische Form: Die direkte wörtliche Rede in Dialogform macht die intensive Beziehung der beiden besonders deutlich. Das Schlüsselbild zeigt, dass der personifizierte Tod über sich hinauswächst, seine Figur anders ausfüllt. Er begleitet zwar immer noch Sterbende, aber sieht dies wortwörtlich ‚in anderem Licht‘. Die Erzählstruktur des Textes ist unspektakulär, narrativ in ruhiger Tonlage und passt damit zur Bildebene. So werden Tod und Sterben in Bild und Text der traditioneller Schrecken genommen. Bild und Text weiten sich gegenseitig aus - in beiden Zeichensystemen ist ersichtlich, dass die Figuren Hand in Hand gehen. Der Text weist dabei schon in die Zukunft: Nun begleiten sie gemeinsam die Sterbenden. Das Bild zeigt dies jedoch noch nicht; die Leser*innen sollen sich darauf fokussieren, dass Elisewin und der Tod wieder zusammengefunden haben. Wäre das Abschlussbild eines, das einen Sterbenden zeigen würde, hätte es etwas ‚Bittersüßes‘.

In *Der Besuch vom Kleinen Tod* durchzieht die Türsymbolik die Erzählung.¹⁶⁹¹ Die Figuren bewegen sich, je nach ihrem erlaubten Zugang, in ihren Lebenswelten, die sie jeweils durch die entsprechenden Türen betreten bzw. verlassen. So kann Kleiner Tod sich auf der Erde durch alle Türen und Räume bewegen, ebenso wie in seinem eigenen

1689 Rana 2013, S. 100.

1690 Crowther 2011, S. 20.

1691 Auf der ersten Seite der Erzählung wird Kleiner Tod ebenfalls in einem Raum mit einer Tür gezeigt. Die Gestaltung und damit ihre Wirkung ist eine andere: Decke und Boden sind schwarz, sodass sie einengend wirken. Unterstützt wird dies dadurch, dass das Panel nicht durch den Seitenrand, sondern durch eine Rahmung begrenzt wird. Die Offenheit, die im vorliegenden Schlüsselbild vorliegt, wird hier nicht assoziiert. Fenster und Türen sind auch in den anderen Büchern verwendet worden, vgl. bspw. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

Reich, beginnend auf der Treppe bzw. vor dem Tor ins Totenreich.¹⁶⁹² Im Gegensatz dazu darf er die Parallelwelt, in der Elisewin in den Totenpalast geht, nicht betreten.¹⁶⁹³ Kleiner Tod bleibt zurück und Elisewin muss zuerst als Engel zu ihm in sein Reich zurückkehren, um die Sterbenden auf der Erde ins Totenreich abzuholen. Es bleibt im Schlüsselbild und Text offen, wo sich die Tür befindet, ob im Dies- oder Jenseits, bzw. ob es eine Verbindung zwischen diesen ist. Die Autorin setzt beide Figuren auf die gleiche Ebene und nimmt damit dem Tod seinen Schrecken: „Wenn die Menschen das sanfte Gesicht des Engels sehen, haben sie keine Angst mehr vor dem Sterben.“¹⁶⁹⁴

Gesamtkontextanalyse

Die Hauptfigur der Erzählung ist der personifizierte Tod, der einen Eigennamen erhält – „Kleiner Tod“¹⁶⁹⁵. Dieser führt zu einer Assoziation, der vor allem im Originaltitel *La Visite de la Petite Mort* deutlich wird. *La petite mort* bzw. der kleine Tod werden auch als „ein Synonym für den Orgasmus“¹⁶⁹⁶ verwendet. Im Bilderbuch wird somit auf die Verbindungen zum klassischen Motiv der Tod und das Mädchen angespielt.¹⁶⁹⁷ Die erotische Komponente wird in diesem Bilderbuch nur im weitesten Sinne behandelt, was durch das Handhalten, gegenseitige Anlächeln und die Herzchen an der Wand an-

1692 Crowther 2011, S. 2 sowie S. 12.

1693 Ebd., S. 17.

1694 Ebd., S. 21.

1695 Crowther 2011, S. 4.

1696 Tod 2019. Auch Macho schreibt: „(...) Der Orgasmus wird mit dem Tod assoziiert. Und nicht zufällig hat auch Freud seine metapsychologische Deduktion des Todestriebs auf die Sexualerfahrungen zurückgeführt.“ (Macho 1987, S. 257).

1697 Weinkauff/Glasenapp geben zur Adressiertheit zu bedenken: „Mit dem Wandel der Vorstellungen von der mentalen Disposition kindlicher Bilderbuchrezipienten verändern sich die Praktiken der adressatenspezifischen Akkommodation und die textimmanenten Adressatenentwürfe einiger Bilderbücher für Kinder in einer Weise, die mit dem Begriff des „doppelsinnigen Kinderbuches“ nur unzureichend charakterisiert werden kann. Dieser Begriff suggeriert nämlich das Vorhandensein von zwei Sinn-schichten, die zwei distinkte Lesarten ermöglichen: eine kindlich-naive und eine literarisch versierte. Das Sinnangebot eines postmodern „ent-grenzten“ Bilderbuches ist hingegen prinzipiell offen und bietet seinen Betrachtern eine Vielzahl von Lektüroptionen, deren Realisierungsmöglichkeiten nicht in erster Linie von altersspezifischen Kompetenzen bestimmt sind, sondern zunächst einmal die Fähigkeit und Bereitschaft voraussetzen, sich auf das vom Text offerierte Spiel der Assoziationen einzulassen.“ (Weinkauff/Glasenapp 2014², S. 176).

gedeutet wird.¹⁶⁹⁸ Das Besondere an Crowthers Bilderbuch ist die ungewöhnliche Charakterisierung des Todes. Der Tod wird zunächst im Bilderbuch als Figur ausgestaltet, damit er für die junge Leser*innen vorstellbar ist. Hopp beschreibt dabei folgendes:

„Die Bilderbuchkünstler stellen den Tod gestalthaft ins Leben und stützen damit die bei Grundschulkindern verbreitete Auffassung, der Tod komme von außen und sei überlistbar. Der Tod ist in der Vorstellung von Grundschulkindern ein Ereignis, das oft mit äußerer Gewalt, z.B. infolge eines Unfalls, oder mit der Gestalt des Sensenmanns in Verbindung gebracht wird, dessen Vorhaben durch geschicktes Verhalten, Überredungskünste oder Ausweichmanöver vermeintlich vereitelt werden kann.“¹⁶⁹⁹

Mattenklott begründet beispielsweise die Personifizierung des Todes im Märchen damit, dass man „nur als Gestalt (...) ihm den Kampf ansagen [kann], nicht als anonyme Instanz.“¹⁷⁰⁰ Gerade eine Sprachlosigkeit führt zu Angstvorstellungen und Visualisierungen sollen helfen, Gespräche zu führen.¹⁷⁰¹ Crowthers Figur des Kleinen Todes ist kein „Gegner“¹⁷⁰², sondern eine „reizende kleine Person“¹⁷⁰³. Er wird zum „Kommunikationspartner“¹⁷⁰⁴ für die Sterbenden, aber auch für die Lesenden. Die gewählte Darstellung ist dabei nicht neu - schwarze Kleidung, Skelett und Sense bauen auf kindlichen Vorstellungen auf. So schreibt Ensberg:

„Die Imagination ist ziemlich homogen: Wenn man Kinder den Tod zeichnen oder malen lässt, wird in fast allen Fällen ein Totengerippe, zumindest ein schwarz verhüllter Mann mit einem Totenkopf herauskommen. Das hat eine lange, vor allem kirchliche Tradition. Kinder sind auch heute noch umgeben von entsprechenden Bildern (...).“¹⁷⁰⁵

Es wird somit keine beschönigende visuelle Darstellung gewählt, der Tod ist keine Gestalt mit freundlicher, farbenfroher Kleidung, sondern es wird auf alltägliche Vorstellungen aus dem Alten Testament bzw. Mittelalter zurückgegriffen, einen Sensenmann.¹⁷⁰⁶

1698 Vgl. dazu die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1699 Hopp 2015, S. 230.

1700 Mattenklott 1989, S. 235.

1701 Vgl. Kapitel 3.1.3.

1702 Mattenklott 1989, S. 235.

1703 Crowther 2011, S. 1.

1704 Hopp 2015, S. 229.

1705 Ensberg 2006, S. 3.

1706 Rosenfeld fasst zusammen: „Das Buch Hiob findet das tröstliche Bild vom sterbenden Menschen als einer reifen Garbe, die zu ihrer rechten Zeit eingeführt wird (Hiob 5,26). Ein friedliches Bild vom Lebensabend eines gefüllten Lebens! Die christliche Ikonographie leitet daraus die Darstellung des Todes als eines Schnitters ab. Solange man das Getreide auf halbem Halm schnitt, um den Rest zur Düngung niederzupflügen, wurde

Verbunden wird damit ein Tod, der in allen Lebenslagen und ohne Vorankündigung eintreten kann. Missiou stellt drei Thesen auf:

„Firstly, death’s very image appears childish, easing the difficult subject of death down to the level of children. Secondly, the figure of death is female, softening the violence and deflating the aggressiveness of the death fact, characteristics that are stereotypically male. Thirdly, Petite Mort, as the immortal symbol of death, looks far more melancholic, lonely, and disdained than the dying, mortal Elsewise.“¹⁷⁰⁷

Interessant ist, dass Crowther im vorliegenden Bilderbuch die Freundlichkeit des Kleinen Todes nun auch für die Sterbenden sichtbar macht – nicht durch eine äußere Veränderung der Gestalt, sondern durch seine Begleitung: Elisewin kehrt als Engel zurück. Mit ihrem Auftreten wird etwas Positives assoziiert; Engel sind Weltenwanderer, jedoch nicht unbedingt zwischen Erde und Unterwelt wie der Sensenmann, sondern zwischen Erde und Himmel.¹⁷⁰⁸ Ballis stellt dabei fest, „dass sich die Engel als Mittler des Göttlichen zunehmend ‚emanzipieren‘ und eigenständig aktiv werden. (...)“¹⁷⁰⁹ Elisewin tritt nicht als positive Gegenspielerin des Todes auf, sie ist seinetwegen gekommen und wird zu einem Todesengel.¹⁷¹⁰ Sie kann ebenfalls wie der personifizierte Tod ein Psychompos

der Tod mit der Sichel dargestellt wie schon Apokal. 14,14. Als aber der Laubbaumbestand zurückging und man nicht weiterhin die herbstlichen Blätter als Stallstreu benutzen konnte, war man genötigt, den Halm ganz unten abzuschneiden, um Stroh für den Stall zu gewinnen. Da braucht man jetzt die Sense, die mit dem Quergriff für solche Handhabungen eingerichtet wurde. Demzufolge wird jetzt der Schnitter Tod zum Sensenmann, der mit sicherem Schwung von der Wurzel ab alles in rasendem Schwung abschneidet. (...) Damit wird also eindruckliches Bild für die Unerbittlichkeit, Schnelligkeit und Gewalt des Todes gewonnen (...).“ (Rosenfeld 1978, S. 98f., vgl. auch Ausführungen zu Schnitter oder Sensenmann in Lurker 1990, S. 241, Ensberg 2006, S. 10f. oder auch Egli 2014, S. 55f.).

1707 Missiou 2013, S. 58.

1708 Müllers schreibt: „Der Engel ist eine der wirkungsvollsten urbildlichen Mächte. Er gilt, wie schon sein Name (gr. Áγγελος = der Bote) sagt, von altersher als Mittler zwischen Himmel und Erde, als Bote Gottes an die Menschen. Seine Dienste sind vielfältig (...), Kündler, Inspirator, Deuter von Träumen und Visionen, als Schwellenhüter, Initiationsmeister, Geleiter und Tröster der Menschen, Befreier und Beschützer – und dies immer im Dienste des Göttlichen.“ (Müllers 1997, S. 147).

1709 Ballis 2011, S. 74.

1710 Das Engel Sterbende in den Tod begleiten, findet sich schon im Koran - so schreibt Hagemann: „Vom T., laut Tradition Izra’íl, heißt es im Koran: » Der Engel des Todes, der über euch eingesetzt ist, wird euch (wenn eure Frist abgelaufen ist) abberufen. Hierauf werdet ihr zu eurem Herrn zurückgebracht werden« (32,11).“ (Hagemann 1993, S. 416) Im vorliegenden Bilderbuch wird kein Bezug zu Gott bzw. Göttern hergestellt. Es wird jedoch deutlich gemacht, dass es ihr Wunsch ist wiederzukehren, und zeigt somit eine Jenseitsvorstellung. Vgl. dazu auch Kapitel 3.2.

sein, „[d]eshalb sind E. in Sterbe- und Beerdigungsszenen zugegen“¹⁷¹¹. Im Gegensatz zu dem Kleinen Tod beruhigt ihr Äußeres die Sterbenden.¹⁷¹² Dabei verändert Elisewin ihr Erscheinungsbild nur minimal; sie trägt weiterhin ihr weißes Kleid mit offenen Haaren. Ihre Haut- und Haarfarbe hat sich geändert, die Haare sind nun ebenfalls weiß mit schwarz-blauer Kontur, und die rosafarbene Hautfarbe ist zu einer weißen geworden. Die größte Änderung ist das Flügelpaar, das ihr überirdisches Wesen unterstreicht:

„Das F.paar ist derjenige Körperteil, der Tiere befähigt, die Erde zu verlassen und sich in die Luft zu erheben. Dementsprechend werden auf Darst. nicht nur Wesen u. Personifikationen der Luft (z.B. außer Vögeln, Fabelwesen, wie Drache u. Greif, Luft als Element, die Winde) mit F. ausgestattet, sondern auch Wesen überirischer (Engel, Merkur als Götterbote) od. unterirdischer (Dämonen, Teufel) Herkunft tragen F., ferner Personifikationen, denen ein schnelles Kommen u. Gehen eigen ist (Fortuna, Tod, Zeit). (...)“¹⁷¹³

Besonders ist jedoch, dass ihre Flügel nicht zum Einsatz kommen. Elisewin hält den Kleinen Tod an der Hand und wortwörtlich schreiten sie gemeinsam den Weg.

Wexberg resümiert, dass es zu einer „Neuzusammenstellung von traditionellen Vorstellungen“¹⁷¹⁴ kommt, und zieht in Bezug auf den Tod im Bilderbuch den Schluss, dass es eine Tendenz zum Kitsch gibt – Vergleichbares folgert Hopp auch aus den Engelsgestalten in diesem Medium. Tatsächlich scheint Crowther dies bewusst zu sein, da die ‚pinke Herz-Dekoration‘, die Gestik des Hand-in-Hand-Gehens schon spielerisch mit der Kitsch-Thematik umgeht. Dabei ist Hopps Bemerkung wichtig:

„Bilderbücher, die Engelsfiguren visualisieren, erreichen bzw. überschreiten mitunter die Grenze zum Kitsch, die von Kindern aber schwerlich als solche erkannt werden kann.“¹⁷¹⁵

Sie wirft weiterhin die Frage auf, ob solch eine Personifikation des Todes zu befürworten ist:

„Die Antwort darauf mag sich jeder selbst geben, der sich den Adressaten Kind

1711 Sammer 2012³, S. 96.

1712 Crowther 2011, S. 21.

1713 Holl (u.a.) 2012a, S. 51. Kretschmer arbeitet heraus, dass nicht immer in der Engelsdarstellung auf Flügel zurückgegriffen wurde (vgl. Kretschmer 2018⁶, S. 102ff.). Crowther verzichtet ebenfalls auf den Nimbus (vgl. Crowther 2011, S. 104), was vielleicht auch den fehlenden Gottesbezug unterstreicht – nicht Gott hat Elisewin geschickt, sondern es war ihre Entscheidung.

1714 Wexberg 2011, S. 205.

1715 Hopp 2015, S. 196.

*vor Augen führt und bedenkt, dass Bilderbücher Ängste zwar thematisieren, aber nicht aufkommen lassen sollten. (...) Eine mögliche Deutung billigt, wie schon oben beschrieben, dem Tod eine positive Facette zu, wonach der Mensch mehr gewinnt als er verliert, wenn er den Tod als Begleiter des Lebens akzeptiert. In der gelassenen Hinnahme dürfte die Chance zu einem bewusst gehaltenen Leben liegen, in der Erkenntnis, dass das Leben seinen Wert erst aus seiner Begrenztheit bezieht.*¹⁷¹⁶

Es treten somit ähnliche Probleme wie bei der Darstellung des Sterbens und des Todes auf. Für die Autor*innen wird dies zu einem Balanceakt.¹⁷¹⁷

Betrachtet man den kompletten Inhalt, so ist der Sensenmann nicht das einzige Symbol des Todes und der Vergänglichkeit, sondern es tauchen auch Tiere im Diesseits und/oder im Jenseits auf: Eulen und Schlangen. Kretschmer arbeitet folgende Symbolik für erstere Tiergattung heraus:

*„In bildlichen Darstellungen wird die Eule oft nicht von Käuzchen und Uhu unterschieden, mit denen sie als Nachttier auch die Symbolik teilt. Auf die Antike geht die Vorstellung zurück, dass die Eule ein ernstes, nachdenkliches und weises Tier sei, das mit seinem Blick die Dunkelheit durchdringt. So wurde sie zum Attribut der Pallas Athene, der Göttin der Weisheit und der Wissenschaften. Im alten Ägypten stand ihr Bild, das auch eine Hieroglyphe bildete, für Tod, Nacht und Passivität. Sie war der Totenvogel. Diese Bedeutung entspricht auch abendländischen volkstümlichen Vorstellungen. Die lichtscheue, ungesellige Eule und noch mehr das Käuzchen gelten mit ihren klagenden Schreien als Vorboten des Todes. (...)“*¹⁷¹⁸

Tatsächlich ist sie auch in diesem Buch ein passiver Begleiter im Zusammenhang mit der Erscheinung des Todes: Als Dekoration steht eine Eule auf dem Schrank, als Kleiner Tod den sterbenden Mann abholt; Elisewin hat dieses Tier als Kuscheltier im Bett liegen und nicht nur am Kamin, sondern auch am Türrahmen im Totenreich befinden sich zwei Eulen.¹⁷¹⁹ Auch wenn sie zunächst als leblose Objekte erscheinen, so können sie zumindest die Augen bewegen – dies fällt im Vergleich des Kaminzimmers, wenn der Mann bzw. das Mädchen anwesend sind, auf.¹⁷²⁰ Die Tiere scheinen nicht aktiv in die Handlung einzugreifen, jedoch nehmen sie das Geschehen wahr und überwachen es. Schlangen zeigen hingegen eine Dualität, was Biedermann deutlich macht:

1716 Hopp 2015, S. 235.

1717 Vgl. Kapitel 3.1.3.

1718 Kretschmer 2018⁶, S. 113.

1719 Vgl. Crowther 2011, S. 2, S. 7, S. 9, S. 13 und S. 18.

1720 Ebd., S. 7 und S. 13.

„Schlange, ein Symboltier von größter Zwiespältigkeit in der Wertung. In vielen archaischen Kulturen wird sie als Symbol der Unterwelt und des Totenreiches aufgefaßt, wohl wegen ihrer Lebensweise im Verborgenen und in Erdlöchern, zugleich aber auch wegen ihrer Fähigkeit, sich durch Häutung scheinbar zu verjüngen. Sie bewegt sich fußlos fort, schlüpft aus Eiern wie der Vogel und kann vielfach durch ihren giftigen Biss töten. Tod und Leben sind in dieser Tiergestalt auf so einzigartige Weise symbolisch angedeutet, daß es kaum Kulturen gibt, die der Schlange keine Beachtung geschenkt hätten. (...).“¹⁷²¹

Egli greift dies ebenfalls auf und zeigt in ihrer Analyse mit dem Hinweis auf den Äskulapstab¹⁷²², dass diese Tiere „somit auf die Notwendigkeit des Todes [verweisen] und unterstreichend die Aussage des kleinen Todes: «So ist das nun mal.»“¹⁷²³ Gleichzeitig verdeutlichen die Schlangen auch, dass Anfang und Ende dicht beieinander liegen, und verweisen auf die ‚Wiedergeburt‘ von Elisewin. Es sind nicht die einzigen Tiere, die vorkommen: Bei der Überfahrt ins Jenseits tauchen zwei schwarze Schwäne auf, die genau in die entgegengesetzte Richtung des Boots schwimmen. Schwarze Schwäne werden auch als Trauerschwäne¹⁷²⁴ bezeichnet, sie ordnen sich im Bild in die Atmosphäre ein und sind aufgrund ihrer Farbigkeit mit Tod und Trauer verbunden. Schnabel und Füße wirken aufgrund des Kontrastes zu den anderen Farben aggressiv rot. Ihre Augen beobachten das vorbeifahrende Boot. Sie unterstützen die trostlose Stimmung. Weitere Objekte, die die Symbolik des Todes und der Vergänglichkeit aufgreifen, sind Masken und Totenköpfe, die im Totenreich vorkommen.¹⁷²⁵

1721 Biedermann 1989, S. 383.

1722 Egli bezieht sich dabei auf das Bild, in der drei Schlangen sich um Säulen winden (Crowther 2011, S. 19). Becker erläutert zum Äskulapstab, dass es ein „von einer Schlange umwundener Stab [ist], Attribut des Asklepios, des antiken Gottes der Heilkunst; Symbol des Arztberufes und, verbunden mit einer Schale, Zeichen der Apotheken. Die Schlange, die sich jährl. häutet, erscheint in diesem Zshg. als Symbol der Lebenserneuerung; zugleich versinnbildlicht sie die heilbringende Verwendung ihres Giftes.“ (Becker 1998, S. 25) Es wird somit auf die Vielschichtigkeit der Schlangensymbolik verwiesen.

1723 Egli 2014, S. 68.

1724 Vgl. Disselhorst/Fechter 1982, S. 584.

1725 Vgl. dazu die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

Die Katze als Verhandlungspartner des personifizierten Todes



Abb. 68: Tirabosco/Wazem 2009, S. 29f.

Graphische Analyse

Das ausgewählte Schlüsselbild ist ein Splash Panel aus Tiraboscoss und Wazems Graphic Novel *Das Ende der Welt*.¹⁷²⁶ Gestalterisch hat es Ähnlichkeit mit dem ausgewählten Panel im Kapitel *Akt des Sterbens*, sodass hier nur auf Besonderheiten eingegangen wird und beispielsweise Funktion der Linien, bildnerischer Stil oder Farbanalyse dort nachgelesen werden können.¹⁷²⁷ Das Bild ist in drei Ebenen aufgeteilt: Im Vordergrund ragt am linken unteren Bildrand ein Blechdach eines Gartenhäuschen hinein, das zum Teil mit Gras bedeckt ist. Es lenkt die Blickachse in die Bildmitte, in den Mittelgrund, in dem sich die Katze aufhält. Sie befindet sich im Fokus des Bildes und hat, ähnlich wie im vorherigen Bilderbuch *Elisewin*, eine blaue Umrisslinie, sodass sie sich besser von der Um-

1726 Tirabosco/Wazem 2009, S. 29f.

1727 Vgl. Kapitel 3.1.1., Abschnitt „Abschied vom Leben“.

gebung abhebt. Umrahmt wird sie links von der Schaukel, die so stark angeschnitten ist, dass sie ohne das vorherige Panel nicht als solche erkannt werden kann. Auf der rechten Seite befinden sich große Blätter, die sich übereinander reihen. Die Bewegungsrichtung der Katze führt zum Haus im Hintergrund, das durch seine horizontalen und senkrechten Linien statisch wirkt und die Hälfte der Seite einnimmt. Es ist ein mehrstöckiges Gebäude mit Satteldach, dessen Eingang rechts über einige Stufen zu erreichen ist. Das Tier bewegt sich jedoch nicht darauf zu, es hat vermutlich einen eigenen Eingang und zeigt sich unabhängig von ihren Besitzern.¹⁷²⁸ Die Größe des Gebäudes wird dadurch unterstützt, dass die Spitze des Daches angeschnitten wird. Es tritt eine Zweiteilung der Formen auf: Die vom Menschen geschaffenen Objekte zeigen horizontale, vertikale und senkrechte Linien. Im Gegensatz dazu haben Flora und Fauna organische Formen. Nur der Regen wiederholt die senkrechten Linien des Hauses und unterstreicht den statischen Eindruck.¹⁷²⁹ Die Tropfen werden zu konzentrischen Kreisen am Boden. Es wird eine Parallelperspektive mit einer totalen Einstellungsgröße gewählt, sodass die Umgebung überblickt werden kann. Die Farben unterstützen die Trostlosigkeit des Ortes. Der stärkste Hell-Dunkel-Kontrast tritt zwischen der Sprechblase und der schwarz-blauen Umgebung auf, sodass der Text sehr gut lesbar ist. Das Bild zeigt ebenfalls, dass das Haus unbewohnt ist. Obwohl Dunkelheit vorherrscht, brennt kein Licht im Haus. Es gibt einen Größenkontrast zwischen dem Haus und der kleinen Katze, der durch die gewählte Perspektive, die Untersicht, besonders deutlich wird. Die Panelsequenz zeigt einen Garten, der sich selbst überlassen worden ist.¹⁷³⁰ Das Schaukelbrett hängt nur noch an einem Seil, ein Stuhl ist umgeworfen, neben dem Gartenhaus steht eine Waschmaschine. Vor allem fallen die ungeschnittenen Sträucher und Bäume auf, die am Haus

1728 Als die Protagonistin nach der Katze ruft, erscheint sie nicht, sondern steht später plötzlich im Haus neben ihr. Siehe Tirabosco/Wazem 2009, S. 36 bzw. S. 39.

1729 Diese Regendarstellung erinnert an das Schlüsselbild im Kapitel 3.1.1. Abschnitt „Abschied vom Leben“. Dort hat es ähnlich stark geregnet.

1730 Der Garten wirkt somit anders als beispielsweise der im Bilderbuch „Opas Insel“, der sehr gepflegt ist (vgl. Schlüsselbildanalyse im vorherigen Unterkapitel „Symbole des irdischen Lebens“). Dort spiegelt sich Opas Vorliebe für Pflanzen wider, die später auch die Jenseitsdarstellungen beeinflussen (vgl. dazu die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.1.). Dort wird die Gartensymbolik auch näher betrachtet.

hochwachsen bzw., die Gräser, die auf den Dächern wachsen.¹⁷³¹

Erzählstrukturelle und intermodale Analyse

Um die Sprechblase im Panel deuten zu können, macht eine Einbettung in die Sequenz Sinn. Es zeigt nämlich das Ende eines Gespräches zwischen einer alten Dame und der Katze. Dieser Dialog verläuft zunächst sehr sachlich mit dem Austausch von Nichtigkeiten: Frau: „Guten Tag!“¹⁷³², Katze wiederholt stereotyp: „Guten Tag!“¹⁷³³. Auf diese unpersönliche Begrüßung folgt ein Small Talk von Banalitäten, Frau: „Ein Sauwetter, was?“¹⁷³⁴, Katze: „Kann man wohl sagen (...).“¹⁷³⁵ Auch in der Fortsetzung des Gesprächs erhalten die Lesenden keine wesentlichen Informationen, sie werden jedoch aufmerksam im letzten Panel bei der Bemerkung der Katze: „Wir kennen uns, nicht wahr? Ich erkenne Ihre Gestalt und Ihren Geruch, aber irgendetwas ist merkwürdig.“¹⁷³⁶ Die Frau betätigt dies: „Ja, wir kennen uns, aber nicht ganz in dieser Gestalt. Ich habe Sie schon fünf Mal getroffen.“¹⁷³⁷ Im folgenden Dialog werden für die Betrachtenden die Beziehung zwischen beiden und ihre Fähigkeiten etwas deutlicher, wenngleich auch vieles unklar bzw. mysteriös bleibt. So äußert die Frau: „Manchmal geschehen unerklärliche Dinge, nicht wahr?“¹⁷³⁸ Die Katze antwortet ihr mit deutlicher Geringschätzung und grenzt sich von den Menschen ab: „Vor allem für die Menschen, die nur einen Bruchteil der Dinge erkennen.“¹⁷³⁹ Dies im Gegensatz zur Katze, die übernatürliche Fähigkeiten besitzt: „Sie können unsichtbare Dinge sehen ...“¹⁷⁴⁰, wie die Frau feststellt. So ist der

1731 In der Parallelwelt wird dieser Gedanke noch weitergeführt: Hier ist nicht nur der komplette Boden um das Haus herum bewachsen (vgl. Tirabosco/Wazem 2009, S. 93), sondern die Äste ranken schon in die Innenräume (ebd., S. 94ff.). Der Bewohner, der Vater der Protagonistin, wohnt zwar noch in diesem Haus, schneidet und bricht Teile der Äste auch ab, jedoch wachsen diese sehr schnell (ebd., S. 96). Es wird abermals die Baumsymbolik verwendet, die auch an anderen Stellen aufgegriffen wird (vgl. dazu auch im Kapitel 3.2.1.).

1732 Tirabosco/Wazem 2009, S. 24.

1733 Ebd.

1734 Ebd.

1735 Ebd.

1736 Ebd., S. 25.

1737 Ebd., S. 26.

1738 Ebd.

1739 Ebd.

1740 Ebd., S. 27.

Kommentar der Katze durchaus nachvollziehbar: „Schon sehr seltsam, dass sie halb blind die anderen Arten beherrscht haben.“¹⁷⁴¹ Folgerichtig ist dann wohl die präzise Aussage der Frau, die im Duktus nahezu ein Befehl ist: „Eben. Ich brauche Sie.“¹⁷⁴² Sie konkretisiert die Aufforderung, lässt nichts im Unklaren, wie teilweise im Gespräch zuvor: „Ich muss wissen, was in dem verschlossenen Zimmer da oben ist.“¹⁷⁴³ Dieser Dialog ändert sich verbal und parallel zur Bilddarstellung schlagartig auf den nächsten beiden zentralen Seiten. Sie enthalten vier Bilder, die sich in der Größe steigern. Frau: „Ja, was sich WIRKLICH darin befindet.“¹⁷⁴⁴ Katze: „Es ist nicht gut.“¹⁷⁴⁵ Die Katze verlässt die Frau. Dieser Vorgang wird nicht mit Text versehen, weil erstens die Autoren über das Bild den Vorgang deutlich machen, zweitens das trostlose Umfeld einprägsamer auf die Lesenden wirkten und drittens die Aussage der Katze als Text und Bildelement in den zentralen Mittelpunkt rückt: „Dieses Zimmer ist WIRKLICH nicht gut.“¹⁷⁴⁶ Katze und Textblase sind in der Mitte positioniert, fallen den Lesenden optisch und inhaltlich sofort ins Auge. Sie machen das Mystische deutlich, lassen eine genaue Erklärung für die Betrachter*innen offen. Aber die Autoren setzen den Text mit vergleichbarem Inhalt und Layout: In beiden wörtlichen Reden kommt das Wort „WIRKLICH“¹⁷⁴⁷ mit Großbuchstaben vor. Die Sprechblase hebt sich von der Umgebung deutlich ab. Darüber hinaus wird auch der Abschluss dieser Sequenz angedeutet, es folgt ein Orts- und Personenwechsel zur Protagonistin.

Gesamtkontextanalyse

Der Verweis auf das Haus bzw. ein Zimmer im Haus gibt einen Hinweis auf deren Bedeutung. Auch in der weiteren Erzählung spielt beides eine entscheidende Rolle. Frisch arbeitet folgendes zur allgemeinen Haus-Symbolik heraus:

„Das Haus (und vergleichbar das Dach) ist ein vielschichtiges Symbol für Ge-

1741 Tirabosco/Wazem 2009, S. 26.

1742 Ebd.

1743 Ebd., S. 27.

1744 Ebd., S. 28.

1745 Ebd.

1746 Ebd., S. 29.

1747 Ebd.

*borgenheit, Schutz, Sicherheit, Behütetsein, Heimat, Möglichkeit zur eigenen Lebensgestaltung. Ohne Haus, ohne Dach über dem Kopf, ist man verletzlich, ungeschützt, gefährdet, widrigem Wetter (Lebensumständen) ausgesetzt. Das Haus dagegen ist der umfriedete, geordnete, vom Menschen planvoll gebaute Bereich, dessen Mauern umschließen und abgrenzen (ähnlich auch die Stadt mit der Stadtmauer und den Stadttoren). Die Geborgenheit im Inneren eines Hauses erinnert den Menschen an den Mutterschoß (...).*¹⁷⁴⁸

Einige Aussagen können auch im vorliegenden Graphic Novel beobachtet werden - teilweise geschieht jedoch genau das Gegenteil: Zwar bietet das Haus tatsächlich Schutz vor dem Unwetter, allerdings nicht in jedem Raum.¹⁷⁴⁹ Im Keller steht schon Wasser und die Protagonistin äußert die Befürchtung, dass sie sich dort erkälten wird.¹⁷⁵⁰ Auch scheint eine Ordnung verloren gegangen zu sein, was nicht nur am ‚verwilderten‘ Garten im Schlüsselbild deutlich wird. Der Gedanke des Krankseins wird dabei auf das Haus selbst bezogen- die Protagonistin sagt beispielsweise:

*„Von der Küche ging der Herzschlag aus und pulsierte dann durch die übrigen Räume, und wenn in irgendeinem Raum etwas geschah, kam es unweigerlich hier durch. (...) Die große Verwalterin dieses Kreislaufs war meine Großmutter. (...) Trotzdem kam mir dieses Haus immer wie eine Art kranker Körper vor (...). Eine anrühige Krankheit, über die man nicht spricht, die aber da ist...“*¹⁷⁵¹

Die junge Frau entwirft an dieser Stelle eine Metapher – das Haus als Mensch, dessen Gesundheit nicht mehr intakt ist. Auch wenn die Großmutter das Haus ‚am Leben hält‘, kuriert sie die Krankheit nicht.¹⁷⁵² Dass das Gebäude als Erweiterung des Körpers gedacht wird bzw. die Gefühle der Bewohner*innen verdeutlicht, zeigt sich auch dadurch, dass die Küche, Großmutter's „Reich“¹⁷⁵³, nach ihrem Tod gemieden wird. Die Aussage der Katze im Schlüsselbild verweist jedoch auf ein anderes Zimmer im Haus.¹⁷⁵⁴ Dabei handelt es sich um einen verschlossenen Raum, bei dem zunächst unklar ist, was sich dort befindet.¹⁷⁵⁵ Im Gegensatz zur Küche, bei dem der Gedankengang geschildert

1748 Frisch 2017, S. 84.

1749 Im verschlossenen Raum regnet es ebenfalls (Tirabosco/Wazem 2009, S. 62f.), siehe Analyse weiter unten.

1750 Ebd., S. 50.

1751 Ebd., S. 44f.

1752 Die Protagonistin erläutert im Gespräch mit der alten Dame, dass die Großmutter quasi die Mutterrolle übernommen hat (ebd., S. 47).

1753 Ebd., S. 37.

1754 Vgl. Textanalyse weiter unten.

1755 Tirabosco/Wazem 2009, S. 48.

wird, warum diese nicht mehr genutzt wird, weiß die Protagonistin nicht, warum es nicht betreten werden darf.¹⁷⁵⁶ Ähnlich wie im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* wird mit der Türsymbolik gearbeitet, die sich wie ein roter Faden durch die Erzählung zieht. Dabei entsteht wie im vorherigen Fall die Unterscheidung von geschlossener und offener Tür bzw., wer Eintritt erhält.¹⁷⁵⁷ Zusätzlich zu der Funktion der Trennung von Innen und Außen, Diesseits und Jenseits wird in diesem Buch eine neue Verortung vorgenommen. So führt die Protagonistin einen Dialog mit einer unbekannt Stimme¹⁷⁵⁸:

„IN DER FERNE LIEGT KEINE LÖSUNG. DU MUSST MEHR IN DICH GEHEN. DU HAST DIE TÜR SCHON EINEN SPALT GEÖFFNET.“ (...) „Wie schafft man es, das alles zu finden? Womit muss man anfangen? Wo ist der Weg?“ „MAN MUSS DURCH DIE TÜR.“¹⁷⁵⁹

Die Protagonistin sucht den Grund für ihre Leere und Antriebslosigkeit¹⁷⁶⁰, die Antwort findet sie in ihrer Vergangenheit, mit der sie sich auseinandersetzen soll bzw. muss - das Geheimnis um ihre Geburt und den Fortgang ihrer Mutter.¹⁷⁶¹ Dies manifestiert sich durch eine geschlossene Tür, bei der nicht wie im vorherigen Bilderbuch der Schlüssel an der Wand¹⁷⁶² hängt, sondern verloren gegangen ist.¹⁷⁶³

„Die geschlossene Tür grenzt ab, verweist oft auf einen geheimnisvollen Raum, der nur unter Anstrengungen und Mühen betreten werden kann und der etwas Verborgenes in sich birgt (vgl. etwa in vielen Märchen und Legenden). Den verborgenen Schlüssel zur geschlossenen Tür finden, macht den Helden aus. (...) Umgekehrt können offene und mit Anstrengung geöffnete Türen weiterführen, einen neuen Raum erschließen, neue Horizonte eröffnen (...).“¹⁷⁶⁴

Hier ist nicht die Protagonistin die Heldin, die die Aufgabe hat, den Schlüssel zu suchen und zu finden, sondern ein Tier übernimmt diese Aufgabe: eine Katze. Sie ist nach

1756 Tirabosco/Wazem 2009, S. 37.

1757 Vgl. vorherige Schlüsselbildanalyse.

1758 Es könnte auch ein Monolog mit sich selber sein. Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel 3.2.1.

1759 Tirabosco/Wazem 2009, S. 30f.

1760 Ebd., S. 12ff.

1761 Die Protagonistin sagt, dass ihre Mutter „fortgegangen“ (ebd., S. 17) ist, wobei zunächst offenbleibt, ob es eine Umschreibung für ihren Tod oder ein Verlassen der Familie ist. Ihr Vater konkretisiert es später: „Sie hat sich sterben lassen. Sie hat sich im oberen Zimmer eingeschlossen, um es nie mehr zu verlassen. Sie blieb auf dem Boden liegen, ohne zu essen, ohne zu trinken, ohne alles.“ (Ebd., S. 101).

1762 Vgl. Crowther 2011, S. 17.

1763 Tirabosco/Wazem 2009, S. 48.

1764 Frisch 2017, S. 76.

einem griechischen Gott, Apollo¹⁷⁶⁵, benannt, „der Sohn des Zeus und der Leto“¹⁷⁶⁶.

Abenstein fasst folgendes zu Apollo zusammen:

„Zugleich neben seinen schützenden und heilenden Eigenschaften vereint er als A. Smintheus die des Pestbringers mit der des Vertilgers von Mäusen und anderem Ungeziefer. (...) Der Bogen – A. ist auch Todesgott – und die Leier sind seine Attribute und symbolisieren die ihm innewohnende Ambivalenz von elementarer Gewalt und deren Überwindung durch Kunst und Harmonie. (...) A. ist der lichte Repräsentant von Maß und Ordnung, Schönheit, Ernst und Würde, der Verderben bringen, aber als Heilgott auch abwehren kann. (...)“¹⁷⁶⁷

Es ist keine ungewöhnliche Namenswahl bei Katzen, jedoch ist sie hier geschickt gewählt und weist auf ihren Charakter hin. Auffallend ist, dass die Katze die einzige Figur in der Erzählung ist, die einen Namen hat. Dies unterstreicht die besondere Rolle, die ihr zukommt. Kretschmer schreibt zu diesem Tier:

„In der abendländischen Symbolik ist die Katze dagegen mit sehr ambivalenten Bedeutungen verbunden. (...). Schwarze Katzen galten als dämonisch und zauberkräftig und waren die Begleiter von Hexen, das Symboltier des Teufels und allgemein ein Unglücksbringer (...).“¹⁷⁶⁸

Im vorliegenden Buch ist die Katze weder schwarz noch ein Begleittier, ihr Wissen über den Ort des Schlüssels lässt sie jedoch mit einer anderen Figur über die Anzahl ihrer Leben verhandeln: Es taucht eine ältere Frau bei ihr auf und fragt um Hilfe, was in dieser Sequenz dargestellt wird.

Der Dialog zwischen der älteren Frau und der Katze wirft die Frage auf, wer diese Dame ist. Einiges weist daraufhin, dass es sich dabei um den personifizierten Tod handelt.¹⁷⁶⁹

Im Gegensatz zum vorherigen Bilderbuch ist dieser unscheinbar und trägt keine bekannten Attribute wie eine Sense oder eine Sanduhr. Es werden jedoch Eigenschaften deutlich, die ihm in Sagen, Märchen o.ä. zugeschrieben werden:

- Ähnlich zum vorherigen Schlüsselbild kann die ältere Dame manche Türen ohne Probleme durchqueren, wie etwa die im Elternhaus der Protagonistin, andere hingegen bleiben ihr verschlossen, weshalb sie die Katze um Hilfe

1765 Tirabosco/Wazem 2009, S. 36.

1766 Vgl. Ranke-Graves 2008, S. 65.

1767 Abenstein 2012³, S. 78ff.

1768 Kretschmer 2018⁶, S. 209f.

1769 Tirabosco/Wazem 2009, S. 26.

bittet.¹⁷⁷⁰

- Es wird auf die Verwandtschaft von Schlaf und Tod angespielt: Die Protagonistin schläft das erste Mal seit Jahren und dies im Beisein des personifizierten Todes.¹⁷⁷¹
- Die ältere Frau hat die Macht, die „Zähler auf Null“¹⁷⁷² zu stellen. Dies spielt auf den Mythos an, dass Katzen sieben bzw. neun Leben haben und der personifizierte Tod Leben nimmt.¹⁷⁷³
- Die Wächter dringen in den personifizierten Tod ein, das Gesicht der älteren Dame verwandelt sich in einen Totenkopf und Welse umgeben sie.¹⁷⁷⁴ Sie erzählt auf Nachfrage der Katze über den Verbleib der Wächter: „Bei mir sind sie zu Hause.“¹⁷⁷⁵
- Die ältere Dame wird nicht als Tod bezeichnet, das kryptische Gespräch zwischen ihr und der Katze weist jedoch weiterhin auf ihre Rolle hin: „Warum stellen die Menschen Sie in dieser lächerlichen Aufmachung dar und mit diesem Gerät in der Hand“ „Weil sie Bilder brauchen, um darzustellen, was ihnen Angst macht.“¹⁷⁷⁶

Ein Grund für die Wahl der äußeren Erscheinungsform des personifizierten Todes ist, dass er eine andere Funktion als sonst übernimmt. Die ältere Dame bringt nicht den Tod, sondern sie verhilft der Protagonistin zu einer Reise in die Parallelwelt.¹⁷⁷⁷ Die Figur wirkt wegen ihrer Erscheinung nicht bedrohlich, zunächst sogar hilfsbedürftig, da sie bei dem Unwetter wohnungslos ist.¹⁷⁷⁸ Außerdem spielt sie auf die besondere

1770 Tirabosco/Wazem 2009, S. 42.

1771 Ebd., S. 54f. Vgl. auch dazu die Ausführungen im Kapitel 3.1.1.

1772 Ebd., S. 56.

1773 Nach der Aussage der älteren Dame war sie schon fünf Mal zu Besuch bei der Katze (ebd., S. 26).

1774 Ebd., S. 66f.

1775 Ebd., S. 72. Nähere Ausführungen zum Totenkopf im Kapitel 3.2.2.

1776 Ebd., S. 56.

1777 So sagt die ältere Frau: „Dieses Mal ist es anders, sie wird zurückkehren können (...) Es ist das erste Mal, dass mir das passiert.“ (Ebd., S. 57 und 108).

1778 Die Protagonistin fragt sie: „Haben Sie keinen Ort, wohin Sie gehen können?“ „Das kann man so sagen.“ (Ebd., S. 42).

Beziehung der Protagonistin zu ihrer Großmutter an.¹⁷⁷⁹ Wie in Crowthers Bilderbuch zeigt der personifizierte Tod ungewöhnliche Charakterzüge, wobei es keine neue Idee ist, den Tod als Frau darzustellen.¹⁷⁸⁰ Es ist eine ironische Deutung, dass gerade eine sinnsuchende Figur auf den Tod trifft, die ihr hilft, Antworten zu finden. Die Protagonistin gibt zu:

„Pff – Und ich dachte, es würde ein Wunder geschehen, eine Offenbarung!!! So in der Art, dass Gott mir sagen würde: „Ich erkläre dir den Sinn des Lebens, meine Kleine!“¹⁷⁸¹

Der personifizierte Tod erweitert sein eigentliches Aufgabengebiet, ohne dafür etwas einzufordern. Im Gegensatz dazu zeigt sich die Katze nicht selbstlos, sondern verfolgt ihr eigenes Interesse – sie dient weder den Menschen noch anderen Wesen.¹⁷⁸² Katzen sind dabei nicht die einzigen Tiere, die in *Das Ende der Welt* vorkommen, die anderen abgebildeten Tiere spielen jedoch keine solch tragende Rolle. Sie unterstützen vor allem die Bildintention: So werden beim Autounfall, als der Bruder stirbt und die Protagonistin geboren wird, Kröten abgebildet. Sie zeigen die Dualität von Leben und Tod auf.¹⁷⁸³ An drei Stellen tauchen Welse auf, wobei die Katze noch einen natürlichen Grund ihres Auftauchens im Garten vermutet: „Die Welse haben den Fluss verlassen“¹⁷⁸⁴. Die ältere Frau weist auf ihr tatsächliches Kommen hin: „Das ist normal. Was in den Tiefen verborgen war steigt an die Oberfläche.“¹⁷⁸⁵ Es ist eine gängige Interpretation von Fischen:

„Fische bevölkern die Wasserflut, die tiefenpsychologisch als Symbol des Unbewußten aufgefaßt wird, und sind daher Verkörperungen »lebender« Inhalte aus der Tiefenschicht der Persönlichkeit, die mit Fruchtbarkeit und den le-

1779 Auch die vielen religiösen Symbole beziehen sich auf diese Bezugsperson: Zu Beginn der Comic-Erzählung wird vom Jüngsten Gericht und Plagen gesprochen (Tirabosco/Wazem 2009, S. 18). Die Protagonistin berichtet: „Meine Großmutter hatte sich sehr gut mit ihrer Religion eingerichtet. Sie mochte vor allem die phantastischen Geschichten ... (...). Ich glaube, dass ihre Auffassung dieser ganzen Dinge nicht besonders katholisch war...“ (Ebd., S. 49).

1780 Vgl. dazu folgendes Unterkapitel 3.3.3.

1781 Tirabosco/Wazem 2009, S. 43.

1782 Dies zeigt sowohl den Handel zwischen der älteren Dame und ihr sowie die Aussage: „Hier bleibe ich nicht länger. Ich sehe darin nicht den geringsten Nutzen!“ (Ebd., S. 63), trotzdem ist ihr das Leben der Protagonistin nicht gleichgültig (ebd., S. 57).

1783 Ebd., S. 7, S. 99. Vgl. auch Schlüsselbildanalyse Kapitel 3.1.1.

1784 Ebd., S. 54, S. 67 und S. 92.

1785 Ebd., S. 54.

bendspendenden Kräften der inneren »Mütterwelten« zu tun haben. (...)»¹⁷⁸⁶

Dass den Welsen etwas Übernatürliches anhaftet, zeigt sich nicht nur dadurch, dass sie den personifizierten Tod umkreisen, wenn er im ehemals verschlossenen Raum kniet, sondern auch, dass sie sprechen können.¹⁷⁸⁷ Sie tauchen sowohl im Diesseits als auch im Jenseits auf und verschwinden, nachdem die Protagonistin aus der Parallelwelt wiederkehrt. Das Haus bzw. der Raum ist, wie weiter oben ausgeführt, die Verbindung zwischen den Welten. Daemmrigh und Daemmrigh stellen heraus, dass die „Beschreibungen eines Hauses (...) häufig der atmosphärischen Ausgestaltung“¹⁷⁸⁸ dienen. Dies ist auch hier der Fall, denn in der Erzählung wird häufig die Haus- und Gartenansicht sowie die Wetterlage gezeigt.¹⁷⁸⁹ Das Unwetter spiegelt ebenfalls die Stimmung der Protagonistin wider, wobei nicht nur das Haus der Erweiterung der Emotionen dient, sondern auch das Wetter:

„DIESES UNWETTER, DAS BIST DU UND NICHTS ANDERES. ES KOMMT AUS DEINEM INNEREN.“ (...) „Ich soll das Ende der Welt sein?“¹⁷⁹⁰

Dies zeigt sich auch, als sich die Protagonistin ihrer Vergangenheit gestellt hat: Sie geht durch die offene Haustür ins Freie und die Sonne scheint.¹⁷⁹¹ In diesem Graphic Novel wird das Schweigen über den Tod und dessen Folgen thematisiert. Dies führt bei der Protagonistin dazu, dass sie nicht den Tod fürchtet, sondern das Leben.¹⁷⁹² Dabei führt sie die Metaphorik des Krankseins an:

„Kennst du tiefere Bedeutung des Krankseins? Es ist Sprachlosigkeit. Der Kranke ist derjenige, dem es schwer fällt, etwas zu sagen. Sein Körper sagt es für ihn in Gestalt der Krankheit. (...) Der Gedanke gefällt mir, weil man demnach gesund würde, wenn man es schafft zu sprechen.“¹⁷⁹³

Es wird somit im Graphic Novel nicht nur das Problem beschrieben, wie etwa die Antriebslosigkeit, sondern es wird auch eine Lösung aufgezeigt: Das Sprechen über den

1786 Biedermann 1989, S. 142f.

1787 Tirabosco/Wazem 2009, S. 92.

1788 Daemmrigh/Daemmrigh 1995², S. 187.

1789 Tirabosco/Wazem 2009, S. 24, S. 28, S. 34, S. 36, S. 54, S. 57, S. 115 und S. 116. In der Parallelwelt wird ebenfalls das Haus mit Garten gezeigt, siehe S. 93, S. 105, S. 108 und S. 110.

1790 Ebd., S. 30f.

1791 Ebd., S. 114.

1792 Ebd., S. 50.

1793 Ebd., S. 97.

Tod.

Das gewählte Schlüsselbild scheint unauffällig – es zeigt eine Katze, die sich auf ein Haus zubewegt, jedoch haben die Autoren gerade diesem Panel eine ganze Seite beigemessen.¹⁷⁹⁴ Es beinhaltet vieles, das im Laufe der Narration wichtig wird.

Symbole der Vergänglichkeit im Untersuchungskorpus

In allen Büchern werden vergleichbare *Symboliken der Vergänglichkeit* verwendet, bis auf ein Bilderbuch – *Opas Insel*¹⁷⁹⁵. Dies hängt damit zusammen, dass in diesem Buch kein einziges Mal der Begriff Sterben oder Tod vorkommt.¹⁷⁹⁶ Zunächst zur Personifizierung des Todes: In den beiden eben analysierten Büchern trat der Tod sowohl als Sensenmann auf - eine kleine, sympathische Figur -, als auch als eine ältere Dame. Diese kann ihre Gestalt ändern und eine neue Funktion übernehmen, ohne auf ihren Vorteil bedacht zu sein. Sie bringt nicht den Tod, sondern verhilft der Protagonistin zu einer Reise in die Parallelwelt. Den Tod als Sensenmann finden wir ebenfalls im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor* in einer Traumsequenz von Davids Tochter Miriam: Ein Skelett in Umhang mit Kapuze trägt eine Sense in der Hand.¹⁷⁹⁷ Hier ist die Atmosphäre eine andere als in Crowthers Bilderbuch. Der Hintergrund ist komplett schwarz, die Figuren sind weiß mit wenigen schwarzen Linien gezeichnet. Miriams angsterfülltes Gesicht beim Tanz mit dem Sensenmann unterstützt den düsteren Eindruck. Das Ganze spielt auf die Totentanz-Darstellungen im Mittelalter an.¹⁷⁹⁸ Das Gesicht des personifizierten Todes trägt keine Maske, Finger- und Fußglieder laufen beinahe spitz zu. Die erwachsenen Lesenden brauchen keine beschönigende Darstellung; es geht in dieser Sequenz nicht um den Charakter des personifizierten Todes, sie zeigt ein unbeschönigtes Antlitz. Grünewald schreibt zur Skelett-Darstellung:

„(...) [D]er Tod als Gerippe zeigt jedermanns Tod. Es steckt zwar in jedem

1794 Es gibt im 116 seitenlangen Comic insgesamt zehn Splash Panels.

1795 Davies 2015.

1796 Vgl. vorherige Schlüsselbildanalyse im Unterkapitel „Symbole der irdischen Existenz“.

1797 Vanistendael 2014, S. 72ff. Siehe dazu auch die Analyse im letzten Unterkapitel „Symbole des irdischen Existenz“.

1798 Vgl. Ausführungen zum Totentanz im Kapitel 3.2.2.

*Menschen, doch ist es im Erscheinungsbild unpersönlicher, weniger an ein Individuum gebunden und kann so – mit gewisser Distanz – als prägnantes allgemeines Zeichen für das Abstraktum Tod dienen.*¹⁷⁹⁹

Aufgrund des Rückgriffes auf eine klassische Darstellung wirkt der Tod ggf. für die Betrachter*innen nicht übermäßig schockierend, da sie solche Zeichnungen schon häufiger gesehen haben. Es ist tatsächlich, wie Grünewald schreibt, ein „Abstraktum“¹⁸⁰⁰, nichts mit dem sich die Leser*innen identifizieren können wie mit Crowthers Figur des Kleinen Todes.

Im Gegensatz dazu wird im Graphic Novel *Drei Schatten* ein Rätsel daraus gemacht, was sich hinter den Gestalten, die immer näher an Joachims Haus kommen, verbirgt. Ihre Bezeichnung ‚Schatten‘ assoziiert etwas, das dem Licht abgewandt ist.¹⁸⁰¹ „Im klass. Altertum wird die Unterwelt als Reich der Sch. vorgestellt (...).“¹⁸⁰² Charakterisiert werden sie zunächst als drei Reiter, was auf die apokalyptischen Reiter in der Bibel anspielt.¹⁸⁰³ Sie tragen einen Umhang, sodass Körper und Gesicht nicht ersichtlich sind, und erinnern daher mit dieser Bekleidung an die des Kleinen Todes.¹⁸⁰⁴ Die Figuren werden teilweise nur in wenigen Linien in weiter Ferne angedeutet. Häufig kommen Nebel oder ein Unwetter wie starker Wind oder Regen mit ihnen auf. Da sie Joachim und Louis immer nur umkreisen, bezeichnet letztere sie auch als Geister.¹⁸⁰⁵ Ihr übernatürlicher Ursprung und für Joachims Familie eine nicht greifbare unheimliche Bedrohung werden deutlich. Ihr Kommen kündigt den Tod an, im Gespräch mit Joachim erklären sie:

*„Wir begleiten dich zum Übergang. Aber was danach kommt, kann ich dir nicht sagen. (...) Es ist nur das Leben hier und jetzt, das endet.“*¹⁸⁰⁶

1799 Grünewald 2010b, S. 14.

1800 Ebd.

1801 Vgl. Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 305.

1802 Druegh 2012², S. 367.

1803 „Die bibl.-christl. Verarbeitung solcher Vorstellungen gipfelt in der Apokalypse, in der Christus auf weißem P. (Offb. 6,2) die Welt erobert, während Krieg, Hungersnot und Tod auf rotem, schwarzen und fahlen P. erscheinen.“ (Rösch 2012²a, S. 321) Einerseits stimmt die Anzahl der Reiter nicht, andererseits fehlt deren Zuschreibung.

1804 Pedrosa 2008, S. 11, S. 29, S. 32, S. 35, S. 36, S. 43, S. 70, S. 77-81, S. 150-153, S. 177, S. 208-213, S. 226-243, S. 250.

1805 Ebd., S. 189.

1806 Ebd., S. 210.

Sie führen im Gegensatz zum Kleinen Tod im Bilderbuch in kein Totenreich, sondern sie sind nur Begleiterinnen. Einen friedlichen Tod bringen sie nicht immer, was die Sequenz mit dem Baron zeigt.¹⁸⁰⁷ Dort sprechen sie sich auch untereinander mit ihren Namen an: Aurore, Fortune und Nuisette.¹⁸⁰⁸ Auch nehmen sie zunächst unterschiedliche Rollen an - Aurore verleitet den Baron zu einem Spiel.¹⁸⁰⁹ Danach soll Fortune ihre Position einnehmen und das Kartenspielen beenden, bevor Nuisette den Raum betritt. Da Fortune durch zu hohen Weinkonsum Schluckauf bekommt und bei jedem ‚Hicks‘ die Haare länger werden, durchschaut der Gegenspieler ihr übernatürliches Wesen.¹⁸¹⁰ Der Baron flieht vor den drei Wesen und läuft vor eine Kutsche. Dabei schneidet eine der drei Schatten ihm die leuchtende Kette mit einer Schere ab.¹⁸¹¹ Hier greift Pedrosa auf eine andere literarische Vorlage zurück, die Moiren:

„Auch die Moiren („Parzen“) waren Töchter des Z. [Zeus] und der Themis. Ursprünglich schien das Verhältnis von Moira, dem „Anteil“ (des Menschen am Schicksal), zu den Göttern unbestimmt, erst später wurden die Moiren als Schicksalsgöttinnen personifiziert. In früher Zeit wachte eine Moira über Schicksal und Lebensdauer des Einzelnen, später spann Klotho den Lebensfaden, Lachesis teilte das Lebenslos zu, Atropos setzte die Länge des Fadens unwandelbar fest.“¹⁸¹²

Pedrosa wählt jedoch andere Namen: Aurore mit Morgenröte bzw. Morgendämmerung, Fortune mit Schicksal bzw. Glück und Nuisette mit kurzen Nachthemd - als Anspielung auf die sexuelle Komponente in der Nacht. Ihre Namen begründen die Funktion, die sie beispielsweise im Spiel mit dem Baron innehaben. Ihre Anzahl spielt mit der Symbolik der „(göttl.) Vollkommenheit, Vollständigkeit und Einheit (...) [und] als der erste unspezif. Plural, der die Polarität der Zwei (hell/dunkel, gut/böse) überwindet. (...)“¹⁸¹³ Die drei Frauen zeigen u.a. die freundliche, schreckliche oder mysteriöse Seite des Todes.

In *Das Zeichen des Mondes* tritt hingegen eine Figur auf, bei der nicht eindeutig ist, ob

1807 Vgl. eine nähere Erläuterung im Kapitel 3.1.2.

1808 Tirabosco/Wazem 2009, S. 224ff.

1809 Ebd., S. 227ff.

1810 Ebd., S. 233ff.

1811 Ebd., S. 243.

1812 Abenstein 2012³, S. 29.

1813 Knecht 2012², S. 79.

sie ein Psychopompos oder der Tod selbst ist: der fahrende Krämer Wundersam. So sagt er über sich: „ICH KOMME WIE DER WIND, KEINER WEISS, WER ICH BIN (...). ICH REISE MIT DER ZEIT, FRAG MICH NICHT, WOHIN...“¹⁸¹⁴ Er altert nicht und begleitet die Heilerin in den Tod.¹⁸¹⁵ Es wird an den genannten Beispielen deutlich, dass die Personifikation des Todes sowohl weiblich als auch männlich sein kann, alleine auftritt oder es mehrere Gestalten sind. Lurker schreibt dazu:

„Unabhängig von dem Herrscher über die Toten ist die eigentliche Personifikation des Todes, die Symbolgestalt für die Macht, die den Menschen »abrufte«, »heimholt«, sein Lebenslicht auslöscht. Bei den alten Griechen galt Thanatos als Zwillingbruder des Schlafes (Hypnos) und wurde in späterer Zeit als schöner Jüngling dargestellt, der in der Hand eine gesenkte Fackel hält. Daneben gab es noch eine weiblich gedachte Todesgestalt, die Ker, die aber mehr dämonischen oder auch schicksalhaften Charakter hatte, also dem entsprach, was die Römer *fatum mortale* (Todesschicksal) nannten. Grundsätzlich kann die Personifikation des Todes männlich oder weiblich sein (...). Während in der griechischen Dichtung und Vasenmalerei Thanatos die dominierende Gestalt war, kannten die Römer eine weibliche Todesgottheit, die Mors, entsprechend dem Wort für Tod (*mors*).“¹⁸¹⁶

Dies zeigte sich auch im Untersuchungskorpus: Dabei werden klassische Darstellungen verwendet, wie der tanzende Sensenmann in *Als David seine Stimme verlor*, sodass dieser direkt erkannt wird. Es wird aber auch auf ungewöhnlichere Gestalten zurückgegriffen, wobei er auch nicht als Tod angesprochen wird, wie in *Das Ende der Welt*. In manchen Büchern wird zusätzlich der Fokus auf den Charakter des personifizierten Todes gelegt, wie etwa in *Der Besuch vom Kleinen Tod*.

Ein weiteres gängiges Symbol des Todes und der Vergänglichkeit ist das Skelett bzw. der Totenkopf. Dies wird in *Abschied von Opa Elefant* verwendet, als Beispiel, was nach dem Tod geschieht.¹⁸¹⁷ Wie in *Der Besuch vom Kleinen Tod* ist in *Drei Schatten* der Totenkopf eine Dekoration im Regal von Suzette Pique, die Joachims Mutter wegen der drei Reiter um Rat fragt.¹⁸¹⁸ Im Gegensatz dazu ist in *Als David seine Stimme verlor* das Skelett bzw. der Totenkopf für Davids Frau Paula und seine Tochter Miriam eine Art der Auseinan-

1814 Bonet/Munuera 2012, S. 82ff.

1815 Tirabosco/Wazem 2009, S. 99ff.

1816 Lurker 1990, S. 240.

1817 Abedi/Cordes 2013², S. 17. Vgl. auch Kapitel 3.2.3.

1818 Pedrosa 2008, S. 58, Crowther 2011, S. 7, S. 13. Vgl. auch Kapitel 3.2.2.

dersetzung mit dem Tod: Dies geht von Davids Transformation in ein Skelett¹⁸¹⁹, tanzende Skelette im Traum¹⁸²⁰, Totenkopfzeichnungen¹⁸²¹ über den Bau eines Skeletts aus Davids Röntgenbildern¹⁸²². Paula und Miriam führen sich durch den kreativen Prozess vor Augen, was aus David wird. Ein anderer Aspekt wird in der *Der Staub der Ahnen* deutlich. Im Vorwort schreibt Pestemer:

„Der Tod hat in Mexiko eine solche Präsenz, dass ihm nicht nur das größte und wichtigste Fest des Jahres gewidmet ist, sondern er auch einen festen Platz im Alltag innehat. Besucher wird das immer ein Stück weit befremden, selbst wenn ihnen die Traditionen an Allerheiligen bekannt sind: Die Errichtung der Heimaltäre mit Totenbrot und Totenschädeln aus Zuckerguss, die Straßenumzüge und Maskentänze, und nicht zuletzt die Feste auf dem Friedhof. Wer sich auf den Märkten, im Museum oder auch nur auf der Straße auf der Suche macht, wird bald fündig: Skelette, Totenköpfe und Todessymbolik allenthalben. José Guadalupe Posadas Catrina, die dekadente Skelettdame mit Blumenhut, ist heute sogar so weit in der Volkskunst aufgegangen, dass viele nicht einmal mehr ihre Urheber kennen. Insofern schien es mir naheliegend, die Verstorbenen als „lebendige“ Skelette auferstehen zu lassen und für sie eine parallele Welt der Toten zu schaffen.“¹⁸²³

Skelette und Totenköpfe tauchen somit im Alltag auf, geben einen Einblick in die mexikanische Kultur und werden darüber hinaus auch in Pestemers Jenseitsdarstellung aufgenommen.¹⁸²⁴ In dieser Veröffentlichung spielen Masken eine wichtige Rolle, die ebenfalls ein Symbol für den Tod sind.¹⁸²⁵ Sie spielen auch im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* und in *Drei Schatten* eine Rolle.¹⁸²⁶ Tiere sind im Zusammenhang mit dem Tod ein beliebtes Motiv.¹⁸²⁷ Wie in *Das Ende der Welt* werden häufig Katzen gewählt, wobei sie in *Und was kommt nach tausend?* und in *Als David seine Stimme*

1819 Vanistendael 2014, S. 68-70.

1820 Ebd., S. 72-77.

1821 Ebd., S. 141.

1822 Ebd., S. 161-162, S. 188-191.

1823 Pestemer 2011, S. 5.

1824 Ebd., S. 7, S. 12f., S. 16f., S. 28f. und S. 71 für die Darstellung der Totenaltäre. Totenköpfe tauchen darüber hinaus auch auf S. 22f., S. 27, S. 32, S. 36ff. Hinzu kommen die Skelette in der Parallelwelt, vgl. dafür das Kapitel 3.2.2.

1825 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1826 Crowther 2011, u.a. S. 7. Vgl. auch Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2. Pedrosa 2008, S. 227ff.

1827 Hier werden nur die Beispiele genannt, die über die Funktion des Begleittieres hinausgeht. Siehe für dessen Analyse das Resümee im Kapitel „Akt des Sterbens“. In „Der Staub der Ahnen“ verwandelt sich der Hund in ein Xolo und begleitet den Verstorbenen in das Jenseits. Vgl. dazu Kapitel 3.2.1.

verlor eher als Begleiterin der Besitzer gewertet werden können. Gerade im Bilderbuch werden Katzen nicht nur zu Unglücksboten, sondern sie sind auch trauernde Wesen wie Angehörige.¹⁸²⁸ Auffallend ist, dass in beiden Comics *Als David seine Stimme verlor* und in *Das Ende der Welt* während der Krankheitsphase der Besitzer sich Sorgen um die Katzen macht. Es ist ein vorgeschobener Grund der Angehörigen bzw. des Kranken, um andere, wesentliche Themen zu umgehen.¹⁸²⁹ In *Drei Schatten* treten schwarze Katzen nicht nur als böses Omen auf.¹⁸³⁰ In der letzten Panelsequenz betrachtet eine Katze einen Baum.¹⁸³¹ Es bleibt offen, wie dies eingeordnet werden kann.

Schwarze Schwäne wie in Crowthers Bilderbuch sind nicht die einzigen Tiere, die als Symboliken des Todes und der Vergänglichkeit verwendet werden. Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* und in *Drei Schatten* tauchen Raben auf. Im ersten Buch kann das Krächzen des Raben als „böses Omen“¹⁸³² gedeutet werden, im zweiten tauchen sie als Aasfresser auf – ein Grund, warum sie als Todessymbole gewertet werden.¹⁸³³ Ein weiterer Vogel, der in zwei Publikationen verwendet wird, ist die Eule. Dies ist in *Der Besuch vom Kleinen Tod* und *Das Zeichen des Mondes* der Fall.¹⁸³⁴ Im zweiten Buch ist die Eule nicht nur Omen, sondern auch Helfer - sie unterstützt Reisig, die Mondkette zu finden. Im Vergleich dazu erhält die Eule im ersten Buch neben der Zuschreibung des Omen zusätzlich die Funktion des Weltengängers – sie taucht sowohl im Diesseits als auch im Jenseits auf.¹⁸³⁵ Schneckenhäuser und Muscheln, zwei gängige Vanitas-Symbole, tauchen in den Bildern in *Und was kommt nach tausend?* und *Oma und die 99 Schmetterlinge* auf.¹⁸³⁶

1828 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1829 Vanistendael 2014, S. 150f., Tirabosco/Wazem 2009, S. 31f.

1830 Als Joachim und Louis die Tickets für die Schifffahrt kaufen, begegnen sie mehreren schwarzen Katzen. Auch der Baron trifft auf seiner Flucht vor den drei Schatten auf diese Tiere. Es ist eine böse Vorahnung auf das baldige Unglück. Siehe Pedrosa 2008, S. 100ff. sowie S. 242.

1831 Ebd., S. 262ff.

1832 Rösch 2012^{2b}, S. 334.

1833 Bley 2005, S. 17 sowie Pedrosa 2008, S. 20f. Vgl. auch Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.1.

1834 Siehe Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2. sowie in diesem Kapitel, Unterkapitel 3.3.1.

1835 Crowther 2011, S. 2, S. 7, S. 9, S. 13, S. 18.

1836 Bley 2005, S. 19-20, Marshall 2012, S. 19-20, S. 23-24. Siehe auch Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

Nicht nur die Fauna wird zur Symbolik des Todes und der Vergänglichkeit verwendet, sondern auch die Flora: bestimmte Blumen wie etwa der Mohn in *Und was kommt nach tausend?* oder die Totenblumen in *Der Staub der Ahnen*.¹⁸³⁷ Gleichzeitig können Pflanzen(teile) jedoch für die Überwindung des Todes gewertet werden, wie etwa herabgefallene Blätter.¹⁸³⁸ Darüber hinaus können weitere Symbole, die auch schon in den vorherigen Unterkapiteln aufgetaucht sind, zur *Symbolik des Todes und der Vergänglichkeit* gezählt werden: Schatten, Finsternis und Dunkelheit. Sie werden in beinahe allen Büchern verwendet: *Abschied von Opa Elefant*¹⁸³⁹, *Und was kommt nach tausend?*¹⁸⁴⁰, *Das Ende der Welt*¹⁸⁴¹, *Als David seine Stimme verlor*¹⁸⁴², *Drei Schatten*¹⁸⁴³ und *Der Staub der Ahnen*¹⁸⁴⁴. Frisch fasst dabei zusammen:

„Bedingt durch den Wechsel von Tag und Nacht, Wach- und Schlafzeit, von Wärme und Kälte, von Sommer und Winter wird der Mensch sensibel für den Kontrast von Licht und Dunkelheit. Beides kann zu einem Symbol für tiefer liegende Wirklichkeiten werden. Dabei hat die Dunkelheit ein ambivalentes Gesicht: Sie stellt zum einen als dunkle Höhle Geborgenheit dar. Dies wird aber in der Regel durch die negativen Seiten dieses Symbols verdeckt: Dunkelheit macht Angst, symbolisiert Gefährdung, Kälte, unsicheres Leben, Untergang, Tod. In der Dunkelheit findet sich der Mensch nicht zurecht. Dunkelheit steht deshalb für Irrtum, Dummheit, und geistige Blindheit. (...)“¹⁸⁴⁵

Teilweise besteht eine Verbindung mit Licht und somit mit Tag und Nacht, sodass wieder eine Kreislauf-Symbolik entsteht.¹⁸⁴⁶ Je nach Lichtquelle, ob Kerze¹⁸⁴⁷, Feuer¹⁸⁴⁸ oder Sterne¹⁸⁴⁹, und eingebundener Assoziationskette muss dies jedoch nicht entstehen und es bleibt bei der Symbolik des Todes. Sie unterstützt wie das Wetter, Nebel¹⁸⁵⁰ oder Un-

1837 Bley 2005, S. 18, Pestemer 2011, S. 7, S. 22ff.

1838 Crowther 2011, S. 11ff., Davies 2015, S. 27-28, Bley 2005, S. 17. Vgl. die Ausführungen im Kapitel 3.3.1.

1839 Abedi/Cordes 2013², S. 10.

1840 Bley 2005, S. 7-8.

1841 Tirabosco/Wazem 2009, u.a. S. 3ff., S. 24ff., S. 53ff., S. 56ff.

1842 Vanistendael 2014, S. 12ff., S. 72ff., S. 118ff., S. 161ff., S. 188ff.

1843 Pedrosa 2008, u.a. S. 44ff., S. 70ff., S. 148ff., S. 175ff., S. 199ff.

1844 Pestemer 2011, S. 40ff., S. 48ff., S. 64ff. und S. 80ff.

1845 Frisch 2017, S. 56.

1846 Siehe Kapitel 3.3.1.

1847 Pedrosa 2008, S. 71, S. 76, S. 146, S. 236. Pestemer 2011, u.a. S. 7, S. 15f.

1848 Crowther 2011 sowie Abedi/Cordes 2013².

1849 Vanistendael 2014 sowie Bley 2005.

1850 Pedrosa 2008, S. 24f. und S. 33.

wetter¹⁸⁵¹ maßgeblich die Atmosphäre, meist in Kombination mit dem Auftauchen von übernatürlichen Wesen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass bekannte *Symbole der Vergänglichkeit* verwendet werden, teilweise jedoch mit anderen Symbolen, sodass ihre Deutung ‚abgemildert‘ wird. Der Tod wird dadurch nicht als endgültig verstanden, sondern auch eine Bejahung des Lebens entsteht - eine Möglichkeit zum Leben danach. Hopp stellt in ihrem Untersuchungskorpus über die Personifizierung des Todes fest:

„In keinem der seit 2000 erschienenen Bilderbücher wirkt der personifizierte Tod Angst einflößend. Er tritt lediglich in seiner Funktion als unabwendbare Tatsachen schaffende Figur auf, die zwar als Bedrohung verstanden, der aber keine Böswilligkeit angelastet werden kann.“¹⁸⁵²

Im vorliegenden Untersuchungskorpus wird nur in Crowthers Bilderbuch der Sensenmann dargestellt, wobei Hopps These dort bestätigt werden kann. Auch auf den Graphic Novels kann diese Aussage bezogen werden, was die weiter oben ausgeführten Beispiele deutlich machen.

1851 Pedrosa 2008, S. 5, S. 164-176ff.

1852 Hopp 2015, S. 237.

3.3.4. Schlussfolgerungen und Ausblick

In diesem Kapitel ist Bergströms Gliederung der Vanitas-Stillleben des 17. Jahrhunderts auf die Anordnung der Schlüsselbilder übertragen worden: *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens, Symbole der irdischen Existenz und Symbole der Vergänglichkeit*. Die Einordnung aktueller Bilder aus Bilderbüchern und Graphic Novels nach einer Einteilung, die für über 300 Jahre alte Gemälde entwickelt worden sind, ist möglich, da bestimmte Motive immer noch verwendet werden. Benthien und Flemming konstatieren:

„Die zeitgenössischen Bezugnahmen auf Rhetorik und Bildlichkeit der frühneuzeitlichen Vanitas scheinen die Denkfigur als eine ebenso von Faszination wie von Resignation, Fatalismus und Melancholie charakterisierte, oft makaber auftretende Auseinandersetzung mit Tod und Sterben zu nutzen. Vielleicht ist die variantenreiche Auseinandersetzung überdies ein Ermächtigungsgestus gegenüber dem Unausweichlichen, vielleicht erfüllt sie auch das Bedürfnis nach Trost und nähme damit eine Funktion wieder auf, die dem Vanitas-Topos und seiner kulturellen Wertschätzung traditionell eigen ist. (...) Auch wenn sie keine Ausdrucksgebärde im wörtlichen, also an den menschlichen Körper gebundenen Sinne ist, es ist die in dieser spezifischen Konstellation geborgene psychische Energie, die eine Verwendung des von Aby Warburg geprägten Begriffs umso mehr nahe legt, als es sich um eine Zeiten überdauernde, historisch wiederkehrende Disposition von Emotionen handelt, die als Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses über entsprechenden Bildspeicher verfügt.“¹⁸⁵³

Auffallend bei den vorangegangenen Schlüsselbildanalysen ist, dass bestimmte Motive sowohl im Bilderbuch als auch im Graphic Novel vorkommen: Schmetterlinge, Mond, Totenköpfe u.ä. Dabei ist in den Schlüsselbildanalysen deutlich geworden, dass es in Bild und Text zu keinem Pleonasmus kommt, d.h. nicht alles auf Sterben und Tod hindeutet, sondern das Leben bzw. das Leben nach dem Tod mit verankert wird. Das bedeutet nicht, dass Symbole des Lebens neben denen des Todes stehen, sondern dass auch selbst einzelne Bildelemente Dualität bzw. Mehrdeutigkeiten aufweisen.¹⁸⁵⁴ Die analysierten Bilder bzw. deren Elemente kommen beispielsweise sowohl im Unterka-

¹⁸⁵³ Benthien/Flemming 2018, S. 17.

¹⁸⁵⁴ „Das Symbol ist immer ein Extrakt, ein Auszug aus einer Fülle von Einzelgedanken; es fasst ganze Gedankenreihen in eine sonst unerreichte bildhafte Kürze zusammen. Symbole sind keine starren, präzise abzugrenzenden Gebilde, sondern veränderlich; ihre Aussage ist von der jeweiligen Erscheinungsweise abhängig. Manchmal scheint das Symbol sich selbst zu widersprechen. Ja, es gibt Symbole, die beiden Seinspole - Leben und Tod, Gut und Böse - andeuten können. (...)“ (Lurker 1973, S. 14).

pitel *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* als auch im Unterkapitel *Symbole der Vergänglichkeit* vor. Alle Bücher im Untersuchungskorpus schließen mit einem positiven Aspekt ab. Sie versuchen einen Weg u.a. aus der ‚Leere‘ des Todes zu finden, dies kann mit der einer Jenseitsdarstellung, dem Weg zu sich selbst etc. geschehen. Sie zeigen Lösungsmöglichkeiten auf.¹⁸⁵⁵

Ein Vergleich der graphischen Dimension ist im Gegensatz zum Kapitel *Schlüsselbildanalysen von Sterben und Tod* und *Schlüsselbildanalysen des Jenseits* komplexer. Dies liegt daran, dass Todessymboliken nicht nur in einem Bild enthalten sind, sondern sich als roter Faden durch die Erzählung ziehen. Es fallen deutlich mehr Bilder unter diesen Oberbegriff als unter Sterben und Tod oder Jenseits. Farbsymboliken müssen dabei in jedem Schlüsselbild individuell überprüft werden. In *Der Besuch vom Kleinen Tod* zeigt sich dies beispielsweise durch das auf den ersten Blick aussehende ‚Kontrastpaar‘ Schwarz und Weiß, Kleiner Tod und Elisewin, das später mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede hat.¹⁸⁵⁶ Es ist in den Schlüsselbildanalysen herausgearbeitet worden, dass die verwendeten Todessymboliken ein Zusammenspiel bekannter und neuer sind; Daemmrich und Daemmrich resümieren:

„Der Augenblick des Todes enthält immer ein ungelöstes Rätsel und hat dadurch die Funktion einer offenen Textstelle, da er sich sowohl dem persönlichen Erfahrungshorizont der Autoren als auch dem Leser entzieht. Todesszenen können konsequente Lösungen vorausgegangener Ereignisse darstellen. Sie können Überraschungswert haben und das Geschehen retrospektiv deuten. Sie können in der Darstellung ungewöhnlich, selbst einzigartig sein. Andererseits stützen sich Autoren in ihren Darstellungen auf Stilmittel der bildenden Künste und eine lange Tradition einzelner Embleme, Bildfügungen und Motive (Schnitter, Schlaf, Nacht, Totentanz, Totenklage, eisiger Lufthauch, Gewölbe des Schweigens).“¹⁸⁵⁷

Die gerade genannten Symboliken finden sich zum Teil auch in den untersuchten Publikationen. Korff Schmising weist darauf hin, dass diese beim Betrachten im Bilderbuch nicht unkommentiert bleiben dürfen, „denn der kindlichen Vorstellungswelt entspringen sie nicht.“¹⁸⁵⁸ Es zeigt sich auch an dieser Stelle, dass die Bilderbücher als

1855 Vgl. Kapitel 3.2.

1856 Siehe die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1857 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 348.

1858 Korff Schmising 2009, S. 26. Sie betont weiterhin: „Einerseits gibt es die Notwendigkeit,

Gesprächsanlass dienen und nicht zur alleinigen Erschließung des Themas verwendet werden sollen.¹⁸⁵⁹ Für die jungen Adressat*innen können die Bilderbücher eine grundlegende Übung mit den *shifting images* sein.¹⁸⁶⁰

Im Folgenden werden die wiederkehrenden Elemente aus den zehn Büchern geclustert und die Ergebnisse der Schlüsselbildanalysen zusammengefasst. Dabei wird nicht Bergströms Einteilung verwendet, sondern die Schlüsselbilder werden in Personifikation des Todes, Naturerscheinungen, Flora und Fauna, Objekte und Zahlensymbolik unterteilt. Dies ermöglicht eine vergleichende Zusammenfassung der Ergebnisse nach den verwendeten Motiven. Wie im vorangegangenen Kapitel sind in den Schlüsselbildern neben den Todessymboliken weitere Motive aufgefallen, die übergreifend verwendet worden sind und sich in die Thematik Sterben, Tod und Jenseits einordnen lassen: Erscheinungen, Träume, Schwellenmotive, Spiel, Handel, Tanz, Musik, Kuss, Herz, Atem und Haare. Im Anschluss werden die Motive in einer Tabelle zusammengefasst.

Personifikation des Todes



Abb. 69: Personifikationen des Todes.

Kinder mit der Vorstellungskraft der Erwachsenen vertraut zu machen, andererseits verschließen wir ihnen damit ihre eigene ursprünglich, freiere Kombinations- und Vorstellungswelt.“ (Korff Schmising 2009, S. 26) Dies ist vielleicht auch eine Begründung dafür, dass die Autor*innen auf Motive und Symbole zurückgreifen, diese aber auch neu kombinieren.

1859 Vgl. auch Kapitel 3.1.3.

1860 Cabo/Labato Suero/Ruiz Compos 2018, S. 100. Vgl. ebenfalls Richard/Grünwald/Recht/Metz 2010, S. 39ff. Vgl. Kapitel 1.3.2.

Abb. 69 zeigt, dass in der Hälfte der Bücher des Untersuchungskorpus eine Personifikation des Todes auftritt. In einem Bilderbuch und einem Graphic Novel wird der Tod als Sensenmann dargestellt.¹⁸⁶¹ In den anderen Graphic Novels werden unterschiedliche Visualisierungen gewählt: eine ältere Dame, ein fahrender Krämer, der Todesengel und drei Schatten bzw. Reiterinnen. *Das Ende der Welt* liefert dabei schon eine Begründung, warum auf eine Personifikation zurückgegriffen wird: „Weil sie [die Menschen] Bilder brauchen, um darzustellen, was ihnen Angst macht.“¹⁸⁶² Frenschowski stellt fest, dass es

„zahlreichen ikonographischen Repräsentationen des Todes in religiösen Kontexten [gibt. Sie] lassen sich in ›schreckhafte‹ und ›tröstliche‹ unterscheiden, wobei Kulturen meist beide Bilder nebeneinander besitzen.“¹⁸⁶³

Diese Vielfältigkeit zeigt sich auch im Bilderbuch und Graphic Novel, was Abb. 69 ebenfalls zeigt. Die Spannweite der Darstellung des personifizierten Todes ist im Graphic Novel größer, dort erscheint er als geheimnisvolle Nebenfigur¹⁸⁶⁴ oder im Traum¹⁸⁶⁵. Eine tiefergehende Charakterisierung erhält er in *Drei Schatten* und *Das Ende der Welt*. Dort hadern die todbringenden Figuren nicht mit ihrer Funktion, führen sie jedoch unterschiedlich aus. In *Drei Schatten* werden unterschiedliche Todesübergänge gezeigt, sowohl tröstliche als auch schreckliche.¹⁸⁶⁶ Im Gegensatz dazu wird in *Das Ende der Welt* eine Erweiterung des Aufgabengebietes, in Form einer Jenseitsreise, dargestellt.¹⁸⁶⁷ In allen Arbeiten zeigt sich, dass, falls der personifizierte Tod eine größere Rolle einnimmt, er ein nicht allwissender Kommunikationspartner ist. Diesen Part könnte Gott bzw. Götter übernehmen, da ihnen diese Eigenschaft zum Teil unterstellt wird.¹⁸⁶⁸ Interessant ist dabei, dass diese nur eine geringe Rolle spielen. Dabei wird keine Visualisierung verwendet, sondern in drei Veröffentlichungen im Text auf Gott verwiesen.¹⁸⁶⁹ Ensberg sieht unter anderem in diesem Aspekt, dass die „thematisch einschlägigen

1861 Crowther 2011 sowie Vanistendael 2014.

1862 Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

1863 Frenschkowski 2010a, S. 22.

1864 Bonet/Munuera 2012.

1865 Vanistendael 2014.

1866 Vgl. Kapitel 3.1.3.

1867 Vgl. Kapitel 3.2.1.

1868 Vgl. Dekker o.J., o.S.

1869 Es wird von Gott in Einzahl gesprochen und nicht näher auf ihn eingegangen. Vgl. Abedi/Cordes 2013², S. 7, Tirabosco/Wazem 2009, S. 43, Vanistendael 2014, S. 15f.

Unwetter mit Gewitter und Sturm. Sie unterstützen die Atmosphäre.¹⁸⁷³ Hinzu kommt, dass bestimmte Tageszeiten, dargestellt durch Licht und Dunkelheit, sowie Wetterlagen mit dem Auftreten einer bzw. mehreren Figuren in Verbindung stehen.¹⁸⁷⁴ Alle drei Elemente werden daher nicht allein dazu verwendet, um eine längere Zeitspanne darzustellen. Auch Egli zieht diesen Schluss:

„Durch die Hervorhebung des Unterschieds zwischen Tag und Nacht werden helle und dunkle Momente als sich zyklisch abwechselnd gezeigt. Symbole, die mit Licht und Dunkel zusammenhängen, lassen sich in vielen der Bücher finden. (...) Wohl kaum ein anderes Symbol verdeutlicht die Vergänglichkeit und zugleich das immer Wiederkehrende so anschaulich wie jenes der Jahreszeiten. Da es sich um ein Naturphänomen handelt, werden Sterben und Tod ausserdem zu etwas Natürlichem.“¹⁸⁷⁵

Dies gilt auch für die vorliegenden Bücher. Häufig betrachten Figuren die umliegende Natur - wie etwa Lisa und Otto den Sternenhimmel. Daemmrich und Daemmrich begründen diese Handlung wie folgt:

„(...) Die Ruhe der Natur bietet zu Betrachtungen über den Sinn des Daseins Anlaß, gewährt den begnadeten Augenblick höchster, geistiger Klarheit und dient als Wendepunkt im Handlungsverlauf. Das Motiv begründet nicht nur den Reizzustand in den Figuren, sondern stellt durch das Assoziationsprinzip (Feuer, Licht, Nacht) eine Folge von Signalen her, die auf künftige Ereignisse vorausdeuten und die Handlung unterstreichen.“¹⁸⁷⁶

In den Büchern regt diese Situation zum Nachdenken bzw. Austausch über Sterben und Tod sowie die eigene Endlichkeit an.¹⁸⁷⁷ Sie weist, wie das Zitat schon zeigt, auf zukünftige Ereignisse hin.

Flora und Fauna

In den Büchern wird, wie Abb. 70 und 71 veranschaulichen, eine überwiegend reiche Tier- und Pflanzenwelt gezeigt. Damit gestalten Flora und Fauna die Atmosphäre mit und unterstützen die Darstellung der Jahreszeit. Ihr Auftauchen zeigt u.a. aber auch die Liebe der Protagonisten zu Pflanzen und vermittelt beispielsweise das Gefühl der

1873 Vgl. Egli 2014, S. 65.

1874 Siehe den Abschnitt „Erscheinungen“ weiter unten.

1875 Egli 2014, S. 62ff.

1876 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 257.

1877 Siehe die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

Freiheit.¹⁸⁷⁸ Darüber hinaus wird einerseits die Wandlung einer Protagonistin in einen Schmetterling gezeigt, andererseits können die Hauptfiguren auch durchgängig Tiere sein.¹⁸⁷⁹ Ersteres gibt Hinweise auf eine Jenseitsvorstellung, zweiter Punkt hilft Kindern bei der Verarbeitung von Sterben und Tod. Schaufelberger stellt fest:

„Daß der Mensch seine Lehre, die er dem Menschen geben will, in Tiergestalt kleidet, wissen wir, seit es Fabeln gibt. (...) Die verpönte Lehrfunktion des Kinderbuches schleicht sich eben durch die Hintertür wieder ein.“¹⁸⁸⁰

Die Protagonist*innen in Abedis' und Cordes' Bilderbuch Elefanten - durch ihr Gespräch über verschiedene Möglichkeiten, was nach Großvaters Tod geschieht, zeigen sie es auch den Leser*innen auf. Dadurch, dass sie Tiere und keine Menschen sind, haben die Leser*innen einerseits eine „Distanz“¹⁸⁸¹ zum Thema, andererseits sieht „[d]as Kind (...) im Tier einen Spiegel seines eigenen Seins“¹⁸⁸².

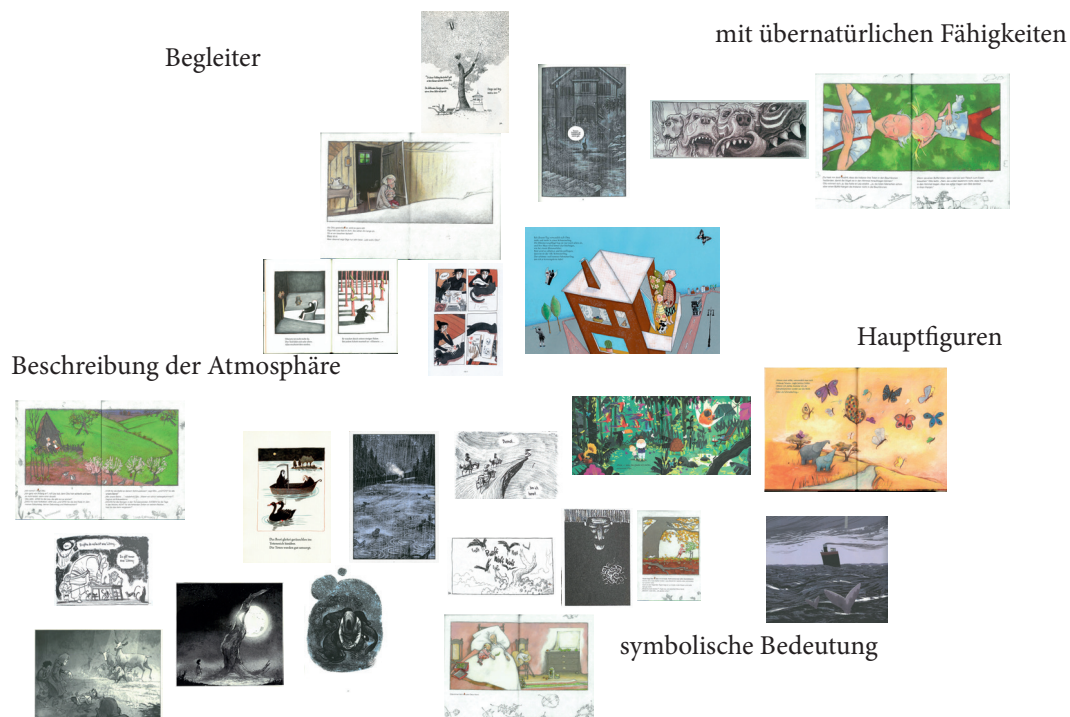


Abb. 71: Tiere im Untersuchungskorpus.

1878 Vgl. Davies 2015 und Bley 2005.

1879 Vgl. Marshall 2012 und Abedi/Cordes 2013².

1880 Schaufelberger 1990, S. 24f.

1881 Ebd., S. 25.

1882 Ebd., S. 26.

Auch wenn die Tiere nicht eine Protagonistenrolle übernehmen, werden mit ihrem Auftauchen bestimmte Inhalte durch ihre symbolische Bedeutung vermittelt. Sie können eine Prolepse der Erzählung sein, falls die Lesenden das Wissen über deren symbolischen Bedeutung haben – beispielsweise die Rolle des Schmetterlings in *Oma und die 99 Schmetterlinge*.¹⁸⁸³ Die Auflistung der Tiere in der Tabelle am Ende dieses Unterkapitels visualisiert, dass mehr Tiere in den Erzählungen vorkommen, die die *Symbolik der Auferstehung und des ewigen Lebens* unterstützen oder zumindest eine Ambivalenz von Leben und Tod aufweisen, als dass sie nur den Tod symbolisieren. In sechs der Bücher sind die Tiere Bezugspersonen und gehören zum Familienkreis. Dabei begleiten Hunde, Katzen oder Papageien die Sterbenden und Angehörigen in den Übergang zum Tod oder helfen bei der Trauerarbeit.¹⁸⁸⁴ In zwei Bilderbüchern wird, wie bereits erwähnt, die Liebe der Sterbenden zu Pflanzen gezeigt, die auch in den Jenseitsdarstellungen Eingang finden.¹⁸⁸⁵ Auf der einen Seite werden Pflanzen direkt benannt bzw. sind aufgrund ihrer Gestalt zuordbar, sodass ihre symbolische Bedeutung deutlich wird, wie etwa das Gänseblümchen oder die Mohnblume.¹⁸⁸⁶ Auf der anderen Seite bleibt ihre Darstellung teilweise so vage, dass sie nicht bestimmt werden kann. Es wird nur deutlich, dass sie verwelken oder in voller Blüte stehen.¹⁸⁸⁷ Dabei teilen die Pflanzensymboliken sich gleichmäßig in *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* sowie *Symbole der Vergänglichkeit* bzw. sind in beiden Kategorien vertreten. Diese Verteilung gibt sowohl im Bilderbuch als auch im Graphic Novel wider. Dies ist somit unabhängig davon, ob das Buch an eine junge Lesergruppe gerichtet ist oder nicht, siehe Tabelle am Ende dieses Kapitels.

Objekte

Wie Abb. 72 verdeutlicht, wird am häufigsten auf Totenköpfe und Skelette zurückge-

1883 Vgl. Schlüsselbildanalyse im vorherigen Kapitel 3.1.2.

1884 Vgl. Marshall 2012, Davies 2015, Bley 2005, Vanistendael 2014, Tirabosco/Wazem 2009 und Pestemer 2011.

1885 Vgl. Davies 2015 und Bley 2005.

1886 Crowther 2011 und Abedi/Cordes 2013².

1887 Bley 2005.

griffen.¹⁸⁸⁸ Sie tauchen teilweise als dekorative Elemente auf und verweisen auf die Endlichkeit des Lebens.¹⁸⁸⁹ Darüber hinaus sind sie Teil der Vorbereitung auf den Tod und bilden einen Baustein der Trauerarbeit.¹⁸⁹⁰

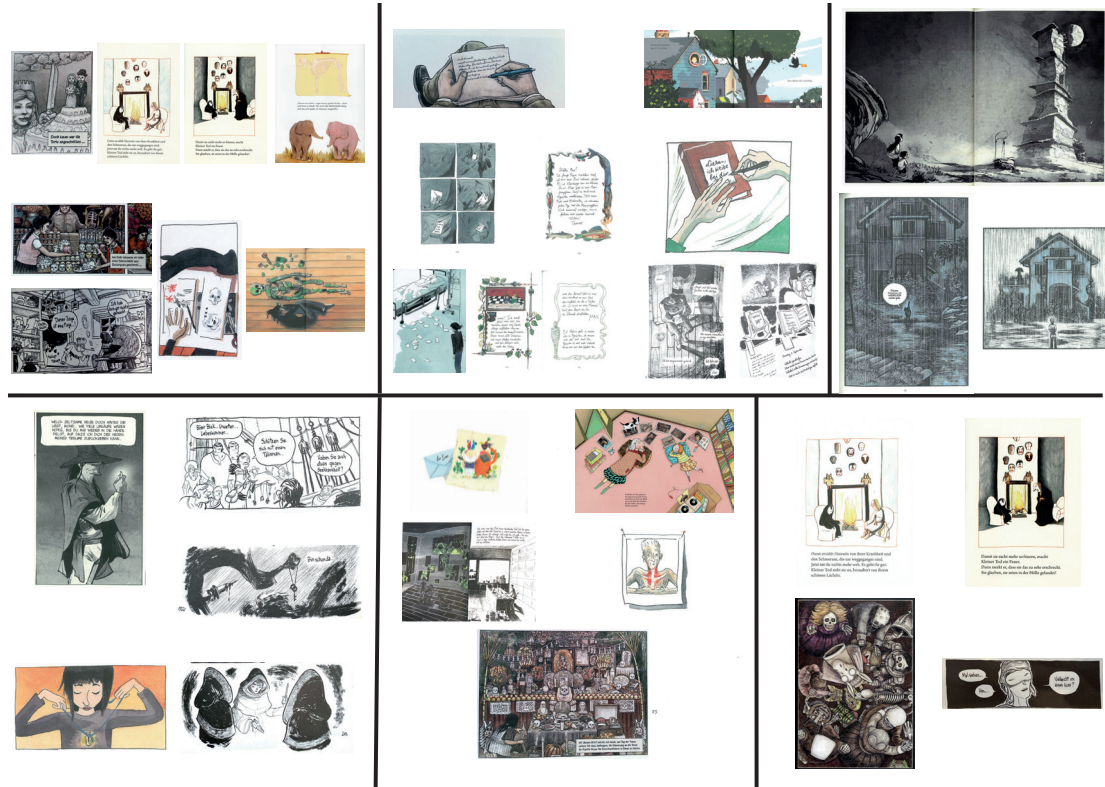


Abb. 72: Skelett und Totenköpfe (oben links), Briefe (oben mitte), Räume (oben rechts), Kette (unten links), Fotografien (unten mitte) und Masken (unten rechts) im Untersuchungskorpus.

1888 Falls es sich um ‚lebendige‘ Skelette handelt, werden diese im Abschnitt „Erscheinungen“ näher betrachtet.

1889 Auch Grünewald stellt dies in der Kunst fest: „In zahlreichen Bildern wird als pars-pro-
 proto-Zeichen, als Index der Totenschädel zum Symbol für Vergänglichkeit und Sterblichkeit. In den barocken memento mori/Vanitasstilleben – wie z. B. von Pieter Claesz (Vanitas- Stilleben, 1656) – steht er im christlichen Kontext für die Anmahnung eines gottgefälligen Lebens. Aber auch in der neueren Kunst finden sich viele Totenschädel als Motiv, wobei die religiöse Intention häufig zum dekorativen Zeichen wird, zum eher beiläufigen Todesverweis, ohne zwingend eine christliche Mahnung zu transportieren.“ (Grünewald 2010b, S. 15f.) Benthien und Fleming resümieren ebenfalls: „Wer dagegen heute die zu Flaschen, Teelöffeln oder Übertöpfen, Ringen oder Foulard-Mustern umgewidmeten Totenköpfe oder an Autospiegeln baumelnde Skelette vergegenwärtigt, realisiert schnell, dass viele der traditionell verlässlich als Symbole codierten Objekte sich einer sicher geglaubten Semantik entziehen, dass sie entleert oder umgewertet worden sind. Was selbst noch um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert als klares Indiz für eine Thematisierung von Vanitas gelesen werden konnte, scheint heute in der Belanglosigkeit des Dekorativen und Kommerzialisierbaren aufgegangen zu sein und hat sogar der Subkultur (Punk, Gothic) zu verdankende Umcodierungen überschrieben.“ (Benthien/Flemming 2018, S. 24) Somit ist eine dekorative Verwendung von Totenschädel u.ä. nichts Erstaunliches.

1890 Vgl. bspw. die Skelette auf der Hochzeitstorte in Pestemer 2011, S. 32. Siehe u.a. auch Crowther 2011, S. 7, Pedrosa 2008, S. 58 oder Vanistendael 2014, S. 188ff.

Totenköpfe und Skelette zeigen in Pestemers Graphic Novel aber auch die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Tod in Mexiko. Weiterhin werden in den drei Veröffentlichungen, *Der Staub der Ahnen*¹⁸⁹¹, *Drei Schatten*¹⁸⁹² und *Der Besuch vom Kleinen Tod*¹⁸⁹³ Masken thematisiert.

*„Ursprünglich diente diese Verkleidung in expressiv gesteigerter Form zum Erschrecken verschiedenster Feinde und Verbergen der eigenen Ohnmacht oder des wahren Ichs, aber auch für magische Handlungen bei Initiationsriten, Jagdzauber und Ahnenkult und zur Darstellung oder Imitation von Göttern, Dämonen oder Geistern. (...) Als Grotteske und in der Form von Löwen- oder Teufelsmasken sind Masken an Kirchenportalen als Hinweis auf die Pforten des Paradieses oder der Hölle zu deuten oder in apotropäischer Funktion zu sehen. Eine Maske gehört zu den Attributen der Personifikation der falsitas >Falschheit<.“*¹⁸⁹⁴

Diese Vielschichtigkeit wird auch im Untersuchungskorpus deutlich: Kleiner Tod trägt selbst eine Maske, ebenso hängen in seinem Totenreich weitere über der Kaminwand.¹⁸⁹⁵

Auch in *Der Staub der Ahnen* zeigen sich in der Parallelwelt Skelette mit ihren Masken – passend zum jeweiligen Charakter.¹⁸⁹⁶ Die Verbindung zwischen Maske und Tod wird im Kapitel *Jenseitsdarstellung* an zwei Schlüsselbildern weiter herausgearbeitet.¹⁸⁹⁷

Räume können ebenso zur Todessymbolik genutzt werden: Die Ruine in *Das Zeichen des Mondes* zeigt Vergänglichkeit auf - einen Verfall von Räumen, die Menschen geschaffen haben.¹⁸⁹⁸ Auch Haus und Garten in *Das Ende der Welt* werden langsam von der Natur ‚(zurück-)erobert‘.¹⁸⁹⁹ Auffällig ist jedoch, dass sehr bekannte Vanitas-Symboliken wie Sanduhren, Kerzen, leere Gläser o.ä. weniger bis gar nicht vorkommen.¹⁹⁰⁰

Es werden stattdessen persönliche bzw. individuelle Gegenstände mit Abschied und Tod in Verbindung gebracht. Bilder müssen dabei nicht nur deutlich machen, dass der

1891 Vgl. Pestemer 2011, S. 38.

1892 Vgl. Pedrosa 2008, S. 227.

1893 Vgl. Crowther 2011, S. 7.

1894 Kretschmer 2018⁶, S. 278f.

1895 Crowther 2011, S. 7 und S. 13.

1896 Pestemer 2011, S. 38ff.

1897 Vgl. Kapitel 3.2.2.

1898 Siehe die Schlüsselbildanalyse im Unterkapitel 3.3.1.

1899 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Unterkapitel 3.3.3.

1900 Kerzen werden bspw. in „Drei Schatten“ mehrmals verwendet, siehe Pedrosa 2008, S. 71. Sie unterstützen die Atmosphäre im Panel, werden jedoch nicht als Todessymbolik eingesetzt.

abgebildete Moment in der Vergangenheit liegt, die Figur nicht mehr anwesend ist, sondern sie können direkt den Tod zeigen: Medizinische Aufnahmen führen in *Als David seine Stimme verlor* dazu, den baldigen Tod zu erkennen.¹⁹⁰¹ Fotografien können Erinnerungen an die Vergangenheit der Figuren und ein Hinweis auf ein langes Leben geben.¹⁹⁰² Es kommen somit neue Symbole durch Technik hinzu. In *Opas Insel* wird eine Abbildung des Großvaters auf der Insel zur Nachricht, dass es ihm in der Parallelwelt gut geht. Briefe tauchen in der Hälfte der Bücher im Untersuchungskorpus auf. Sie nehmen Rücksicht auf die Lesekompetenz des Adressaten – wie das eben genannte Bilderbuch zeigt.¹⁹⁰³ So wird dem Enkelkind in einem Kuvert eine Fotografie übermittelt, einen Brief hätte er wahrscheinlich noch nicht lesen können. Bilder, Briefe, Ketten oder andere Objekte der Verstorbenen werden zu Erinnerungsstücken. Sie machen deutlich, dass diese Figur nicht mehr da ist. Hopp stellt dazu fest:

*„Sich des Verstorbenen zu erinnern, ist in vielen Bilderbüchern eine Möglichkeit des Lebendighaltens eines Verstorbenen, das vergleichbar ist mit der Vorstellung von einem überwindbar fernen Aufenthalt des verlorenen Menschen. Zwar ist keine Kommunikation mehr möglich, aber solange der Verstorbene als gegenwärtig imaginiert wird, scheint er nicht gänzlich verloren. Von der Intensität und der Frequenz der Erinnerungen aber hängt es ab, ob sie als fortgesetzte Verweigerung der Akzeptanz des Todes zu verstehen sind und damit den Abschluss des Trauerprozesses verhindern, oder ob die Erinnerung ein auf die Zukunft gerichtetes Leben bereichern, wie z.B. in *Und was kommt nach tausend?* (Bley 2005) Demgegenüber ist die Vorstellung von der nachhaltigen, den Tod überdauernden Präsenz von Verstorbenen in vererbten Gegenständen, wie z.B. Schriften und Schmuckstücken, in übernommenen Ritualen oder fortgeführten Familientraditionen ganz dem Leben und nicht der Vergangenheit zugewandt. Der Verstorbene selbst kann mittels seines Nachlasses auf die Erinnerungskultur der Hinterbliebenen entscheidenden Einfluss nehmen. Entweder bleibt er gegenwärtig im gegenständlichen Erbe oder in Verfügungen, die über den Tod hinaus wirken und das Leben der Nachkommen mehr oder weniger für einen gewissen Zeitraum bestimmen.“¹⁹⁰⁴*

Entscheidend ist, dass der Verstorbene auch Einfluss auf die Gegenstände hat: Es können materiell wertlose Objekte sein, die an Bedeutung durch gemeinsame Erlebnisse oder Erzählungen werden, wie die Wolle in *Oma und die 99 Schmetterlinge*.¹⁹⁰⁵

1901 Vanistendael 2014, S. 161f.

1902 Vgl. Kapitel 3.3.2.

1903 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.2.

1904 Hopp 2015, S. 219.

1905 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

Zahlensymbolik

Abb. 73: Zahlen im Untersuchungskorpus.

In drei Büchern wird auf eine Zahlensymbolik zurückgegriffen, dies fällt schon in den gewählten Titeln auf: *Oma und die 99 Schmetterlinge*, *Und was kommt nach tausend?* und *Drei Schatten*. In den beiden Bilderbüchern werden mit 99 und Tausend große Zahlen verwendet, die für die (junge) Lesergruppe über ihre Vorstellungskraft hinausgehen. Im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor* hingegen wird keine Zahl benannt, sondern das Leben einer Meerjungfrau bzw. die Größe des Weltalls mit Unendlich bezeichnet.¹⁹⁰⁶ Mit den großen Zahlen werden Assoziationsketten geknüpft, sodass sie wieder ‚greifbar‘ gemacht werden, ähnlich wie die Vorstellung über den Tod.¹⁹⁰⁷ Im Gegensatz dazu wird in *Drei Schatten* mit der Zahl Drei sowohl auf konkrete literarische Vorlagen, den drei Moiren, als auch auf die Symbolik der Drei angespielt, die Überwindung einer Polarität.¹⁹⁰⁸ *Oma und die 99 Schmetterlinge*, *Und was kommt nach tausend?* und *Drei Schatten* spielen mit einer bestimmten Zahlensymbolik, hingegen reicht in *Als David seine Stimme verlor* der Bezug auf Aufhebung der Endlichkeit.

1906 Vanistendael 2014, S. 120.

1907 Vgl. Kapitel 3.3.1.

1908 Vgl. Kapitel 3.3.3.

Neben den Todessymboliken sind wie im vorangegangenen Unterkapitel dargestellt, weitere Motive übergreifend verwendet worden, die im Zusammenhang mit der Thematik Sterben, Tod und Jenseits stehen:

Erscheinungen und Träume



Abb. 74: Erscheinungen und Träume im Untersuchungskorpus.

In sechs Büchern im Untersuchungskorpus spielen Erscheinungen eine Rolle, siehe Abb. 74.¹⁹⁰⁹ Dabei tauchen nicht nur der personifizierte Tod, wie in *Das Ende der Welt* die ältere Dame oder in *Drei Schatten* die maskierten Reiterinnen, auf, sondern in *Der Besuch des Kleinen Todes* sehen die Sterbenden auch einen Engel - Elisewin. Sie soll den Sterbenden die Angst nehmen.¹⁹¹⁰ Im Gegensatz dazu spricht David in Vanistendaels Graphic Novel mit seiner verstorbenen Großmutter, die als fliegende Gestalt mit Heiligenschein, weißem Kleid mit rosa Punkten sowie rosafarbenen Hausschuhen dargestellt wird. Aus ihrem Nimbus entnimmt sie Licht und setzt es in Davids Brust: „Das

1909 Hierbei geht es um Erscheinungen außerhalb des Jenseits. Diese werden im Kapitel 3.2.4. betrachtet.

1910 Vgl. Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.2.

hilft gegen alle möglichen Leiden wie Mutlosigkeit düstere Gedanken und Verzweiflung.¹⁹¹¹ Nicht nur zu Beginn der Erzählung, als David gerade seine Diagnose erhält, erscheint sie ihm, sondern auch gegen Ende. Dort wirken die Punkte auf ihrem Kleid und den Schuhen nicht mehr so ‚unschuldig‘ rosa, sondern nehmen beinahe die Farbe von Davids Blut an. Sie spricht ihm Mut zu, dass sie auf ihn wartet.¹⁹¹² Auch Davids Töchtern erscheinen Gestalten: Bei der erwachsenen Miriam ist es im Traum der Sensenmann mit weiteren Skeletten, aber auch David verwandelt sich in einem Gespräch in ein Skelett.¹⁹¹³ Tamar unterhält sich auf dem Segelausflug mit einer Meerjungfrau über den Tod.¹⁹¹⁴ Die Gestalten manifestieren sich durch Ängste vor dem Tod, dabei kann es die Angst vor dem eigenen oder dem eines Angehörigen sein. Die auftauchenden Gestalten müssen nicht freundlich gesinnt sein, was bereits Miriams Beispiele zeigen. Dies beweisen auch die Monster in *Das Zeichen des Mondes*. So sieht Artemis' kleiner Bruder aus dem Brunnen ein Monster steigen, das ihn verschlingen will. Weiterhin verwandeln sich drei Kinder in seiner Vorstellung zu Waldgeistern.¹⁹¹⁵ Beides basiert auf Mythen, die den Kindern erzählt werden, damit sie bestimmte Orte meiden.¹⁹¹⁶ Während bei Artemis' Bruder und Tamar die phantastischen Gestalten sich mit der Realität verbinden, besuchen sie Miriam und Artemis zusätzlich im Traum wieder. Frey betont die Verbindung zwischen Traum und Tod: „Das Ätherische, Flüchtige des T. wird oftmals auch als Symbol des vergängl. Lebens und der Täuschung verstanden.“¹⁹¹⁷ Artemis verarbeitet die Ängste ihres Bruders und die Geschichten des Brunnens in ihren Alpträumen, die immer wiederkehren, und sie schreiend erwachen lassen.¹⁹¹⁸ Ihre Träume entpuppen sich als Prolepse: Sie träumt von einem Kind, das im Brunnen ertrinkt und um Hilfe schreit.¹⁹¹⁹ Nach dem tatsächlichen Eintreten dieser Situation erscheint Artemis Jahre später ihr Bruder, der auf sie zukommt und sie um-

1911 Vanistendael 2014, S. 15.

1912 Ebd.

1913 Ebd., S. 72ff. sowie S. 68ff.

1914 Ebd., S. 103ff.

1915 Bonet/Munuera 2012, S. 20ff., S. 62ff. und S. 42.

1916 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1917 Frey 2012², S. 452.

1918 Bonet/Munuera 2012, S. 47ff.

1919 Ebd., S. 27f.

armt.¹⁹²⁰ Seine weißen Augen sind leer, und helle Kreise erinnern an Luftblasen, die bei einem Ertrinkenden nach oben steigen. Dies unterstreicht, dass die junge Frau mit dem Unfall noch nicht abgeschlossen hat.¹⁹²¹

In *Drei Schatten* taucht der entlaufene Hund Pepe am Fenster auf. Während im vorherigen Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes* die Panelgestaltung sich beim Träumen oder Auftauchen der Erscheinungen nicht verändert, wird die rechteckige Rahmung hier durch wellenförmige Linien ergänzt.¹⁹²² Der transparente Hundekörper sowie die Augen, die aus Spiralen bestehen, weisen auf etwas Übernatürliches hin. Dabei ist nicht immer deutlich, wer diese Erscheinungen sieht oder ob es sich um Träume handelt: Joachim, Louis oder Lise sehen Hunde, schwarze Krähen, totaufgefundene Hasen und Joachim in einem (Wach-)Traum.¹⁹²³

Drei Bilderbücher gehen noch einen Schritt weiter: Es wird nicht mehr deutlich, ob die gezeigten Objekte, Figuren etc. Teil der diegetischen Welt sind und nur in der Vorstellungskraft einzelner sichtbar sind bzw. nur von den Lesenden gesehen werden. So tauchen in *Oma und die 99 Schmetterlinge* immer wieder Elemente auf, die nicht zur graphischen Gestaltung des Panels passen. Es scheinen Objekte, Figuren etc. aus vergangenen Zeiten zu sein und ihr Auftreten, die Krankheit der Großmutter, wird angedeutet.¹⁹²⁴ Weitere Beispiele dafür findet man in den beiden Bilderbüchern *Und was kommt nach tausend?* und *Abschied von Opa Elefant?*. Hier werden Jenseitsvorstellungen visualisiert.¹⁹²⁵

1920 Bonet/Munuera 2012, S. 86f.

1921 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1922 Pedrosa 2008, S. 42.

1923 Ebd., S. 49.

1924 Siehe Kapitel 3.1.2.

1925 Vgl. Bley 2005, S. 27f., Abedi/Cordes 2013², S. 7f. Siehe dazu auch die Ausführungen im Kapitel 3.2.

Schwellenmotive¹⁹²⁶

Die gerade geschilderten Träume der Figuren gehören zur Gruppe der Schwellenmotive, auf die die Autor*innen sehr häufig zurückgreifen, da sie „Zwischenbereich[e]“¹⁹²⁷ darstellen. Ebenso zählen die Jahreszeiten, als Übergang zwischen verschiedenen meteorologischen Jahresabschnitten dazu. Schwellenmotive sind somit nicht nur in diesem Kapitel in den Schlüsselbildern berücksichtigt worden, sondern spielen auch in den Bildern des letzten eine Rolle. Dabei werden Fenster und Türen mit diesem Hintergrund in neun von zehn Büchern verwendet.¹⁹²⁸ Sie können offen oder auch verschlossen sein, der Schlüssel ist teils direkt ersichtlich oder muss erst gefunden werden.¹⁹²⁹ Sie verbinden verschiedene Welten miteinander, verweisen auf verschiedene Zeitzustände und können nicht von jedem betreten werden. Bawden weist auf die unterschiedlichen Funktion von Türen und Fenster hin: Erstere können durchschritten werden, zweite ermöglichen zunächst eine „rein[e] visuelle Wahrnehmung“¹⁹³⁰ in einen anderen Raum. „Es vergegenwärtigt außerdem das Wechselverhältnis zwischen offenem Raum und umschlossener Behausung und zwischen innen (ich) und außen (Welt) (...)“¹⁹³¹ Dies ist an mehreren Schlüsselbildern deutlich geworden, wie etwa in *Opas Insel*, Sams Blick aus dem Fenster heraus oder auch in *Das Ende der Welt* der Gang der Protagonis-

1926 Kurwinkel bezieht sich in seiner Definition auf ein „[f]antastisches Schwellenmotiv: Ein Artefakt, das als Schleuse zwischen Primär- und Sekundärwelt (Zwei-Welten-Modell) fungiert. Schwellenmotive können in materielle Schwellenmotive (z.B. Zauberbuch, Höhlen, Bilder, Spiegel, magische Ringe oder fliegende Pferde) und immaterielle Schwellenmotive (wie Träume, Zeitsprünge oder Tod) differenziert werden.“ (Kurwinkel 2017, S. 249) In dieser Dissertation stehen jedoch nicht fantastische Schwellenmotive im Vordergrund, sondern Motive, die im Allgemeinen einen Übergang darstellen. Dieser muss jedoch nicht zwischen verschiedenen Welten, sondern kann auch ein Zustandswechsel wie die Dämmerung sein. Siehe auch Ausführungen zum romantische Schwellenmotiv, Kapitel 3.1.2.

1927 Frey 2012², S. 451. Bawden zählt die Schwelle zu den „Begriffe[n] aus der ‚Topographie des Zwischen‘“ (Bawden 2014, S. 21), die unterschiedliche Grade der „Unschärfe und Durchlässigkeit“ (ebd., S. 22) aufweisen. Sie untersucht die Schwelle im Mittelalter unter folgenden Begrifflichkeiten: „Ambivalenz/Ambiguität, Verborgeneheit, Verheißung/Aufforderung, Verwandlung, Vermittlung“ (ebd., S. 24).

1928 In „Abschied von Opa Elefant“ machen Fenster und Türen im gewählten Lebensraum keinen Sinn. Die Elefanten leben in freier Natur.

1929 Vgl. Crowther 2011, S. 17, Tirabosco/Wazem 2009, S. 60ff., Pedrosa 2008, S. 68f., Davies 2015, S. 2.

1930 Bawden 2014, S. 38.

1931 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 154.

tin in das einst verschlossene Zimmer.¹⁹³² Bawden weist auf folgendes hin:

„Das Motiv der Tür ist in der vorchristlichen Kunst verschiedener Kulturen und Epochen vor allem mit dem Tod verknüpft. (...) Im Christentum bleibt die Tür weiterhin mit dem Tod und dem Übergang in eine andere Daseinsform verbunden. Im Gegensatz zu frühen Beispielen wird aber nicht eine einzige Tür mit dem Tod assoziiert; vielmehr gibt es zwei Übergänge, nämlich in den Himmel und in die Hölle.“¹⁹³³

Im Untersuchungskorpus werden hierbei nicht zwingend Übergänge in den Himmel oder die Hölle angedeutet, sondern auch andere Parallelwelten gezeigt. Ebenfalls werden weitere Motive des Übergangs verwendet: ein Brunnen.¹⁹³⁴ Dieser spielt im Untersuchungskorpus nur in dem Graphic Novel *Das Zeichen des Mondes* eine Rolle.¹⁹³⁵ Einen Schwellencharakter weisen jedoch auch Naturerscheinungen mit transitorischem Charakter wie Morgenröte oder Abenddämmerung auf. Daemmrich und Daemmrich erläutern ihr häufiges Vorkommen im Zusammenhang mit der Thematik des Todes wie folgt:

„Literaturwissenschaftliche Erklärungen des Phänomens belegen, daß die Darstellung unterschiedlicher Eindrücke und Gefühle dient. Sie kann jedoch einem Motiv angeschlossen werden und veranlaßt im Zusammenhang mit Traum oder Tod eine dunkle Ahnung zukünftiger Ereignisse. Die Dämmerung beeinflusst den Orientierungssinn des Subjekts (Erzähler, Beobachter). Konkrete Flächenmerkmale verlieren ihre Konturen, und der Abstand zum Entfernten nimmt ab. Daher kann das Fernliegende, sei es Alter oder Tod, zur unmittelbaren Erfahrung werden.“¹⁹³⁶

Die Verwendung der Schwellenmotivik im Untersuchungskorpus unterstreicht den Aspekt des Überganges in der Thematik Sterben, Tod und Jenseits.

Spiel, Handel, Tanz und Musik

Spiele werden in drei Bilderbüchern und vier Graphic Novels gezeigt, wobei verschiedene Aspekte herausgearbeitet werden. Zunächst ist das Spiel eine harmlose Aktivität zwischen den Figuren. In *Und was kommt nach tausend?* zählen Otto und Lisa unterschiedliche Dinge. Dieses Zahlenspiel zieht sich als roter Faden durch die Erzählung.

1932 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.2. sowie Kapitel 3.3.3.

1933 Bawden 2014, S. 38.

1934 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1935 Bonet/Munuera 2012, S. 20ff. und S. 62ff.

1936 Daemmrich/Daemmrich 1995², S. 89.

Dabei ergibt sich später ein Gespräch über die Unendlichkeit und somit auch über den Tod.¹⁹³⁷ In *Abschied von Opa Elefant* wird erwähnt, dass Opa Elefant „die ausgefallenen Spiele“¹⁹³⁸ kennt, die er jedoch nur im Diesseits mit ihnen spielen kann. Sie zeigen die Verbundenheit zwischen den Enkelkindern und dem Großvater sowie, dass sein Abschied endgültig ist. Darüber hinaus wird in dem Bilderbuch geschildert, dass die Toten mit dem Teufel Karten spielen.¹⁹³⁹ Damit ist das Spiel hier etwas Lasterhaftes, das auch übernatürliche Wesen spielen.¹⁹⁴⁰

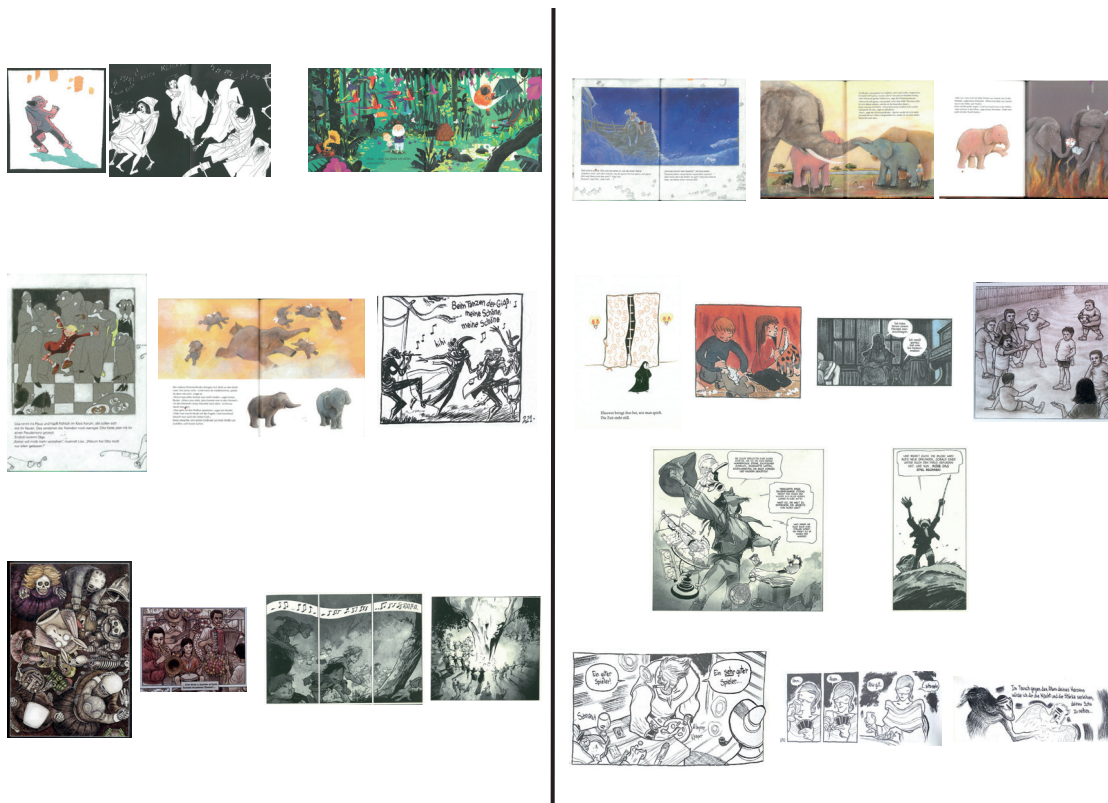


Abb. 75: Tanz und Musik (links), Spiel und Handel (rechts) im Untersuchungskorpus.

Den Aspekt des Spiels greift ebenfalls *Der Besuch vom Kleinen Tod* auf. Dort zeigt Elisewin dem personifizierten Tod, „wie man spielt.“¹⁹⁴¹ Kleiner Tod hat vergessen, „dass er selbst ein Kind ist“¹⁹⁴² und fühlt sich durch Elisewin nun „lebendig“¹⁹⁴³. Das Spiel cha-

1937 Bley 2005, S. 1ff. Siehe die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1938 Abedi/Cordes 2013², S. 4 und S. 20.

1939 Ebd., S. 9.

1940 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.3.

1941 Crowther 2011, S. 14.

1942 Ebd., S. 11.

1943 Ebd., S. 16.

rakterisiert die freundliche Seite des Kleinen Todes und ändert seinen Blick auf seine eigene Person. Dieser Zeitvertreib hat nicht, wie im Kartenspiel mit dem Teufel, den Sinn des destruktiven Gewinnens. Im Vordergrund geht es dabei um die Freude beim gemeinsamen Verstecken oder Verkleiden. Es hat somit einen positiven, kommunikativen Charakter. Im Gegensatz zu den Aufzählungen der harmlosen Spiele enden im Graphic Novel zwei Spiele mit dem Tod: In *Der Staub der Ahnen* führt Benitos Vertiefung in das Fußballspiel – sein blindes Hinterherlaufen des Balls – dazu, dass er vor einen Bus läuft und stirbt.¹⁹⁴⁴ In *Das Zeichen des Mondes* fordert die Figur Nase die Kinder dazu auf, im Wald Schnecken zu suchen und derjenige, der die meisten bringt, erhält ein Mondamulett. In diesem Zusammenhang steigt Artemis' Bruder in den Brunnen und ertrinkt.¹⁹⁴⁵ Beide Beispiele unterstreichen die mögliche Gefährlichkeit eines Spiels, je nach Spielsituation und Intention der Spielenden. Dass für Kinder ein Spiel auch ein Aneignungsprozess ist, ein Versuch etwas zu verstehen, zeigt sich im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor*. Tamar und ihr Freund Max entnehmen ihren Kuscheltieren die Füllung mit dem Ziel, sie zu mumifizieren.¹⁹⁴⁶ Dies soll ein Test sein, um später David nach seinem Tod zu erhalten.

In *Drei Schatten* wird zunächst das Kartenspiel als ein Zeitvertreib zwischen zwei Schiffspassagieren geschildert.¹⁹⁴⁷ Auch das Glücksspiel des Barons zeigt einen Teil seines neuen, interessanten Lebens mit Spiel, Alkohol und Tabak im Vergleich zu seinem vorherigen.¹⁹⁴⁸ Dass Gewinn oder Verlust gefährlich sein können, zeigt sein Spiel mit den drei Schatten.¹⁹⁴⁹ Dabei kommt es zu einem Übergang zwischen Spiel und Handel: Bei Gewinn erhält der Baron einen Kuss von den drei Schatten, bei Verlust soll der Baron einen Gegenstand abgeben. Dabei handelt es sich um eine Kette. Diese hat er selbst durch einen Handel erhalten, sie hat sein Leben verlängert. Es ist der Atem von Louis' Herzens. Im Gegensatz dazu hat Louis Macht und Stärke erhalten, um Joachim

1944 Pestemer 2011, S. 10.

1945 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.1.

1946 Vgl. Vanistendael 2014, S. 114f. sowie 127f.

1947 Pedrosa 2008, S. 127f.

1948 Ebd., S. 178ff. und S. 223ff.

1949 Pedrosa 2008, S. 226ff. Vgl. dazu auch die Ausführungen weiter oben zu „Personifikation des Todes“.

zu schützen.¹⁹⁵⁰ Handel findet zwischen den Personifikationen des Todes und einer weiteren Figur in drei Graphic Novels statt: In *Das Zeichen des Mondes* betreibt Wundersam Handel mit verschiedenen Figuren.¹⁹⁵¹ In *Das Ende der Welt* findet ein Austausch zwischen der Katze und dem personifizierten Tod statt. Das Tier gibt den Aufenthaltsort des Schlüssels zum verbotenen Raum preis, dafür wird sein „Zähler auf Null“ gestellt.¹⁹⁵²

Neben dem Spiel und dem Handel werden in sechs Büchern Musik und Tanz geschildert. In zwei Bilderbüchern spielen in den positiven Jenseitsdarstellungen die Engel Geige und Tröten bzw. es existiert ein Grammophon.¹⁹⁵³ Es herrscht somit keine Stille und zeigt einen Moment der Freude und Unbeschwertheit. Zusätzlich zeigen die Sequenzen, was der Verstorbene auch im Diesseits geschätzt hat.¹⁹⁵⁴ In *Drei Schatten* wird das neue, ausgelassene Leben des Barons mit Kartenspiel und Tanz dargestellt.¹⁹⁵⁵ Ebenfalls in *Das Zeichen des Mondes* tanzt die Dorfbevölkerung zur Musik um ein Feuer.¹⁹⁵⁶ Die Musik soll in diesen Beispielen eine heitere Atmosphäre unterstützen, die jedoch in beiden Fällen nicht anhält.¹⁹⁵⁷ Dass Musik auch etwas Gefährliches anlostet, wird ebenfalls im letztgenannten Graphic Novel deutlich. Nase lockt die Kinder mit Musik in den Wald, um sie für ein Spiel zu gewinnen.¹⁹⁵⁸

Das Fehlen von Musik - also gerade die Ruhe, das Flüstern der Trauernden, stört in Bley's Bilderbuch Lisa während Ottos Beerdigung.¹⁹⁵⁹ Lisas Tanz, der Ausdruck der Freude als Emotion nach einem Tod, wirkt fehl am Platz und weist daraufhin, dass das Mädchen die Riten und die damit zusammenhängenden Verhaltensweisen nicht kennt. Lisa

1950 Pedrosa 2008, S. 193.

1951 Vgl. Kapitel 3.3.3.

1952 Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

1953 Abedi/Cordes 2013², S. 7f., Davies 2015, S. 19f.

1954 Vgl. auch Ausführungen im Kapitel 3.2.

1955 Pedrosa 2008, S. 221f.

1956 Bonet/Munuera 2012, S. 105ff.

1957 In „Drei Schatten“ trifft in dieser Sequenz der Baron auf die drei Schatten und es führt zu seinem Tod (Pedrosa 2008, S. 220f.). In „Das Zeichen des Mondes“ täuscht das Fest über Rufos schreckliche Regentschaft hinweg (Bonet/Munuera 2012, S. 88). Der Tanz wird durch Rufos grausamen Umgang mit Nase und Reisig unterbrochen (ebd., S. 114ff.).

1958 Bonet/Munuera 2012, S. 50ff. Vgl. Ausführungen im Kapitel 3.3.1.

1959 Bley 2005, S. 23f.

begründet ihre Vorgehensweise damit, dass Otto das Verhalten der anderen nicht gemocht hätte.¹⁹⁶⁰ Es zeigt, dass Kinder ggf. anders trauern als Erwachsene.¹⁹⁶¹ Dass hier der Tanz als eine Ausdrucksform gewählt wird, ist nicht zufällig:

„Der Tanz gehört neben dem Opfer zu den ältesten kultischen Handlungen. Die tanzende Bewegung wird zu einem Sinnbild des Lebens vom Freudentanz der Naturvölker bei der Geburt eines Kindes bis zum letzten irdischen Tanz in den Armen des Todes, wie er in den spätmittelalterlichen Totentänzen seine Darstellung fand. Der Tänzer glaubt, die Schwerkraft überwinden und mit den »oberen« Mächten Kontakt aufnehmen zu können. Die eigenartige Gelöstheit des Tanzenden befreit den Körper scheinbar von seiner irdischen Last und beschwingt ihn zu einem himmlischen Reigen.“¹⁹⁶²

Lisas Tanz kann eine ‚Hommage‘ an Ottos Leben sein. Sie will sich so verhalten, wie Otto es gewollt hätte. Im Gegensatz dazu tanzt Paula in *Als David seine Stimme verlor* mit einem Fremden.¹⁹⁶³ Es erinnert sie an vergangene Zeiten: „Als wir uns kennenlernten, haben wir manchmal im Wohnzimmer getanzt, ohne Musik. Walzer... Polka...“¹⁹⁶⁴ Es zeigt ein Lebendighalten einer Erinnerung. Ihr Tanzpartner hat sich geändert - für Paula ist es folglich einfacher mit einem unbekanntem Mann zu tanzen als mit ihrem Partner David. Miriam, Davids Tochter, hingegen tanzt in ihrem Traum mit dem Sensenmann.¹⁹⁶⁵ Sie sieht dem Tod ins Auge.¹⁹⁶⁶ Es geht dabei nicht um ihren eigenen Tod, sondern um den ihres Vaters.¹⁹⁶⁷ Die Totentanzdarstellung wird auch in *Der Staub der Ahnen* aufgegriffen.¹⁹⁶⁸ Dort tanzen jedoch die Toten im Jenseits zusammen. Es hat somit etwas Lebensbejahendes.¹⁹⁶⁹ In dieser Zwischenwelt wird deutlich, dass Musik und Geräusche ins Jenseits gelangen und den Weg zurück weisen können.¹⁹⁷⁰

1960 Bley 2005, S. 23f.

1961 Vgl. Hopps Ausführungen zu Trauern von Kindern (Hopp 2015, S. 123ff.).

1962 Lurker 1990, S. 247.

1963 Vanistendael 2014, S. 176f.

1964 Ebd., S. 177.

1965 Siehe auch Ausführungen im Kapitel 3.3.2.

1966 Vanistendael 2014, S. 76f.

1967 An dieser Stelle wird auf das bekannte Motiv der Tod und das Mädchen verwiesen. Siehe Pecher 2010.

1968 Vgl. Kapitel 3.2., „Zwischenwelt als schwarzer Umraum“.

1969 Vgl. die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.2.2.

1970 Pestemer 2011, S. 53.

Kuss, Herz, Atem und Haare

Abb. 76 zeigt, dass in vier Graphic Novels Küsse zwischen Liebenden sowohl im Diesseits als auch im Jenseits stattfinden.¹⁹⁷¹ Becker definiert:

„Kuß, urspr. wohl als Anhauch durch die im Atem lebende Seele verstanden; daher auch als kräfteübertragend u. lebenspendend vorgestellt. - Zumeist Ausdruck seel. Hingabe u. Zeichen der Verehrung. (...)“¹⁹⁷²

In den Büchern geht der Kuss zum Teil über eine sexuelle Komponente hinaus, hat etwas Tröstendes, Vergebendes oder Gefährliches: In *Drei Schatten* küsst Louis seiner Frau den Kopf, als sie an ihren verstorbenen Sohn Joachim denken. Diese Geste hat etwas Tröstendes.¹⁹⁷³ Im Gegensatz wetten der Baron und die drei Schatten um einen Gegenstand ihrer Wahl bzw. einen Kuss. Dies hat etwas Bedrohliches, was sich auch durch den Ausgang dieser Situation zeigt - der Baron stirbt.¹⁹⁷⁴ In *Das Zeichen des Mondes* greift ein Bär Reisig nicht an, sondern küsst ihn auf die Stirn.¹⁹⁷⁵ Es symbolisiert, dass sich das Verhältnis zu Artemis in der Sequenz wieder verbessert und somit auch zu den Waldtieren.¹⁹⁷⁶ Ebenso spielt das Herz als „Symbol des Menschen, der Kraft, des Lebens, der gesammelten Energie von Denken und Fühlen, des tieferen Wissens, der Schöpferkraft und der Liebe“¹⁹⁷⁷ eine Rolle. Dabei finden sich verschiedene Darstellungen im Untersuchungskorpus: In *Der Besuch vom Kleinen Tod* sind Herz-Symbole an der Wand und zeigen Elisewins und des kleinen Tods innige Verbindung.¹⁹⁷⁸ In zwei Bilderbüchern tragen die Protagonisten auf Herzhöhe die Gesichter ihrer Liebenden.¹⁹⁷⁹

1971 Pedrosa 2008, S. 67, Pestemer 2011, S. 33, sowie S. 55, Vanistendael 2014, S. 261, Bonet/Munuera 2012, S. 133.

1972 Becker 1998, S. 162.

1973 Pedrosa 2008, S. 260.

1974 Ebd., S. 227.

1975 Bonet/Munuera 2012, S. 120.

1976 Ebd., S. 96.

1977 Renger 2012², S. 180.

1978 Siehe die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.3.3.

1979 In „Der Besuch vom Kleinen Tod“ trägt Elisewin beim Abschied und Rückkehr das Gesicht des Kleinen Todes auf ihrem Kleid (vgl. Crowther 2011, S. 17, 20). Auch Otto und Lisa tragen jeweils das Gesicht des anderen auf ihrem Oberteil (Bley 2005, S. 13-14).



Abb. 76: Kuss (oben links), Haare (oben rechts), Herz und Atem (unten) im Untersuchungskorpus.

In *Als David seine Stimme verlor* formt die verstorbene Großmutter göttliches Licht und pflanzt es in die Brust, wobei es nun beinahe die Form eines Herzens annimmt.¹⁹⁸⁰ In *Der Staub der Ahnen* ist das „schwache Herz“¹⁹⁸¹ die Todesursache von Candelario. In *Das Zeichen des Mondes* verwendet Reisig folgende Redewende: „SIE [Artemis] HINGEGEN SCHIEN NUR AUGEN FÜR DIE BEIDEN EINZIGEN DINGE ZU HABEN, DIE IHR AM HERZEN LAGEN: IHR KLEINER BRUDER ... UND DER MOND ...“¹⁹⁸² In *Drei Schatten* wird noch ein weiteres Element mit diesem Organ verbunden: der Atem.¹⁹⁸³ Der Atem ist, wie Beckers Zitat zum Kuss gezeigt hat, ein „Symbol des Lebens und der Seele, des Geistes, der Liebe, aber auch des Todes, des Windes (...)“¹⁹⁸⁴ Der Baron erhält den Atem des Herzens, Louis beschreibt seinen Zustand danach wie folgt:

„Ich war wie eine Maschine. Ein Körper, ganz vom Kampf beseelt. Wo einst

1980 Vanistendael 2014, S. 15f.

1981 Pestemer 2011, S. 19. Vgl. auch Kapitel 3.1.3.

1982 Bonet/Munuera 2012, S. 95.

1983 Pedrosa 2008, S. 193ff.

1984 Haekel 2012^{2a}, S. 28.

*mein Herz geschlagen hatte, war nur noch Zorn, der mich rastlos durch die Gegend trieb (...).*¹⁹⁸⁵

Dies lässt ihn letztlich vor Erschöpfung zusammenbrechen. Diese unterstreicht die Empfindlichkeit dieses Organs. Seine Gefühle auszublenden ist somit keine Lösung.¹⁹⁸⁶

Das Fehlen des Atems führt dazu, dass das Herz nicht mehr lieben kann und Louis nur Zorn und Müdigkeit spürt. Die Rückgabe des Atems erfolgt durch Joachim, der ihm eine Rückkehr ins Leben mit Lise ermöglicht.¹⁹⁸⁷ Frisch schreibt zur Symbolik des Windes:

*„Johann Wolfgang von Goethe schreibt 1779 in seinem »Gesang der Geister«: Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind!« Hier wird eine symbolische Bedeutung des Windes sichtbar – er ist wegen seines häufigen und nicht vorhersehbaren Richtungswechsels ein Symbol der Flüchtigkeit, Wechselhaftigkeit und Unbeständigkeit. Wind und Sturm werden als ambivalente Kräfte angesehen: Sie bringen Leben und Heil (etwa als Wind durch die Bestäubung von Getreide und sind damit wesentlich für die Lebensmittelproduktion), sie können Unheil und Tod bringen (etwa als zerstörerischer Sturm, oft verbunden mit ebenso zerstörerischer Wasserflut).*¹⁹⁸⁸

Ein anderer Aspekt wird in *Das Zeichen des Mondes* gezeigt: Der Hauch Reisigs um den Staub auf dem Mondamulett zu entfernen, führt zu einem Windstoß, der das verschlossene Fenster von Artemis öffnet und den Krämer Wundersam herbeiruft, der nach seinem Gesang „wie der Wind“¹⁹⁸⁹ reist.¹⁹⁹⁰ Wundersams Atem scheint ebenfalls Übernatürliches zu haben, da es das Zusammentreffen zwischen Reisig und Artemis beeinflusst.¹⁹⁹¹ In *Als David seine Stimme verlor* hat der Atem nichts Geheimnisvolles, sein Fehlen führt auch nicht zu Hass, sondern zeigt eine medizinische Komponente, die sich im Dialog zwischen David und dessen Arzt widerspiegelt:

Arzt: „Der Tumor drückt auf deine Luftröhre ... Wir werden wohl deinen Kehlkopf entfernen müssen.“

David: „Aber dann kann ich nicht mehr sprechen...“

Arzt: „Das stimmt, aber dafür kannst du wieder atmen.“

1985 Pedrosa 2008, S. 201.

1986 Vgl. Ausführungen im Kapitel 3.1.

1987 Pedrosa 2008, S. 255.

1988 Frisch 2017, S. 90.

1989 Bonet/Munuera 2012, S. 82.

1990 Ebd., S. 79.

1991 Ebd., S. 120.

David: „Ich will nicht mehr atmen, Georg.“¹⁹⁹²

Davids letzter Satz macht deutlich, dass ihm allmählich die Kraft fehlt gegen die Krankheit zu kämpfen, und er nicht mehr leben möchte.

Ein weiteres Zeichen ist das Haar als „Symbol der Lebenskraft, Macht, Weisheit und Erinnerung bzw. von deren Manipulation und Zerstörbarkeit; des Todes, der Demütigung und Verzauberung.“¹⁹⁹³ So besitzt David aufgrund seiner Chemotherapie am ganzen Körper keine Haare mehr.¹⁹⁹⁴ Er verliert seine Kraft und wird von seinen Angehörigen gepflegt. Hingegen weht im Übergang zum Tod sein weißes Haar wieder im Wind.¹⁹⁹⁵ Auch in *Der Staub der Ahnen* besitzen die Skelette in der Zwischenwelt noch Haare.¹⁹⁹⁶ Es kann einerseits ein Verweis auf deren „Unverweslichkeit nach dem Tod“¹⁹⁹⁷ sein, andererseits vereinfacht es den Leser*innen die Zuordnung der Figuren und erinnert an das Leben im Diesseits. In *Das Zeichen des Mondes* schneidet Artemis bei zunehmendem Mond ihre Haare, „DAMIT ES NOCH SCHÖNER UND DICKER NACHWÄCHST!“¹⁹⁹⁸ Sowohl beim Tod ihres Bruders als auch während ihrer Trauerzeit wird sie mit kurzen Haaren dargestellt. Es kann als Versinnbildlichung angesehen werden, dass sowohl die Kraft fehlt, ihren Bruder aus dem Brunnen zu ziehen, als auch ihre Verletzbarkeit und ihr fehlender Mut sich zunächst dem Unfall zu stellen. Auch in *Drei Schatten* schneidet einer der Schatten einen Teil seiner Haare ab; diese Strähne wird vom Wind weggeweht und führt ihm zum Baron.¹⁹⁹⁹ Die Schatten verändern vor dem Zusammentreffen ihre Frisur, sodass sie als eine Person auftreten können.²⁰⁰⁰ Ihr Vorhaben geht jedoch nicht auf, da das Haar von Fortune, eine der drei Schatten, wieder zu wachsen beginnt und so ihr übernatürliches Wesen sowie ihre Stärke sichtbar werden.²⁰⁰¹

1992 Vanistendael 2014, S. 235f.

1993 Holm 2012², S. 170.

1994 Vanistendael 2014, S. 186.

1995 Ebd., S. 270f. Vgl. auch die Schlüsselbildanalyse im Kapitel 3.1.2.

1996 Pestemer 2011, S. 64f.

1997 Holm 2012², S. 170.

1998 Bonet/Munuera 2012, S. 12 sowie S. 39.

1999 Pedrosa 2008, S. 212.

2000 Ebd., S. 221.

2001 Ebd., S. 234ff.

Abschließende Bewertung

Eine Zusammenfassung des gesamten Kapitels kann folgender Tabelle entnommen werden, die die Einordnung der Unterkapitel *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens*, *Symbole der irdischen Existenz*, *Symbole der Vergänglichkeit*, also die Intention zeigt. Danach folgt die Einordnung nach den verwendeten Motiven.

Titel	Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens	Symbole der irdischen Existenz	Symbole der Vergänglichkeit	Personifikation des Todes
Abschied von Opa Elefant	Elefant, Schmetterling, Gänseblümchen	-	Sterne, Dunkelheit, Skelett	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	(Blatt), (Schlange), (Mond),		Eule, der Kleine Tod, Totenkopf, (Blatt), (Schlange), Schwäne, Nacht, (Feuer), (Mond), Maske	Kleiner Tod
Oma und die 99 Schmetterlinge	Schmetterling, Zahlen	Fotografien	Muscheln,	-
Opas Insel	Schmetterling, Elefant, Schildkröte, (Frosch), (Blumen), Vogel	Musik, Buch, Brief, Fotografie, Bilder	(Frosch), (Blumen), (Katze) Wetter	-
Und was kommt nach tausend?	Sterne, Raupe, Bienen, Büffel, Natur, Jahreszeiten, Zahlen, Vogel	-	Mohn, Schnecke, Rabe, Muscheln	-
Als David seine Stimme verlor	Weltall, Schmetterling, Jahreszeiten	Kette, Brief, Röntgenbilder	Sterne, Skelett, verstorbene Oma, personifizierter Tod, Finsternis, Totenkopf	Sensenmann
Das Ende der Welt	(Frosch)		Ältere Dame, (Katze), (Frosch), Wetter, Totenkopf	ältere Dame
Das Zeichen des Mondes	(Mond)	Kette	Schnecken, (Mond), Ruine	Krämer Wundersam
Drei Schatten	Jahreszeiten	Kette, Brief	Wetter, Finsternis, Schatten, Reiter, Krähe	Drei Schatten
Der Staub der Ahnen	Flor de Muerto	Fotografien, Schmuck, Spielzeug	Masken, Totenkopf, Skelett, Hund, Totenblumen	-

Titel	Naturerscheinungen	Flora	Fauna	Objekte
Abschied von Opa Elefant	Wolken, Sterne	Pflanzen u.a. Gänseblümchen	Vögel (u.a. Strauß), Elefanten, Zebras, Kamele, Schmetterlinge, Krokodil, Affe, Schildkröte, Giraffe	Skelett
Der Besuch vom Kleinen Tod	Nacht, Mond	Pflanzen u.a. kahle Bäume, Blatt	Eulen, Löwen Schlangen, Schwäne	Masken, Totenkopf, Architektur
Oma und die 99 Schmetterlinge	Schnee, Dämmerung	Pflanzen u.a. Kaktus	Vögel, Hunde, Schmetterlinge, Bären, Fliegen	Fotografien, Architektur
Opas Insel	Meer, Wetter (u.a. Sturm)	Pflanzen (Urwald)	Katze, Vögel (u.a. Kolibri, Tukan, Papageien), Orang-Utan, Schildkröte, Schmetterlinge, Ameisen, Elefant, Wale/Delfine, Katta	Brief, Fotografie
Und was kommt nach tausend?	Sterne, Jahreszeiten	Pflanzen u.a. Mohn, herabfallende Blätter, Garten, Bäume	Hühner, Katzen, Bienen, Büffel, (weiße und schwarze) Vögel, Raupe, Tausendfüßler, Schnecke, Pferd	-
Als David seine Stimme verlor	Sterne, Jahreszeiten, Finsternis - Licht	Pflanzen u.a. Kakteen	Bär, Elefant, Giraffe, Katze, Schmetterling, Pinguin, Nashorn, Affe	Brief, Totenkopf, Skelette, Kette, Röntgenbilder, Fotografien
Das Ende der Welt	Sterne,	Pflanzen u.a. Baum, Blätter, Garten, Wald	Frösche, Insektenplage, Katzen, Welse	Architektur
Das Zeichen des Mondes	Sterne, Mond	Pflanzen, Wald	Hunde, Eichhörnchen, Hasen, Füchse, Rehe, Hirsche, Schnecken, Eulen, Esel, Pferde, Hühner, Bär, Kühe, Wildschweine	Kette, Architektur
Drei Schatten	Nebel, Meer, Schnee, Mond, Finsternis - Licht, Jahreszeiten	Pflanzen u.a. Baum, Wald	Hunde, Vögel (u.a. Krähe), Hase, Fliegen, Kühe, Esel, Hühner, Pferde, Schmetterlinge, Katzen, Schlangen	Briefe, Ketten, Masken, Totenkopf
Der Staub der Ahnen	Finsternis	Totenblumen	Katze, Hunde (u.a. Dogge), Schweine, Tiger, Jaguar, Krokodil, Vögel (u.a. Truthahn, Papagei), Pferde, Esel, Schlangen	Masken, Skelette, Totenköpfe, Brief

Titel	Zahlensymbolik	Erscheinungen und Träume	Schwellenmotivik	Spiel, Handel, Tanz und Musik	Atem, Haare, Herz und Kuss
Abschied von Opa Elefant	-	(Teufel, Engel)	-	Spiel, Musik	-
Der Besuch vom Kleinen Tod	-	Engel Elisewin	Fenster, Tür, Schlüssel	Spiel	Herz
Oma und die 99 Schmetterlinge	99 Schmetterlinge, 100 Schmetterlinge	Menschen, Tiere, Objekte	Fenster, Tür, Dämmerung	-	-
Opas Insel	-	-	Fenster, Tür, Schlüssel	Musik	-
Und was kommt nach tausend?	Zahlenspiel, Tausend	(Otto)	Fenster, Tür, Jahreszeiten	Spiel, Tanz	Herz
Als David seine Stimme verlor	(Un-)Endlichkeit	Skelette, verstorbene Oma, David, Meerjungfrau, Traum	Fenster, Tür, Jahreszeiten	Spiel, Tanz	Atem, Haare, Herz, Kuss
Das Ende der Welt	-	-	Tür, Fenster, Schlüssel	Handel	
Das Zeichen des Mondes	-	(Brunnen- und Wald-) Monster, Kind, Traum	Brunnen, Fenster	Spiel, Handel, Musik, Tanz	
Drei Schatten	Drei Schatten	Hund, drei Schatten, Wesen, Soldaten, Traum	Dämmerung, Schlüssel, Fenster, Tür, Jahreszeiten	Handel, Tanz, Musik, Spiel	Atem, Haare, Herz, Kuss
Der Staub der Ahnen	-	-	Fenster	Spiel, Musik, Tanz	Haare, Kuss

Nach dem Clustern der Bilder kann festgestellt werden, dass auf bekannte Elemente aus Kunst und Literatur zurückgegriffen wird, sie jedoch weiterentwickelt und mit anderen Bedeutungen verknüpft werden. Korff Schmising stellt fest:

„Es ist gewiss kein Fehler, Kinder mit diesen traditionellen Todessymbolen vertraut zu machen, aber sie müssten erklärt werden, denn der kindlichen Vorstellungswelt entspringen sie nicht. (...) Mit dem Verlust der religiösen Erklärungsmuster ist das Sprechen über den Tod schwieriger geworden. „Der Tod gehört zum Leben“ – diese paradoxe und eher formelhafte Aussage bleibt ja nicht nur für Kinder schwer verständlich, wenn der Glaube an ein Weiterleben nach dem Tod keine Selbstverständlichkeit mehr ist. Denn der Tod ist die Verneinung des Lebens. Wir unternehmen im wahren Leben alle Anstrengungen, um ihn zu vermeiden und sind auch im hohen Alter meist keineswegs bereit, den Tod hinzunehmen.“²⁰⁰²

Korff Schmising unterstreicht, dass die verwendeten Symbole für Kinder nicht selbst-erklärend sind, dies ist auch schon in den vorherigen Kapiteln deutlich geworden. Sie müssen mit jüngeren Lesergruppen besprochen werden. Brocher resümiert daraus, dass

„eine Reihe von Vorstellungen, die sich wiederholen [, verwendet werden]: Wachstum, Leben und Sterben wie in der Symbolik der Jahreszeiten in der Natur. Wiederkehr zu einem neuen Leben. Eigenliebe, die bedauert, wie einsam die Hinterbliebenen sich fühlen mögen. Und schließlich die Hoffnung, bei Gott zu sein, obwohl für einige Kinder Gott wohl große Mühe hat, all die Toten zu zählen. Die Hauptfrage des Kindes bleibt der des Erwachsenen ähnlich. Wo werde ich sein?“²⁰⁰³

Dieses Nachfragen des Kindes zeigt die Verknüpfung zwischen dem Sterben, Tod und Jenseits.

2002 Korff Schmising 2009, S. 26f.

2003 Brocher 1985, S. 15.

4. Sterben, Tod und Jenseits in Bilderbüchern und Graphic Novels



Abb. 77: Crowther 2011, S. 21f.

Im Untersuchungskorpus wird das Thema Sterben, Tod und Jenseits nicht nur im geschriebenen Wort analysiert, sondern auch vor allem in Bildern. Diese stammen aus Bilderbüchern und Graphic Novels - also Büchern, die Bild und Text miteinander verbinden.²⁰⁰⁴ Die obige Abbildung zeigt ein Schlüsselbild aus dem Untersuchungskorpus: Als Psychopompoi überführen Sensenmann und Engel Menschen ins Totenreich. Es ist die letzte Seite aus Crowthers Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*, in dem der Tod als eine positiv konnotierte Personifizierung auftritt.²⁰⁰⁵ Diese Personifizierung knüpft an die zwei Graphic Novel Panels aus der Einleitung an, dort ist der Tod als ältere Dame dargestellt worden. Sie gibt eine Begründung, warum Menschen den Tod personifizieren: „Weil sie Bilder brauchen, um darzustellen, was ihnen Angst macht.“²⁰⁰⁶ Die vorliegende Bilderbuchseite geht noch weiter, dem Tod wird nicht nur eine Gestalt gegeben,

2004 Der Comic wird als Oberbegriff des Graphic Novels verwendet. Vgl. Kapitel 1.1.

2005 Crowther 2011, S. 21f.

2006 Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

sondern er erhält als Begleitung einen Engel, der positive Assoziationen bei den Sterbenden auslöst und ihnen so die Angst vor ihrem Lebensende nimmt. Darüber hinaus gibt dieses Bild mit dem Text den Lesenden eine ‚versöhnliche‘ Sicht auf den Tod.²⁰⁰⁷ In den genannten Beispielen ist der Tod als Sensenmann und als ältere Dame gezeichnet worden. Im vorliegenden Promotionsprojekt steht jedoch nicht nur die Frage im Vordergrund, wie der Tod im Bilderbuch und Graphic Novel dargestellt wird, sondern auch, wie die Themen Sterben und Jenseits aufgegriffen werden. Daran schließt sich die Frage an, ob sich gemeinsame Bildideen herausarbeiten lassen und wie diese aussehen. Es findet ein Vergleich zwischen den Bildern im Hinblick auf die unterschiedlichen Lesegruppen statt.²⁰⁰⁸ Wie die anschließende Zusammenfassung zeigen wird, gibt es gemeinsame Bildideen, wie Sterben, Tod und Jenseits dargestellt werden. Thiele liefert für das Bilderbuch bereits eine Begründung:

„In dem Maße, in dem die Bilderbücher künstlerisch ambitionierter und kunsthistorisch bedeutsamer werden, wird die Kunstwissenschaft als Bezugswissenschaft aber immer unerläßlicher. Immer häufiger zitieren IllustratorInnen die Geschichte der Bildenden Kunst, suchen deren Nähe, nutzen deren Ausdrucksmittel zur Verdeutlichung von Stimmungen und Gefühlen.“²⁰⁰⁹

Dies kann auch in den Bilderbüchern des vorliegenden Untersuchungskorpus bestätigt werden, wobei dies präzisiert werden muss, da nicht nur vorhandene Motive o.ä. übernommen, sondern auch individuell verändert werden. Dies gilt ebenso für den Graphic Novel. In den Schlüsselbildanalysen sind dabei nicht nur Bezüge zur Bildenden Kunst, sondern auch zur Literatur und zum Film herausgearbeitet worden.

2007 Vgl. Kapitel 3.3.3.

2008 Im Bilderbuch und Comic können unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden, teilweise überschneiden sich diese auch - so gibt es auch Kindercomics oder auch Bilderbücher für Erwachsene, vgl. dazu das Kapitel 1.1.1. Aufgrund des gewählten Untersuchungskorpus kann jedoch für die Bilderbücher von einer jungen und im Comic von einer älteren Zielgruppe ausgegangen werden, siehe dazu das Kapitel 2.1.2.

2009 Thiele 1991, S. 12f. Thiele weist ebenfalls auf die Lesenden hin: „Bilderbuchanalyse verlangt jenseits des Textes immer auch kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Kenntnisse zur Erschließung der Bildebene. (...). Da sich (...) die Kunstwissenschaft dem Gegenstand Bilderbuch nie ernsthaft zugewendet hat, ist der Mangel an kunstwissenschaftlichen Grundkenntnissen im Bereich der Bilderbucharbeit (von der Rezension bis zur Praxisvermittlung) eklatant.“ (Ebd.).

4.1. Zusammenfassung und Fazit

Bevor die Fragen nach der Darstellung von Sterben, Tod und Jenseits sowie gemeinsamen Bildideen beantwortet werden können, sind notwendige Gegenstands- und Begriffsbestimmungen vorgenommen worden. In der Alltagssprache werden Sterben, Tod und Jenseits zum Teil ungenau verwendet, sodass ein Rückgriff auf medizinische oder religionswissenschaftliche Definitionen geschieht. Es wird Kurwinkels Bilderbuchdefinition zugrunde gelegt, da diese die aktuellen Tendenzen des Forschungsgegenstandes berücksichtigt; es kann beobachtet werden, dass das Bilderbuch sich hinsichtlich Adressat*innen, Umfang und Bild-Text-Verknüpfungen geöffnet hat. Es ist herausgestellt worden, dass die Bild-Text-Verknüpfungen das Verbindungsglied zum Comic sind, dem zweiten Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Dabei sind nicht alle Comicbereiche betrachtet worden, sondern die Graphic Novel steht im Fokus, der nach Eder einen „[l]iterarische[n] Anspruch sowie selbstreflexiv-autofiktionale Erzählhaltung“²⁰¹⁰ hat. Diese Aussage lässt vermuten, dass das gewählte Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits dort vermehrt behandelt wird, was sich auch später in der selbst durchgeführten Datenerhebung bestätigen lässt. Der Forschungsstand weist darauf hin, dass die Veröffentlichungen im Bereich Bilderbuch in den letzten Jahrzehnten gestiegen sind und auch im Comic durch den Graphic Novel eine andere Aufmerksamkeit erfahren hat.²⁰¹¹ Die deutsch- und englischsprachige Forschung im Bilderbuch zu Sterben, Tod und Jenseits beinhaltet einzelne Monografien, Tagungen und Aufsätze. Diese sind in der Anzahl noch weniger im Comicbereich zu finden. Darin liegt die Forschungslücke, die im Rahmen dieser vorliegenden Arbeit geschlossen werden soll.

Mithilfe der Datenerhebungsmethode, dem ersten Teil des erarbeiteten Forschungsdesigns, ist eine Querschnittsanalyse durchgeführt worden.²⁰¹² Der weitgefaste Untersuchungskorpus besteht aus einer Vollerhebung von fünf Bilderbuch- und fünf Graphic Novel-Verlagen, deren Veröffentlichungen im Bilderbuch- und Comicbereich von Juli 2014 bis April 2016 zu erwerben waren. Aufgenommen werden 1947 Bilderbücher

2010 Eder 2016, S. 157.

2011 Hopp 2015, S. 159f.

2012 Vgl. Kapitel 1.3.1. bzw. Kapitel 2.

und 1480 Comics, deren Merkmale durch das Tabellenkalkulationsprogramm Excel gesammelt und visualisiert werden. Es wird das Ziel verfolgt, den weitgefassten Untersuchungskorpus zu deskribieren. Dabei können folgende Aussagen über die Publikationen getroffen werden: Die Anzahl der Veröffentlichungen der fünf Bilderbuchverlage spiegelt nicht die Reihenfolge der größten Kinder- und Jugendbuchverlage wider, da diese innerhalb des Kinder- und Jugendbuchbereiches ihre eigenen Schwerpunkte setzen. Die Comicverlage haben mit einer Veröffentlichung eine Spannweite von 100 bis über 600. Insgesamt werden ca. 60% der Bücher im Untersuchungskorpus als Comic, 20% als Graphic Novel bezeichnet. Gemeinsam haben die fünf Bilderbuchverlage die Tatsache, dass der Fokus auf alltagsbezogenen Themen liegt. Falls die Bücher nach Mädchen oder Jungen sortiert werden können, zeigt sich eine gendertypische Verteilung: Für Mädchen werden Bücher u.a. mit den Themen Feen, Prinzessinnen, Pferde, bei Jungen Drachen, Ritter, Piraten oder Dinosaurier angezeigt. Allgemein lässt sich eine Gleichverteilung zwischen realistischer, wirklichkeitsnaher und fantastischer Erzählung finden, die sich je nach Betrachtung des Kinder-, Bilder- oder Pappbilderbuch-Bereiches leicht verschieben kann. Im Vergleich zu den Bilderbuch- sind in den Comicverlagen wirklichkeitsnahe Erzählungen kaum vertreten. Fantastische und realistische Erzählungen treten gleich häufig auf. Auch die Tags unterscheiden sich zu denen auf den Bilderbuch-Verlagshomepages: *Alltag* und *Gefühle* werden nicht mehr als Schlagwort gewählt. Gemeinsame Begriffe sind etwa *Abenteurer*, *Beruf und Arbeit*, *Echtes Leben*, *Familie*, *Fantasy*, *Freundschaft*, *Länder und Kulturen*, *Spannung* und *Spaß*. Die typischen Abenteuer- und Funnie-Alben sind in den Comicverlagen sehr beliebt. Betrachtet man nur den Bereich Graphic Novel, so liegt der deutliche Schwerpunkt bei realistischen Erzählungen mit den Tags wie *Geschichte & Gesellschaft*, *Historie*, *Politik* und *Echtes Leben*. Es gibt keine Suchfunktion bei den Comicverlagen, bei denen die User*innen die Publikationen nach Geschlecht sortieren können. Im *Carlsen*-Verlag wird jedoch der Tag *Frauen* neunmal verwendet, der ggf. auf ein bestimmtes Themengebiet oder auf eine Autorin hinweist.

Die Altersspanne in den Bilderbuchverlagen wird zwischen zwei und vier Jahren ange-

geben, welches eine typische Angabe für Bilderbücher ist. Je nach Verlag und Schwerpunkt, ob Kinder-, Bilder- oder Pappbilderbuch, ändert sich die Altersverteilung. Die Altersangaben bei den Comic Publikationen beginnen bei zwei und enden bei sechzehn Jahren. Allgemein lässt sich jedoch in diesem Zusammenhang festhalten, dass keine Altersangabe aufgrund der älteren Zielgruppe notwendig ist, was die hohe Anzahl an *keine Angabe* erklärt.

Zur Materialität lässt sich festhalten, dass bis auf ein Bilderbuch alle Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus koloriert sind. Bevorzugt werden mit mehr als der Hälfte der Publikationen das quadratische Format und ein fester Einband. Je älter die Zielgruppe wird, desto mehr nimmt die Zahl der quadratischen Formate ab und die hochformatigen Veröffentlichungen steigen. Im Gegensatz dazu haben Bücher für eine jüngere Zielgruppe tendenziell mehr Ausstattung wie Fühl- oder Schiebeelemente. Im Comic sind zwar 75% koloriert, dies kann jedoch sehr unterschiedlich aussehen – von vierfarbigen bis hin zu schwarz-weiß Zeichnungen mit einer Schmuckfarbe. Hingegen sind gleich viele Graphic Novels farbig wie schwarz-weiß. Das Hochformat wird deutlich bevorzugt, das Softcover überwiegt leicht. Die aufgestellte Hypothese, dass die Maße zur ästhetischen Wirkung genutzt werden, kann nicht vollständig bestätigt werden. Einige Titel werden in unterschiedlichen Formaten und Covern veröffentlicht, wobei der Inhalt gleich bleibt, sodass der Bildaufbau nicht auf ein bestimmtes Format abgestimmt werden kann.

Die Gegenüberstellung der Seitenzahlen zeigt, dass die Spannweite vom Bilderbuch hin zum Comic zunimmt, dabei haben erstere meistens 24 und zweitere 48 Seiten. Im Gegensatz zu den Bilderbüchern kann bei einer Seitenzahl über 50, 100 oder 200, bei den Comics nicht darauf geschlossen werden, dass ein Sammelband vorliegt. Alle Graphic Novels Erzählungen werden hingegen in einem Band abgeschlossen und haben durchschnittlich eine höhere Seitenzahl. Diese Merkmale passen zur Definition Graphic Novel: Abgeschlossenheit und eine größere Spannweite der Seitenzahl, die an keine Vorgaben geknüpft sind.²⁰¹³ Im Vergleich zu dem Bilderbuch spielen Reihen in

2013 Diese Merkmale sind nur ein Teil der Graphic Novel Definition. Siehe dafür Kapitel 1.1.2.

den Comicverlagen eine marginale Rolle, ganz im Gegensatz zu Serienveröffentlichungen, die deutlich häufiger vorkommen.²⁰¹⁴ In den Bilderbuchverlagen kann hinsichtlich Reihen und Serien festgehalten werden: Je jünger die Leser*innen sind, desto weniger Serien gibt es. Reihen sind hingegen altersunabhängig – wobei der Kinderbuchbereich dahingehend näher betrachtet werden müsste, da die zugrunde liegende Menge im Vergleich zu Papp- und Bilderbüchern gering ist. Je nach Verlag verändert sich die Anzahl an Reihen und Serien.

Die Verlage bieten Apps und E-Books an, dennoch spielen digitale Angebote im Untersuchungskorpus keine Rolle. Die Preise in den Comicverlagen variieren stärker als bei den Bilderbuchverlagen, was auf Vorzugs-, Gesamt- oder Sonderausgaben etc. hinweist. Dies sind Ausgaben, die zusätzlich einen Siebdruck der Autor*innen beinhalten, mit einem besonderen Verfahren gedruckt worden sind o.ä.

Im Anschluss wird dieser Datensatz zu Sterben, Tod und Jenseits untersucht. Von den 1947 Bilderbüchern und 1480 Comics befassen sich 14 Bilderbücher und 25 Comics mit diesen Themen. Auffällig ist, dass die kleineren Tochterverlage wie etwa *Aladin* eher Bilderbücher zu diesem Themenkomplex publizieren. Im Gegensatz dazu kann aufgrund des methodischen Vorgehens keine Aussage zwischen Größe des Comicverlages und Anzahl der Veröffentlichungen zu Sterben, Tod und Jenseits getroffen werden, da nicht die größten Comicverlage gewählt worden sind, sondern diejenigen, die sich auf Graphic Novels ausgerichtet haben. Es werden im Folgenden ebenfalls die Illustrator*innen betrachtet, da diese bei Eingrenzung des Untersuchungskorpus eine Rolle spielen: Bei ca. 40% der Bilderbücher ist eine Person für Text und Bild zuständig, im Comicbereich steigt die Anzahl auf über 60%. Häufig arbeiten bestimmte Teams zusammen. Die Bilderbuch- und Comic-Szenarist*innen und Illustrator*innen stammen aus über 30 unterschiedlichen Ländern, wobei im Comicbereich Deutschland nicht mehr solch eine Monopolstellung wie bei den Bilderbuchverlagen hat, bei denen über 60% der Autoren in Deutschland geboren sind. Die frühere Vorreiterrolle Skandinaviens in der Kinderliteratur im Bereich problemorientiertes Bilderbuch - zudem auch

2014 Vgl. zum Unterschied zwischen Serie und Reihe Kapitel 2.1.1.

Bücher über Sterben, Tod und Jenseits gehören - kann im Untersuchungskorpus nicht bestätigt werden, da es keine hohe Anzahl an Publikationen aus diesen Ländern gibt. Es erfolgt eine weitere Reduzierung des Untersuchungskorpus, damit eine bessere Vergleichbarkeit zwischen den Büchern möglich ist.²⁰¹⁵ Dieser Reduzierung werden vier Kriterien zugrunde gelegt: Als erstes werden keine Bücher, die Suizid behandeln, berücksichtigt, da diese zu anderen (Bild-)Thematiken führen. Als zweites werden Serien ausgeklammert, das heißt, dass die Handlung innerhalb eines Buches abgeschlossen sein muss. Als drittes werden nur Publikationen aufgenommen, die im Zeitraum zwischen 2005 und 2016 veröffentlicht wurden.²⁰¹⁶ Das letzte Kriterium bezieht sich auf das Herkunftsland der Autor*innen, die aus dem europäischen Raum stammen sollen. Diese Kriterien erfüllen fünf Bilderbücher und fünf Graphic Novels: *Abschied von Opa Elefant*²⁰¹⁷, *Und was kommt nach tausend?*²⁰¹⁸, *Oma und die 99 Schmetterlinge*²⁰¹⁹, *Opas Insel*²⁰²⁰, *Der Besuch vom Kleinen Tod*²⁰²¹, *Als David seine Stimme verlor*²⁰²², *Drei Schatten*²⁰²³, *Das Zeichen des Mondes*²⁰²⁴ und *Der Staub der Ahnen*²⁰²⁵. Im Vergleich zu den vorherigen Beschreibungen des erweiterten Untersuchungskorpus ändert sich dadurch folgendes: Es sind nun nicht mehr alle Verlage vertreten - drei Publikationen sind im Carlsen Verlag, jeweils zwei im Reprodukt und Avant-Verlag, jeweils eins im Arena Verlag, Ravensburger und Friedrich Oetingers Tochterverlag Ellermann erschienen. Neun Bücher liegen im Hochformat vor, ein Bilderbuch im Querformat. Bevorzugt werden Hardcover, wobei drei Graphic Novels als Softcover vorliegen. Alle Bilderbücher haben einen Umfang von 32 Seiten. Drei Bilderbücher gehören zur fantastischen Erzählung, jeweils eins zur wirklichkeitsnahen und realistischen. Im Gegensatz dazu sind alle

2015 Dieser wird als enggefassten Untersuchungskorpus bezeichnet. Vgl. Kapitel 2.2.

2016 Die zeitliche, thematische und räumliche Einschränkungen werden im Kapitel 2.2. begründet.

2017 Abedi/Cordes 2013².

2018 Bley 2005.

2019 Marshall 2012.

2020 Davies 2015.

2021 Crowther 2011.

2022 Vanistendael 2014.

2023 Pedrosa 2008.

2024 Bonet/Munuera 2012.

2025 Pestemer 2011.

Graphic Novels der Fantastik zugeordnet. Es gibt weder bei den Bilderbuch- noch bei den Comicverlagen spezifische Tags zu Sterben, Tod und Jenseits. Dies zeigt, dass dem Themenbereich keine große Aufmerksamkeit zuteil wird. Interessant ist, dass nicht das Schlagwort *Kinderalltag* verwendet wird: Sterben, Tod und Jenseits wird nicht in die alltägliche Lebenswelt des Kindes eingeordnet. Alle Bücher sind farbig und nur als gedruckte Version zu erwerben. Vergleicht man nun die eben beschriebenen Ergebnisse mit denen des gesamten Untersuchungskorpus, fällt keines der Bücher aufgrund seiner Materialität auf. Zieht man zusätzlich die Fragen der vorliegenden Dissertation hinzu, so wird deutlich, dass nicht die Wirkung auf den Lesenden im Mittelpunkt steht. Dies begründet, warum die Schlüsselbildbetrachtung unabhängig von Größe und Format durchgeführt wird.

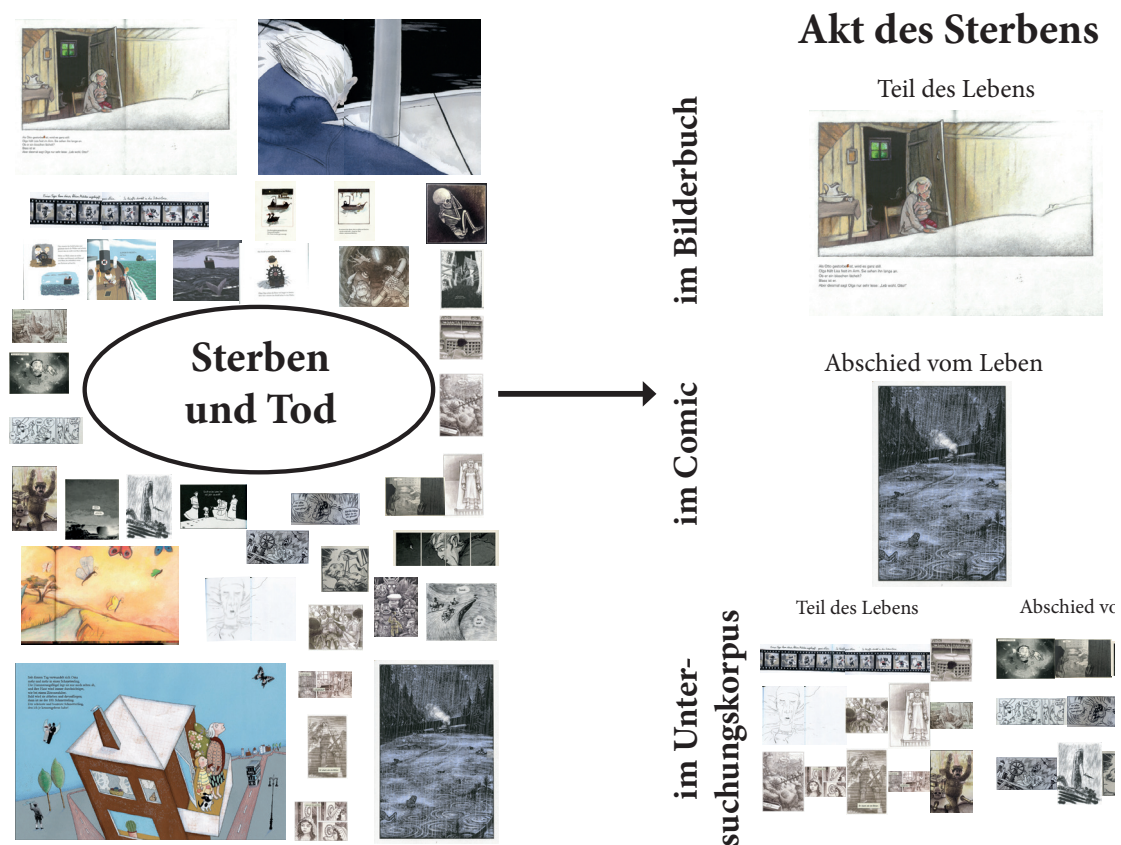


Abb. 78: Vorarbeit zur Schlüsselbildanalyse am Beispiel „Akt des Sterbens“.

Durch die Datenerhebung sind fünf Bilderbücher und fünf Graphic Novels zu Sterben, Tod und Jenseits ermittelt worden, die nun mithilfe der Schlüsselbildanalyse untersucht

werden.²⁰²⁶ Dafür bedarf es einer Vorarbeit, siehe Abb. 78: Das Auswählen der Einzelbilder aus den Bilderbüchern und Graphic Novels, die Anordnung der Panels zu thematischen Bildclustern und zuletzt die Schlüsselbildanalyse innerhalb dieser Cluster. Es werden schon vorhandene Analyseinstrumente, u.a. aus der Kunstpädagogik, der Medienwissenschaft und der Germanistik, genutzt, die Einzug in das selbst erstellte Analyseraster finden.²⁰²⁷ Mit Hinblick auf das Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits und eine ergebnisorientierte Strukturierung wird das allgemeine Analyseraster angepasst und zu einer vergleichenden Analyse gebündelt.²⁰²⁸ Dies bedeutet, dass zwei Schlüsselbilder aus dem jeweiligen Themengebiet ausgewählt werden.

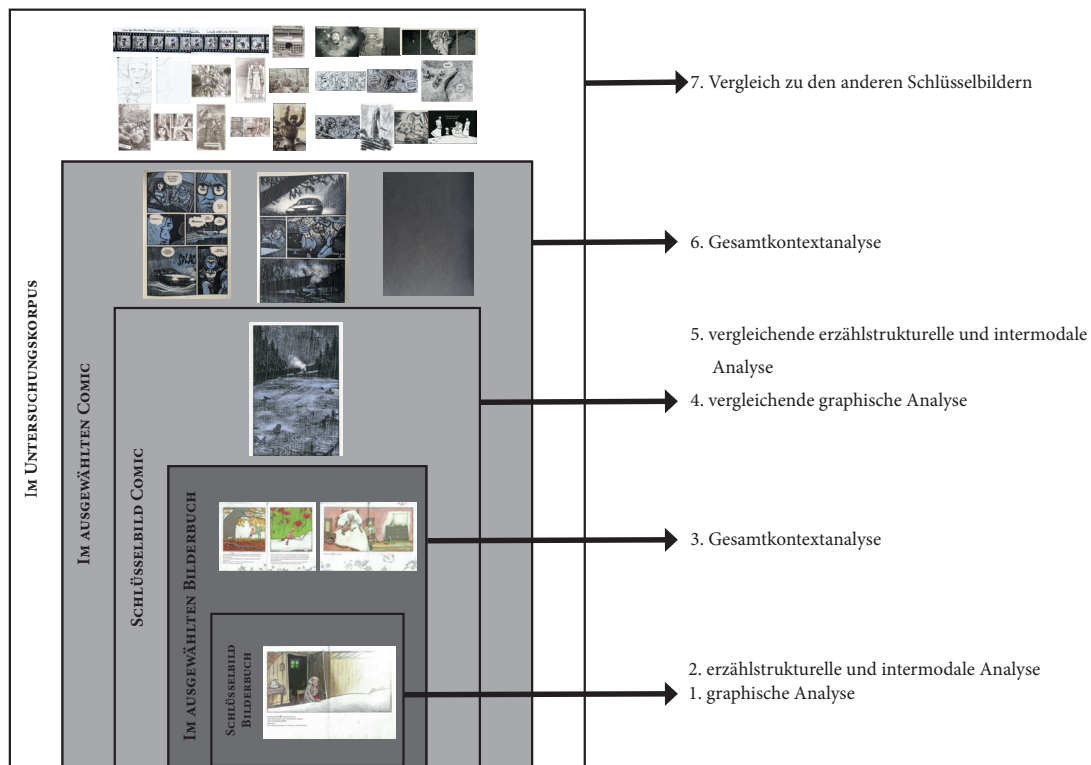


Abb. 79: Schlüsselbildanalyse am Beispiel „Akt des Sterbens“.

Dabei wird in den ersten beiden Schritten das Bilderbuch mit der *graphischen Analyse*, *erzählstrukturellen und intermodalen Analyse* bearbeitet, siehe Abb. 79.²⁰²⁹ Es erfolgt im dritten Schritt eine Einbettung in das jeweilige Buch, die *Gesamtkontextanalyse*. Im

2026 Vgl. Kapitel 1.3.2.

2027 Vgl. Kapitel 1.3.2., Abb. 4.

2028 Vgl. Kapitel 1.3.2., Abb. 5 und Abb. 6.

2029 Für eine größere Ansicht siehe Kapitel 3.1.1, Abb. 43.

vierten und fünften Schritt wird das Graphic Novel Panel vergleichend dazu analysiert. Im sechsten Schritt wird erneut die vollständige Veröffentlichung betrachtet, aus denen das Schlüsselbild stammt. Im letzten Schritt werden die zwei analysierten Bilder im Verhältnis zu den anderen Schlüsselbildern im Untersuchungskorpus innerhalb dieses Themenkreises verglichen. Ziel ist es, die aufgestellten Fragen aus der Einleitung zu beantworten. Dabei zeigt schon die Anordnung der Unterkapitel das erste Ergebnis der Analysemethode. Durch das Bildclustern werden Verdichtungen und Dominanzen deutlich: Es entstehen drei thematische Schwerpunkte *Sterben und Tod*, *Jenseits* und *Todessymbolik*, wobei letzter Begriff deutlich abstrakter ist und somit mehr Bilder darunter fallen, da sich Todessymboliken als roter Faden durch den Großteil der Bücher ziehen.²⁰³⁰

Die vergleichenden Schlüsselbildanalysen zu *Sterben und Tod* zeigen, dass dieses Themengebiet in allen Büchern des enggefassten Untersuchungskorpus ein zentrales Element ist. Ebenfalls wird überprüft, ob die Autor*innen auf gemeinsame Bildideen zurückgreifen.²⁰³¹ Dabei kann der Oberbegriff *Sterben und Tod* weiter präzisiert werden: einerseits als *Akt des Sterbens* andererseits als *Übergang zum Tod*. Der Akt des Sterbens wird in drei Büchern als *Teil des Lebens* beschrieben. Dies wird mit unterschiedlichen Absichten eingeführt, einmal der Tod als dem Alltag zugehöriges, einmal aus der Sicht der Angehörigen, die den kommenden Tod des Sterbenden akzeptieren müssen. Die Idee des Todes als *Teil des Lebens* zeigt einen positiven Ansatz, da herausgearbeitet wird, dass das Leben weiter geht und der Tod ein Teil des Lebenskreislaufes ist. Hingegen wird das Ende des Sterbeprozesses in drei Graphic Novels als *Abschied vom Leben* gezeigt, wobei der Tod meist unvorhergesehen eintritt.²⁰³² In diesen Büchern wird deutlich gemacht, dass eine aktive Trauerarbeit nötig ist, um den Verlust einer Bezugsperson zu verarbeiten.

Ebenso erfolgen beim *Übergang zum Tod* weitere Verknüpfungen, die in mehreren Büchern aufgegriffen werden. In fünf wird auf das Motiv der Reise verwiesen, das u.a. per

2030 Vgl. Kapitel 3.

2031 Vgl. Kapitel 3.1.

2032 Vgl. dazu Kapitel 3.1.3.

Schiff, zu Fuß, mit Flügeln oder mit einer Kutsche erfolgt. Dabei kann der Übergang zum Tod als aktiver und passiver Fortgang unterschieden werden, ein „Weggehen (...) [oder] Mitgehen“²⁰³³ des Sterbenden. Auch wenn die Bilderbücher und Graphic Novels ähnliche Bildideen haben, so wird in nur zwei Veröffentlichungen eine vergleichbare Aussage über den Tod getroffen, dabei wird die Auseinandersetzung mit dem Tod als Teil des Erwachsenwerdens gesehen. Ansonsten wird der Tod unterschiedlich dargestellt: als Geheimnis, als positiv konnotierte Personifizierung des Todes, als Metamorphose, als Paradies, als (Lebens-)Kreislauf, als etwas Unumgängliches und Alltägliches. Zur ersten Forschungsfrage, der graphischen Darstellung von Sterben und Tod, fällt auf, dass häufig auf große Bildformate und Einstellungsgrößen zurückgegriffen wird. Die Betrachter*innen erhalten so einen Überblick über den dargestellten Raum, der die Atmosphäre maßgeblich mitbestimmt. Visuelle Brüche, wie etwa eine veränderte Panel- oder Sequenzgestaltung durch andere Frames oder Farbigkeit, sind nicht unbedingt mit diesem Themengebiet verknüpft. Falls dies geschieht, betont es eine subjektive Perspektive auf das Geschehen und verdeutlicht die Emotionen der Protagonist*innen.²⁰³⁴ Weiterhin wird Sterben und Tod mithilfe von Metaphern und Symbolen verdeutlicht, was nicht nur auf der Bild-, sondern auch auf der Textebene erkennbar ist. Im Bilderbuch besitzen die Schlüsselbilder zum *Akt des Sterbens* und *Übergang zum Tod* grundsätzlich Textpassagen. Dabei werden zum Teil direkt Begriffe aus dem Wortfeld Sterben und Tod, zum Teil aber auch bildliche Ausdrucksweisen verwendet.²⁰³⁵ Umschreibungen, die zu Missverständnissen führen könnten, werden vermieden, z.B. wird der Tod nicht als ‚sanft einschlafen‘ beschrieben. Hingegen wird im Graphic Novel kaum oder gar kein Text verwendet. Dies führt gerade beim Übergang zum Tod dazu, dass die Betrachter*innen nicht einordnen können, was genau geschieht. Es bleibt offen, ob es ein Traum, eine Halluzination oder die Realität ist und die Sequenzen müssen ggf. mehrmals gelesen werden, um diese einbetten zu können. Insgesamt lässt sich festhalten, dass die Graphic Novels verschiedene Facetten des Todes erörtern, wobei zum

2033 Egli 2013, S. 30.

2034 Vgl. Kapitel 3.1.3., Abschnitt „Sterbender“.

2035 Vgl. Kapitel 3.1.3.

Ende hin trotzdem eine versöhnliche Sicht auf den Themenkomplex entsteht.²⁰³⁶ Bilderbücher zeigen hingegen den Tod beinahe nur als positive Erscheinungsform. Das Alter der Zielgruppe wird somit berücksichtigt. Trotzdem kann nicht davon ausgegangen werden, dass in den Bilderbüchern Sterben und Tod positiv vereinfacht werden, hier wird ebenfalls versucht zu differenzieren. Dennoch bleibt die Graphic Novel komplexer – Sterben und Tod werden mehrmals und vielschichtiger dargestellt. Grund dafür ist in den Bilderbüchern nicht nur die Zielgruppe, sondern auch die Verdichtung der Motive in wenigen Bildern. Im Graphic Novel werden die Situationen mit deutlich mehr Panels umgesetzt, da letztere auch einen größeren Seitenumfang zur Verfügung haben.

Ausgangspunkt im zweiten Bildcluster ist das *Jenseits*, das in *Jenseitsreisen*, *Zwischen- und Jenseitswelten* eingeteilt wird.²⁰³⁷ Im Gegensatz zu Sterben und Tod wird das Jenseits in drei Graphic Novels nicht tiefergehend thematisiert. Gründe dafür sind, dass die Erzählung mit dem Übergang zum Tod endet oder der Fokus auf den Hinterbliebenen liegt. Es ist somit nicht zwangsläufig der Fall, dass Sterben, Tod und Jenseits gemeinsam bearbeitet werden.

Vier Bücher zeigen *Jenseitsreisen* - das bedeutet, dass die Figuren für einen bestimmten Zeitraum im Jenseits sind, sie können jedoch wieder ins Diesseits zurückkehren. In drei Veröffentlichungen werden dabei Orte präzisiert, die schon auf bekannte Bildideen zurückgreifen: *finis terrae*, Fegefeuer, Garten Eden bzw. Insel der Seligen. Dabei steht ein Ritus oder ein Erkenntnisgewinn im Vordergrund. Ein Ritus wird im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* gezeigt, in dem ein Schamane eine Figur mit in die Parallelwelt begleitet. In den anderen drei Publikationen hat die Jenseitsreise die Funktion des Erkenntnisgewinns. Dabei kann es ein Zuwachs an Wissen über sich selbst sein oder eine Versicherung, dass es dem Toten gut geht.

Drei Bücher zeigen *Zwischenwelten*, die jedoch nicht mit den Bildideen der Jenseitsreisen übereinstimmen. Die Funktionen sind andere: Übergang des Verstorbenen zwi-

2036 Vgl. Kapitel 3.1.3.

2037 Vgl. Kapitel 3.2.

schen den Welten²⁰³⁸, eine Wiederkehr zurück zum Diesseits²⁰³⁹ oder ein Aufschub bis zum endgültigen Ende²⁰⁴⁰. Gemeinsam ist ihnen jedoch, dass es zwar andere, aber wieder bekannte Bildideen des Jenseits sind: ein Palast im Totenreich²⁰⁴¹, ein nicht näher definierter schwarzer Umraum²⁰⁴² oder aber ein erneutes Leben auf der Erde²⁰⁴³.

Die meisten Veröffentlichungen im Untersuchungskorpus zeigen Jenseitswelten. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Jenseitsreisen gleichzeitig auch Bestimmungsorte der Toten zeigen, je nachdem aus welcher Perspektive die Leser*innen sie betrachten. Es gibt auch eine erste Überschneidung zwischen den Bildideen zweier Bücher: Im Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* und im Bilderbuch *Abschied von Opa Elefant* wird der Tod als Zerfall des Körpers zu Staub gezeigt. Über die eben geschilderten Orte der Jenseitsreise hinaus wird auf Himmel, Hölle und dem Übergang in die Seelenwelt verwiesen. Ihre Darstellungen haben unterschiedliche Ziele: ein endgültiges Ende²⁰⁴⁴, der Beginn von etwas Neuem²⁰⁴⁵, Belohnung oder Bestrafung für das diesseitige Leben²⁰⁴⁶. Gemeinsam ist ihnen, dass die Autor*innen einen Ort zeigen, wo Tote leben, und ggf. durch eine Darstellung den Leser*innen Ängste nehmen, da sie die Möglichkeit eines Lebens nach dem Tod eröffnen.

Alle drei Abschnitte, ob Jenseitsreisen, Zwischen- oder Jenseitswelten, machen deutlich, dass die Autor*innen Parallelwelten konstruieren, die einerseits bekannt sind, aber doch neue Elemente mit sich bringen. Vorrangig sind es keine religiösen Darstellungen - sie zeigen individualisierte Parallelwelten. Sie vermitteln den Eindruck, dass der Tod nicht der Endpunkt ist, sondern ein Übergang zu etwas Neuem. Mit Hinblick auf die erste Forschungsfrage haben die Jenseitsdarstellungen in der graphischen Dimension gemeinsam, dass beinahe alle Schlüsselbilder über ein oder zwei Seiten mit einer halbtotalen bis weiten Ansicht gezeichnet sind. Der Umraum wird ersichtlich und der

2038 Vgl. Abedi/Cordes 2013² und Crowther 2011.

2039 Ebd.

2040 Vgl. Pestemer 2011.

2041 Crowther 2011, S. 6ff.

2042 Pestemer 2011, S. 40-42, S. 48-56, S. 64-65, S. 80-81.

2043 Abedi/Cordes 2013², S. 11-12, S. 15-16.

2044 Abedi/Cordes 2013² und Pestemer 2011.

2045 Abedi/Cordes 2013², S. 18.

2046 Ebd., S. 7ff.

Fokus liegt nicht auf Detailaufnahmen. Räume werden nicht zwangsläufig ausgestaltet, zum Teil erfolgt eine Charakterisierung durch Flächen. Dabei gibt es keine bevorzugte Farbpalette. Die gewählten Farben sollen den positiven oder negativen Eindruck der jeweiligen Parallelwelt unterstützen.²⁰⁴⁷ Darüber hinaus wird in sechs Büchern vermittelt, dass der Tote in den Erinnerungen der Angehörigen weiterlebt. Egli beschreibt dies als „ein <Jenseits im Kopf>, welches den Hinterbliebenen durch Erinnerungen an den Verstorbenen dessen <Weiterleben> garantiert und teilweise sogar ein gedankliches Treffen ermöglicht.“²⁰⁴⁸ Dies bringt Gefahren mit sich, beispielsweise, dass die Trauerarbeit nicht abgeschlossen werden kann. Solche Problematiken werden in den Büchern kaum thematisiert, was jedoch auch am gewählten Schwerpunkt des Untersuchungskorpus liegt. Trauerprozesse liegen nicht im Fokus der Publikationen.

Im dritten Bildcluster werden *Todessymboliken* untersucht, dabei wird Bergströms Gliederung der Vanitas Stilleben des 17. Jahrhunderts auf die Anordnung der Schlüsselbilder übertragen: *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens*, *Symbole der irdischen Existenz* und *Symbole der Vergänglichkeit*.²⁰⁴⁹ Diese Gliederung ist auch auf aktuelle Bilder der Bilderbücher und Graphic Novels möglich, da bestimmte Motive immer noch verwendet werden, wie etwa Schmetterlinge, Mond oder Totenköpfe. Ein wichtiges Ergebnis ist, dass im Bild und Text nicht nur Sterben und Tod thematisiert wird, sondern auch das Leben bzw. das Leben nach dem Tod. Dabei werden Bildelemente verwendet, die diese Dualität oder Mehrdeutigkeit verkörpern. Dies führt dazu, dass sich nach den Schlüsselbildanalysen folgende Bildcluster verdichten: *Personifikation des Todes*, *Naturerscheinungen*, *Flora und Fauna*, *Objekte und Zahlensymbolik*.

In der Hälfte der Bücher des Untersuchungskorpus tritt eine *Personifikation des Todes* auf. Die Visualisierungen sind dabei unterschiedlich - eine ältere Dame, ein fahrender Krämer, der Todesengel und drei Schatten bzw. Reiterinnen.²⁰⁵⁰ Der Sensenmann tritt

2047 Vgl. Kapitel 3.2.4.

2048 Egli 2014, S. 100.

2049 Vgl. Kapitel 3.3.

2050 Vgl. Kapitel 3.3.4., Abschnitt „Personifikation des Todes“.

hingegen in zwei Veröffentlichungen auf, in einem Bilderbuch und einem Graphic Novel. Die Vielfältigkeit der Darstellung des personifizierten Todes ist in letzteren größer. Zum Teil wird der personifizierte Tod auch näher charakterisiert, im Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod*²⁰⁵¹ ist er sogar Protagonist. Im Untersuchungskorpus hat der personifizierte Tod nicht nur die Funktion des Psychopompos, sondern er kann eine Jenseitsreise ermöglichen. Wie er seine Aufgabe ausführt, ist unterschiedlich, was in Pedrosas Graphic Novel²⁰⁵² deutlich wird: Die drei Schatten können einen für den Sterbenden freundlichen, aber auch einen schrecklichen Tod bringen. In den Büchern, in denen der personifizierte Tod näher charakterisiert wird, zeigt er sich nicht als ein allwissender Kommunikationspartner. Diese Aufgabe könnten Gott bzw. Götter übernehmen, da ihnen diese Eigenschaft meist zugeschrieben wird. Es gibt jedoch im Untersuchungskorpus keine Visualisierung von Göttern, bzw. in drei Veröffentlichungen wird im Text auf Gott verwiesen, jedoch nicht näher darauf eingegangen.

Zu *Naturerscheinungen* werden Himmelskörper, Tageszeiten und Wetterphänomene gezählt. Mond oder Sterne können mit bestimmten Figuren, Tod und Auferstehung, Endlichkeit und Unendlichkeit oder einem jenseitigen Leben assoziiert werden.²⁰⁵³ Wetterphänomene und Tageszeiten können mit dem Auftreten bestimmter Figuren verknüpft sein, darüber hinaus unterstützen sie auch die dargestellte Atmosphäre. Alle drei Naturerscheinungen dienen somit nicht nur zur Darstellung einer Zeitspanne. Häufig verwenden die Autor*innen das Motiv des Betrachtens der Natur, das zum Gespräch über Leben und Tod anregt.

Die Bücher zeigen meist eine vielfältige *Flora und Fauna*, die einen Hinweis auf aktuelle Jahreszeiten und den Handlungsort geben kann. Hinzu kommt, dass so die Vorliebe der Protagonist*innen für Pflanzen und das Gefühl der Freiheit deutlich gemacht werden kann.²⁰⁵⁴ In einem Bilderbuch verwandelt sich die Hauptdarstellerin in einen Schmetterling und verweist somit auf ein Leben nach dem Tod. In einem weiteren Bilderbuch

2051 Crowther 2011.

2052 Pedrosa 2008.

2053 Vgl. Kapitel 3.3.4., Abschnitt „Naturerscheinungen“.

2054 Vgl. Kapitel 3.3.4., Abschnitt „Flora und Fauna“.

sind die Protagonist*innen durchgängig Tiere, was eine Behandlung des Themengebietes Sterben und Tod mit Kindern erleichtern soll. In sechs Publikationen sind die Tiere Bezugspersonen und gehören zum Familienkreis. Dabei begleiten sie die Sterbenden und Angehörigen in den Übergang zum Tod oder unterstützen den Hinterbliebenen bei der Trauerarbeit. Die gezeigten Pflanzen können nicht immer exakt bezeichnet werden, zum Teil wird nur durch ihre Darstellung ihre Funktion deutlich - sie verwelken oder stehen in voller Blüte. Auch wenn Flora und Fauna eine untergeordnete Rolle in der Narration spielen, so weist ihr Auftreten durch ihre symbolische Bedeutung auf bestimmte Inhalte hin. Sie können eine Vorausdeutung auf die Narration sein. Die Auflistung der Flora und Fauna zeigt, dass mehr Tiersymbolik auf Auferstehung und Wiedergeburt oder zumindest auf eine Ambivalenz von Leben und Tod hinweist, wohingegen sich die Pflanzensymbolik gleichmäßig in *Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens* sowie *Symbole der Vergänglichkeit* aufteilt oder in beiden vertreten ist. Eine weitere Unterkategorie sind *Objekte*, dabei wird häufig auf Totenköpfe und Skelette zurückgegriffen.²⁰⁵⁵ Diese verweisen nicht nur auf die Vergänglichkeit des Lebens, sondern ihr Anblick dient der Trauerarbeit, oder sie werden zum Teil beinahe losgelöst von ihrer Bedeutung als dekorative Elemente verwendet. In Pestemers Graphic Novel wird darüber hinaus auch die kulturelle Auseinandersetzung mit dem Tod deutlich, bei der ebenfalls Totenköpfe und Skelette, beispielsweise als Süßigkeiten, auftauchen.²⁰⁵⁶ Ein weiteres, immer wiederkehrendes Objekt sind Masken, die in drei Veröffentlichungen verwendet werden. Ihre Verbindung zum Tod ist auch schon in den Schlüsselbildern zum Jenseits herausgearbeitet worden. Im vorliegenden Bildcluster spielen weiterhin auch Räume eine Rolle. Die Vergänglichkeit von Menschen geschaffener Bauwerke wird versinnbildlicht durch Ruinen, Häuser oder Gärten, die von der Natur zurückerobert werden. Ein wichtiges Ergebnis ist, dass bekannte Vanitas-Symboliken wie Sanduhren, Kerzen, leere Gläser o.ä. weniger bis gar nicht vorkommen, stattdessen werden persönliche bzw. individuelle Gegenstände mit Abschied und Tod in Verbindung gebracht.

2055 Vgl. Kapitel 3.3.4., Abschnitt „Objekte“.

2056 Vgl. Kapitel 3.3.4.

Sie nehmen in den Büchern einen wichtigen Stellenwert ein. Entscheidend ist, dass der Verstorbene Einfluss auf die Objekte hat und es materiell wertlose Gegenstände sein können, die an Bedeutung durch gemeinsame Erlebnisse oder Erzählungen gewinnen. Dies können Bilder sein, die nicht nur den abgebildeten Moment in der Vergangenheit und die Abwesenheit einer Figur visualisieren, sondern den baldigen Tod zeigen. Deutlich wird das z.B. durch die medizinischen Aufnahmen in *Als David seine Stimme verlor*. Fotografien können jedoch auch Erinnerungen an Vergangenes wecken und einen Hinweis auf ein langes Leben geben. Ein Bild des Großvaters wird in *Opas Insel* als Brief an den Enkel geschickt. Es zeigt, dass es ihm in der Parallelwelt gut geht. Briefe werden in der Hälfte der Bücher im Untersuchungskorpus gezeigt. Sie nehmen Rücksicht auf die Lesekompetenz des Adressaten – wie das eben genannte Bilderbuch zeigt – und bestehen nicht zwingend aus geschriebenen Worten, sondern aus einem Bild.

Als letztes werden *Zahlensymboliken* betrachtet. Die Autor*innen weisen zum Teil schon durch ihre Titelwahl auf diese hin: *Oma und die 99 Schmetterlinge*, *Und was kommt nach tausend?* und *Drei Schatten*. In den ersten beiden Titeln werden mit 99 und Tausend große Zahlen verwendet, die über die Vorstellungskraft der jungen Zielgruppe hinausgeht. Dies passt zum Thema, da auch der Tod, wie die großen Zahlen, über die Vorstellungswelt der Kinder hinausgeht. Die Zahlen werden, wie das Phänomen Tod, mit weiteren Assoziationen verknüpft, um sie für die Lesenden wieder verständlich zu machen. Die Zahlen werden mit Freiheit, aber auch mit Unendlichkeit verbunden und regen zum Nachdenken über Leben und Tod an. Im Vergleich dazu wird im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor* keine Zahl konkret benannt, sondern Unendlichkeit bzw. Endlichkeit thematisiert. In *Drei Schatten* wird durch die Zahl drei auf eine literarische Vorlage, die drei Moiren, verwiesen.²⁰⁵⁷ Diese Graphic Novel wie auch die oben genannten Bilderbücher verweisen somit auf bestimmte Zahlensymboliken.

Gemeinsam haben alle Bildcluster zur Todessymbolik, dass der Vergleich der graphischen Dimension weitaus komplexer als in den vorherigen Unterkapiteln zu Sterben und Tod sowie Jenseits ist. Dies liegt daran, wie weiter oben bereits erwähnt, dass To-

2057 Vgl. Kapitel 3.3.4., Abschnitt „Zahlensymbolik“.

dessymboliken nicht nur in einem Bild enthalten sind, sondern sich als roter Faden durch die Erzählung ziehen. Darüber hinaus müssen die Bildelemente auf ihre Aussage hin überprüft werden, da die verwendeten Todessymboliken ein Zusammenspiel aus Bekannten und Neuen sind. Sie stammen nicht unbedingt aus der „kindlichen Vorstellungswelt“²⁰⁵⁸, sodass sie im Bilderbuch mit der jungen Zielgruppe besprochen werden sollten. Dies gilt nicht nur für das Bilderbuch - die Graphic Novel *Der Staub der Ahnen* fällt im Untersuchungskorpus auf, da sie die mexikanische Kultur mit ihrem Umgang zum Tod nahebringt. Zu berücksichtigen ist dabei, dass der Autor deutscher Herkunft ist und sich eine zum Teil fremde „Bildsprache“²⁰⁵⁹ aneignet. Pestemer geht davon aus, dass diese ggf. auch den Leser*innen nicht bekannt ist, so dass er ein Glossar erstellt. Spieker-Verscharen schreibt den Bilderbüchern über den Tod einen untergeordneten „Unterhaltungseffekt“²⁰⁶⁰ zu, zentraler sind die pädagogischen Funktionen. Die jungen Leser*innen

*„sollen (...) etwas lernen über den Tod, über ihre Mitmenschen und über sich selbst. Ein Kinderbuch, das den Tod problematisiert, kann mehrere Aufgaben erfüllen. Zum einen hat es immunisierenden Charakter, indem es in einer Modellsituation den Ernstfall vorwegnimmt und das Kind so auf einen möglichen Schicksalsschlag vorbereitet, zum anderen könnte es eine Hilfe für das trauernde Kind darstellen. Zugleich informiert es als „Aufklärungsbuch“ über ein Tabu. Seine vielleicht wichtigste Funktion besteht darin, Kommunikationsschwellen abzubauen und ein Gespräch zwischen Erwachsenen und Kindern anzuregen. Dadurch wird es zur Pflichtlektüre für Eltern.“*²⁰⁶¹

Auch Egli weist daraufhin, dass die Bilderbücher nicht erst bei betroffenen Familien zum Einsatz kommen müssen, sondern schon vorher und „macht ein Kind auch sonst mit der Thematik bekannt und hilft ihm, den Tod in sein Denken zu integrieren.“²⁰⁶²

Dies ist wichtig, in diesem Zusammenhang resümiert Fuchs-Heinritz:

„Seit der Kindheit bekommen die Menschen eine Fülle von Ratschlägen mit auf den Weg, wie sie Identität und Lebenssinn aufbauen und gestalten kön-

2058 Korff Schmising 2009, S. 26.

2059 Pestemer 2011, S. 5. Pestemer schildert im Vorwort, dass, obwohl er sich auf bestimmte Vorlagen bezieht, die „Mexikaner diese Geschichte für schräg oder exotisch halten(...)“ (ebd.). Dies zeigt, dass Pestemer die Vorlagen nicht übernimmt, sondern eigene Bildideen daraus entwickelt und so etwas Neues entsteht.

2060 Spieker-Verscharen 1982, S. 60.

2061 Ebd.

2062 Egli 2014, S. 29. Vgl. ebenso Cramer 2009, S. 7ff.

*nen, aber sie bekommen keinen einzigen Rat, wie sie das wieder abgeben bzw. verlieren sollen. Es gibt in der modernen Gesellschaft keine ars moriendi, niemand wird durch soziokulturelle Vorgaben auf die Endlichkeit von Leben und Lebenssinn vorbereitet. Der Weg hin zum Tode wird zwar sozial vielfältig organisiert und begleitet, aber das erbringt keine Deutung, sondern bestenfalls eine prozedurale Ordnung. Zusammengefasst: Die moderne Gesellschaft nimmt die Lebenskräfte der Menschen in ihre Obhut und organisiert sie als Lebenslauf. Dieser wird durchorganisiert und geleitet bis an sein Ende. Allerdings geschieht dies ohne eine plausible abschließende kulturelle Sinndeutung. (...)*²⁰⁶³

Auch wenn Fuchs-Heinritz in der Gesellschaft eine fehlende *ars moriendi* konstatiert, bezeichnet Cramer Bilderbücher über Sterben und Tod als moderne Sterbebücher.²⁰⁶⁴ Dies gilt auch für den vorliegenden Untersuchungskorpus und schließt somit auch die Graphic Novels mit ein. Die Bücher thematisieren, wie der Sterbeprozess aussehen kann, und wie die Sterbenden und Angehörigen damit umgehen.²⁰⁶⁵ Es gibt jedoch deutliche Unterschiede zu den *ars moriendi*: So ist das Ende der letzten Lebensphase kein öffentlicher Akt mehr. Persönliche Abschiedsworte werden nicht zwangsläufig am Sterbebett ausgetauscht, auch Erscheinungen, wie sie in den mittelalterlichen Sterbebüchern vorkamen, tauchen schon vor dem Ende des Sterbeprozesses auf. In den Büchern des Untersuchungskorpus werden ebenfalls keine vordergründigen Anleitungen oder Rituale aufgezeigt, wie mit dem Tod umgegangen wird, stattdessen wird häufig indirekt eine ‚Moral‘ vermittelt. Es kann abschließend resümiert werden, dass alle Bücher im Untersuchungskorpus mit einem positiven Aspekt abschließen. Sie versuchen einen Weg u.a. aus der ‚Leere‘ des Todes zu finden, dies kann mit der einer Jenseitsdarstellung, dem Weg zu sich selbst etc. geschehen. Sie zeigen somit Lösungsmöglichkeiten auf.

Nach der vollständigen Betrachtung des Themengebietes Sterben, Tod und Jenseits kann überprüft werden, welches Todesverständnis in den Büchern von den jungen Adressat*innen vorausgesetzt wird und ob dieses passend zur Altersangabe ist. Die Subkonzepte Nonfunktionalität, Irreversibilität, Universalität und Kausalität müssen, wie

2063 Fuchs-Heinritz 2007, S. 28f.

2064 Cramer 2012², S. 172. Siehe dazu die Ausführungen im Kapitel 3.1.2., Abschnitt „Übergang zum Tod im Untersuchungskorpus“, und Kapitel 3.1.3.

2065 Vgl. Kapitel 3.1.3., Abschnitt „Sterbeprozess“.

im ersten Kapitel schon beschrieben wird, begriffen worden sein, damit das Phänomen Tod als verstanden gilt.²⁰⁶⁶ Die Zielgruppe der vorliegenden Bilderbücher ist im Kindergartenalter, sie werden mit einer Altersangabe ab drei, zwei ab vier und zwei ab fünf Jahren angegeben. Die Autor*innen gehen zum Teil auf die Vorstellung ein, die die Kinder in dieser Altersspanne haben - der Tod als „ein anderer Zustand der Existenz“²⁰⁶⁷. Dies äußert sich dadurch, dass die sterbende Großmutter sich in einen Schmetterling verwandelt oder der Großvater auf einer Insel weiterlebt.²⁰⁶⁸ Irreversibilität wird in den Bilderbüchern dadurch thematisiert, dass den Angehörigen vermittelt wird, dass der Tote nicht mehr in seiner bisherigen Daseinsform wiederkehrt, auch wenn es zur Wiedergeburt kommen sollte.²⁰⁶⁹ Nur in *Opas Insel* erhält Sam einen Brief vom verstorbenen Großvater.²⁰⁷⁰ Eine solche Handlungsentwicklung kann die Trauerarbeit der jungen Leserschaft erschweren, da sie die Überzeugung gewinnen können, dass ein Briefwechsel immer möglich sei. Die Todesursache wird in wenigen Bilderbüchern behandelt und weist, wenn sie erwähnt wird, auf ein hohes Alter hin. Ein Krankheitsverlauf wird zum Teil nur angedeutet. Die angegebene Kausalität ist somit altersangemessen. Nonfunktionalität und Universalität wird in keinen der Bilderbuchveröffentlichungen angesprochen. Diese werden erst in einer späteren Altersspanne verstanden.²⁰⁷¹ Die Autor*innen behandeln keine Endgültigkeit des Todes, sie thematisieren verschiedene Möglichkeiten, was nach dem Tod geschieht, da der Tod für Kinder im Bilderbuchalter nicht endgültig ist. Dies kann eine tröstliche Vorstellung für die junge Zielgruppe sein und entspricht ihrer Vorstellung. Zusammenfassend kann somit festgehalten werden, dass die Bilderbücher nicht ein vollständiges Todesverständnis bei der Leserschaft voraussetzen, sie gehen zum Teil jedoch über das Wissen der zwei- bis fünfjährigen Zielgruppe hinaus.²⁰⁷²

2066 Vgl. Kapitel 1.2.1.

2067 Zernikow/Henkel 2008, S. 81.

2068 Vgl. Marshall 2012, S. 23f. bzw. Davies 2015, 11f.

2069 Vgl. Abedi/Cordes 2013², S. 19f.

2070 Vgl. Kapitel 3.3.2.

2071 Zernikow/Henkel 2008, S. 82.

2072 So stirbt in „Der Besuch vom Kleinen Tod“ ein Kind, was eher ungewöhnlich ist, da bevorzugt im Bilderbuch ältere Menschen sterben (vgl. dazu Kapitel 3.1.3., Crowther 2011, S. 9). Hingegen wird in „Abschied von Opa Elefant“ (Abedi/Cordes 2013², S.

Im Gegensatz dazu muss in den Graphic Novels aufgrund ihrer Zielgruppe ein vollständiges Todeskonzept vorausgesetzt werden. Es werden jedoch nicht alle Subkonzepte in den Büchern dargestellt: In vier von fünf Comics wird die Kausalität gezeigt; am ausführlichsten wird dabei in *Als David seine Stimme verlor* Davids Krankheitsverlauf dargestellt.²⁰⁷³ In diesem Buch wird ebenfalls die Universalität sichtbar: David erläutert seiner jüngsten Tochter Tamar, dass jeder zu einem gewissen Zeitpunkt sterben wird.²⁰⁷⁴ Teilweise wird Universalität auch indirekt behandelt: In *Drei Schatten* wird sie in einem Gedicht mit unterschiedlich wachsenden Baumstämmen verglichen.²⁰⁷⁵ In *Das Ende der Welt* wird der Weltuntergang thematisiert und somit das Sterben aller Menschen. Gerade die Irreversibilität wird durch die Thematisierung des Jenseits in mehreren Büchern in Frage gestellt. Auch eine Wiederkehr der Toten wird in einigen Büchern angedeutet, z.B. durch Erscheinungen von Verstorbenen.²⁰⁷⁶

Der Sterbeprozess wird im Vergleich zu den Todeskonzepten in nur wenigen Büchern dargestellt. Im Bilderbuch *Und was kommt nach tausend?* befindet sich Otto in der letzten Phase der „Zustimmung“²⁰⁷⁷ und akzeptiert sein baldiges Lebensende. Eine wichtige Erkenntnis in diesem Buch ist, dass Kinder nicht ‚außen vor sind‘, sondern auch den Sterbeprozess begleiten.²⁰⁷⁸ Todesfurcht als Teil des Sterbeprozesses wird nur in Bilderbuch *Der Besuch vom Kleinen Tod* im Bild und Text gezeigt. Es unterstreicht die unterschiedlichen Facetten des Todes, dass die Sterbenden sowohl Angst vor dem baldigen Tod haben können, aber auch sich auf eine baldige Erlösung freuen.²⁰⁷⁹ In dem Graphic Novel *Drei Schatten* wird ebenfalls Todesfurcht dargestellt, jedoch metaphorisch: Die Figuren fliehen vor den drei Schatten, die den Tod mit sich bringen.²⁰⁸⁰ In diesem Buch

19f.) herausgestellt, dass der Großvater nach seinem Tod nicht mehr mit den Angehörigen spielen kann.

2073 Vgl. Kapitel 3.1.3.

2074 Vanistendael 2014, S. 120.

2075 „In dieser Frühlingslandschaft gibt es kein Besser und kein Schlechter. Die blühenden Zweige wachsen, wie es ihrer Natur entspricht. Einige sind lang, andere kurz.“ (Pedrosa 2008, S. 265).

2076 Vgl. Kapitel 3.3.4.

2077 Kübler-Ross 1974⁸, S. 99ff.

2078 Vgl. Kapitel 3.1.3.

2079 Crowther 2011, S. 3ff. Vgl. Ausführen von Hopp 2015, S. 194 und 203.

2080 Pedrosa 2008, S. 70ff.

ist es keine abstrakte Angst vor etwas Unbekanntem, sondern die Todesfurcht bzw. die Furcht vor dem Tod personifiziert sich in den drei Schatten.²⁰⁸¹ Übertragen lässt sich diese ebenfalls auf den Sterbeprozess, denn es wird in keinem Wort oder Bild gezeigt, warum Joachim stirbt. Die Reise von Vater und Sohn kann jedoch als eine Entwicklung angesehen werden, die mit einer Akzeptanz des Todes endet. Hingegen werden im Graphic Novel *Als David seine Stimme verlor* ein ausführlicher Krankheitsverlauf sowie dessen Auswirkungen auf das Familienleben geschildert.²⁰⁸² An David kann nicht jede von Kübler-Ross' Phasen beobachtet werden, jedoch wird ein individueller Prozess sichtbar.²⁰⁸³ Dieser lässt sich nicht nur an Gesprächen mit Angehörigen festmachen, sondern auch der innere Dialog durch Träume o.ä. nimmt einen wichtigen Stellenwert ein. Dass in den Büchern Sterbephasen kaum oder nicht thematisiert werden, hat unterschiedliche Gründe. In den Bilderbüchern ist dies ein Zeichen, dass ein anderer Schwerpunkt - die Trauerarbeit - gewählt wird.²⁰⁸⁴ Bei den Graphic Novels kommt des Weiteren dazu, dass der Tod ggf. schnell und unvorhergesehen eintritt, sodass ein Sterbeprozess nicht ersichtlich ist.

4.2. Ausblick

Die vorliegende Dissertation hat einen Einblick in das Spektrum der Motive von Sterben, Tod und Jenseits gegeben, die in Bilderbüchern und Graphic Novels dominant behandelt werden. Im Zuge der Analyse wurde deutlich, an welchen Stellen neue Forschungen anschließen können. Bei der Bildbetrachtung sind einige Aspekte aufgefallen, die in mehreren Publikationen behandelt worden sind. Da sie nicht unmittelbar zur Fragestellung gehören, sind sie nur skizziert worden - u.a. Kommunikationsverhalten zwischen Sterbenden und Hinterbliebenen, religiöse Aspekte, Träume oder Schwellenmotive. Im Anschluss an diese Arbeit wäre eine tiefergehende Betrachtung wünschenswert, da ein Vergleich zu Bildern, Literatur, Film etc. weitere Erkenntnisse bringen wür-

2081 Vgl. beispielsweise Pedrosa 2008, S. 11 oder S. 86.

2082 Vgl. Kapitel 3.1.3., Abschnitt „Sterbeprozess“.

2083 Die Phasen von Kübler-Ross werden im Kapitel 1.2.1. vorgestellt.

2084 Hopp 2015, S. 211 und Egli 2013, S. 28.

de. Die Frage nach der Kindgemäßheit²⁰⁸⁵ der Bilderbücher zum Themengebiet stand in der vorliegenden Arbeit nicht im Fokus. Damit im Zusammenhang steht, was die Autor*innen im Bild und Text der jungen Lesegruppe zutrauen können. Hopp konstatiert, dass „Todesfurcht oder Bitterkeit (...) keine Rolle [spielen], was sicher einerseits für den kindlichen Adressaten eine verunsichernde, beängstigende Zumutung sein würde, andererseits im wirklichen Leben aber durchaus anders erlebt wird.“²⁰⁸⁶ Dies ist ebenfalls in fast allen analysierten Bilderbüchern in diesem Promotionsprojekt der Fall. Auch Spiecker-Verscharen bezeichnet Bilderbücher über den Tod „nur bedingt realitätstreu“²⁰⁸⁷. Die Frage, was in Büchern für Kinder- und Jugendliche thematisiert werden kann, muss gesondert betrachtet werden. Die pädagogische Bewertung der Publikationen sowie der didaktische Einsatz in Kindergarten und Grundschule könnten im Anschluss erfolgen. Darüber hinaus kann die Rezeption von Bilderbüchern und Graphic Novel in den Mittelpunkt rücken. Eine eindeutige Beantwortung, wie beispielsweise Bücher zu diesem Themengebiet auf die junge Lesegruppe wirken, wird wahrscheinlich nicht möglich sein. Cramer bemerkt dazu:

„Die eigene Erfahrung und die Beobachtung von Bilderbuchlesern jeden Alters zeigen, dass sich die Bilder gut einprägen und dass sie dadurch zu inneren Bildern werden können, die bei wiederholter Betrachtung zu einer veränderten Sichtweise und Einstellung führen. Ob und wie ein Bild auf den Betrachtenden wirkt, kann nicht vorausgesagt werden. Die Empfindungen, die ein Bild hervorruft, sind bei jedem Einzelnen einzigartig und hängen von seinem Alter, seinen Vorlieben, der augenblicklichen Situation und seiner Lebensgeschichte ab. Dementsprechend gibt es nicht nur ein empfehlenswertes Bild vom Sterben, dem Tod, Totsein und dem Danach, das für jeden gleichermaßen geeignet ist. Es geht auch weniger darum solche Bilder im Moment des Sterbens oder angesichts des eigenen Todes bei sich zu haben, sondern sie als eine Hilfe für die Realitätsbewältigung im Jetzt und Hier zu nutzen.“²⁰⁸⁸

2085 Hopp definiert diesen wie folgt: „Mit dem Begriff der Kindgemäßheit sollte insgesamt differenziert umgegangen werden, denn so wie jedes Kind über ganz individuelle Dispositionen und Konstitutionen verfügt, so ist auch das ihm Gemäße jeweils neu zu definieren. Als kindgemäß kann grundsätzlich all das angesehen werden, was Kindergedankenwelten anregt, entlastet, bereichert, und anleitet, neugierig macht und kindliche Bedürfnisse, Lebensweltthemen und Lebenssituationen sowie die verschiedenen Entwicklungsstufen berücksichtigt. (...)“ (Hopp 2007, S. 30).

2086 Hopp 2015, S. 203.

2087 Spiecker-Verscharen 1982, S. 138.

2088 Cramer 2012², S. 172. Auch Thiele unterstreicht diesen Aspekt unabhängig von Sterben und Tod: „Die folgende Frage gehört schon fast zum Berufswitzrepertoire: «Ein wun-

Eine empirische Untersuchung könnte trotzdem zu neuen Erkenntnissen führen, bspw. könnte der Frage nachgegangen werden, was Kinder nach dem Betrachten der Bilderbücher für Rückschlüsse zu Sterben, Tod und Jenseits ziehen.

Trauer und Suizid sind zu Beginn komplett ausgeklammert worden. Eine lohnenswerte Aufgabe wäre es, den Untersuchungskorpus dahingehend zu erweitern, um dort ebenfalls eine Schlüsselbildanalyse durchzuführen und gemeinsame und unterschiedliche Bildideen herauszuarbeiten. Dafür könnte derselbe Datensatz verwendet werden, um diese Titel zu ermitteln. Eine Untersuchung des Datensatzes ist auch außerhalb des Themengebietes Sterben, Tod und Jenseits möglich: Es können dabei andere Schwerpunkte gesetzt werden, wie etwa die Analyse des Datensatzes hinsichtlich der Geschlechts- oder der Altersdarstellung im Bilderbuch und Comic.

Es ist nicht nur eine thematische Erweiterung möglich, sondern auch das selbst erstellte Analyseraster bietet sich für andere Forschungsgegenstände an, da es sich hierbei, wie im Kapitel 1.3.2. beschrieben ist, nicht um eine Checkliste, sondern um ein Baukasten-Prinzip handelt. Es können die Aspekte herausgegriffen werden, die für die Beantwortung der Fragestellung benötigt werden. Es bedarf jedoch Ergänzungen, wenn der Forschungsgegenstand nicht mehr der graphischen Literatur, sondern bewegten Bildern, wie etwa dem (Kinder-)Film, zugehörig ist.²⁰⁸⁹ Ein wichtiger Schritt wäre, sich die Tendenzen im digitalen Bereich anzusehen. Es ist schon in den Verlagsbeschreibungen deutlich geworden, dass *Living Books*²⁰⁹⁰ produziert werden.²⁰⁹¹ Einige Bilderbücher

derschönes Bilderbuch. Aber haben Sie es einmal mit Kindern getestet?» Hinter dieser Frage (in allen Jurys zu Bilderbüchern immer wieder gern gestellt) verbirgt sich eine richtige und eine falsche Annahme: eine richtige, weil Bilderbücher sich an den Adressaten Kind richten. Die Frage also, wie Kinder Bilder ansehen, ist durchaus berechtigt. (...) Die Frage liegt zugleich eine falsche Annahme zugrunde, weil man glaubt, dass die Reaktion von etwa zwei bis drei Kindern etwas Repräsentatives über die Wirkung eines Bilderbuchs auf alle Kinder aussagen könne (wobei ja die Definition von Wirkung schon für sich ungeklärt bleibt). (...)“ (Thiele 1997, S. 149).

2089 Im Analyseraster sind keine Begriffe der Montage oder auch der Geräusche, Sprache oder Musik berücksichtigt. Dies müsste hinzugefügt werden.

2090 Kretschmer beschreibt diesen Begriff wie folgt: „Man kann sie [die Living Books] als eine Fortentwicklung der Bilderbuch- und Comicliteratur mit dem Mitteln der Digitalmedien bezeichnen. Hier können Bild und Text aktiviert werden.“ (Kretschmer 2003, S. 20).

2091 Beispiele dafür sind „onilo“, die für Kindergärten und Schulen Bilderbücher digital aufbereiten und Lehrmaterial zu Verfügung stellen (<https://www.onilo.de/>). Auch

sind ebenfalls in überarbeiteter Form als Apps käuflich zu erwerben.²⁰⁹² Hier müsste betrachtet werden, welche Bilderbücher animiert werden und was dies für die graphische Dimension bedeutet. Im Comicbereich übernehmen zum Teil die Autor*innen selbst die Animation, was an Pestemers Beispiel zu sehen ist.²⁰⁹³ Darüber hinaus gibt es durch die Webcomics die Möglichkeit „neue Eigenschaften“²⁰⁹⁴ mit einzubinden, wie etwa Ton und Animation, und die Beschränkungen durch den Print aufzuheben. Wie auch bei den Bilderbuch-Apps kommt es zu einer „Hybridisierung“²⁰⁹⁵ - die Grenze zwischen E-Book, Game oder Animation verschwimmen. Auch hier wäre ein Vergleich zum gedruckten Büchern und deren Gestaltung möglich.

In der Einleitung ist die Aktualität des Themengebietes Sterben, Tod und Jenseits herausgearbeitet worden. Durch den COVID-19 ist nicht nur das Virus in den Fokus gerückt, sondern durch die Möglichkeit eines schweren Krankheitsverlaufes auch Sterben und Tod. Corona wird als Thema Eingang in den Büchermarkt finden, was die beiden genannten Bilderbücher in der Einleitung zeigen. Fröhlich-Gildhoff konstatiert für das Jahr 2020:

„Das Erschrecken wird nochmal größer sein, weil sie [die Kinder], gerade auch in den Epizentren von COVID-19, viel stärker (...) [mit dem Tod] konfrontiert werden, als dies normal der Fall ist. Es sind aber auch die Erwachsenen, die jetzt viel weniger Sicherheit und Halt geben können. Trotzdem ist es wichtig zu versuchen, Kindern das auf eine einfache Art und Weise zu erklären: »Das ist jetzt eine schlimme Krankheit« - und dann den Hoffnungshorizont aufzumachen: »Die schlimme Krankheit wird vorübergehen und wir wissen, dass Kinder sich zwar identifizieren können, dass aber die Wahrscheinlichkeit, dass ihr Kinder selbst stirbt, äußerst gering ist.« Wenn Kinder auf einmal weinen oder wütend werden, können das alles Ausdrucksformen dieser erlebten Bedrohung ein. Dann ist es wirklich wichtig, ihnen Halt zu geben. Oder wenn Kinder Tod spielen, sollte dies nicht unterbunden werden, sondern dem Kind die Gelegenheit gegeben werden, das auszuspielen und zu zeigen, was in ihm

Bilderbücher zum Themengebiet Sterben, Tod und Jenseits können verfilmt werden - ein bekannter und ausgezeichneter Animationsfilm ist „Ente, Tod, Tulpe“ (Lutterbeck, Richard/Bruhn: Ente, Tod, Tulpe. Deutschland 2010). Vorlage war das gleichnamigen Bilderbuch von Wolf Erlbruch, in dem eine Ente auf den personifizierten Tod trifft (Erlbruch 2010). Vgl. Al-Yagout/Nikolajeva 2018, S. 270-278.

2092 U.a. gibt Stiftung Lesen eine Empfehlungsliste zu Bilderbuch-Apps heraus, vgl. <https://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=884>.

2093 <https://vimeo.com/149566366>.

2094 Hammel 2016, S. 171.

2095 Ebd.

*bzw. ihr los ist.*²⁰⁹⁶

Bücher können ebenfalls den geforderten „Halt“²⁰⁹⁷ geben und die Möglichkeit, auf dieser Basis Gespräche zu führen. Die Schlüsselbildanalysen in der vorliegenden Dissertation machten deutlich, dass Handlungs- bzw. Lösungsvorschläge in den Publikationen aufgezeigt werden, wie mit Sterben, Tod und Jenseits umgegangen werden kann. Es wird zu beobachten sein, ob künftige Publikationen im Zusammenhang mit Corona dieses Potential nutzen. Dies tun die in der Einleitung genannten Beispiele, *Conni macht Mut in Zeiten von Corona*²⁰⁹⁸ und *Ein Corona-Regenbogen für Anna und Paul*²⁰⁹⁹ nicht - Sterben, Tod und Jenseits wird nur am Rande oder gar nicht behandelt. Es ist zu hoffen, dass auch im Zusammenhang mit COVID-19 die Ängste von Kindern ernst genommen und diese auch im Bilderbuch thematisiert werden. Das Thema Corona findet ebenfalls Einzug in den Comic, was auch in den Publikationen bald zu sehen sein wird - der Rowohlt Verlag kündigt „ein Corona-Tagebuch in Comicstripform“²¹⁰⁰ mit dem Titel *Vervirte Zeiten* von Ralf König an. Der Großteil seiner Zeichnungen sind zuvor in den sozialen Netzwerken veröffentlicht worden, was auch bei anderen Comiczeichner*innen zu beobachten ist.²¹⁰¹ So postet das Team des *Internationalen Comic-Salons Erlangen* auf seiner Homepage „grafische Lebenszeichen“²¹⁰² der Illustrator*innen. Die Tendenz ist, dass in den Comics vor allem der Corona-Alltag gezeigt wird. Es wird zu untersuchen sein, ob dies so bleibt oder sich weitere Bildideen entwickeln, die sich ggf. in Bilderbuch und Comic überschneiden.

2096 Fröhlich-Gildhoff 2020, S. 26.

2097 Ebd.

2098 Schneider/Görrisson 2020.

2099 Steindamm/Tust 2020.

2100 <https://www.rowohlt.de/buch/ralf-koenig-vervirte-zeiten-9783498002114>.

2101 Vgl. Törne 2020, o.S.

2102 <https://www.comic-salon.de/de/zeichnen-aus-dem-homeoffice>.

5. Verzeichnisse

5.1. Literatur

- Abedi, Isabel/Cordes, Miriam: Abschied von Opa Elefant. Ellermann. Hamburg 2013².
- Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016.
- Abel, Julia/Klein, Christian: Leitfaden zur Comicanalyse. In: Ebd. (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 77-106.
- Abenstein, Reiner: Griechische Mythologie. UTB. Paderborn 2012³.
- Abraham, Ulf/Knopf, Julia (Hrsg.): Bilderbücher. Band 1. Theorie. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2014.
- Abraham, Ulf/Knopf, Julia: Genres des BilderBuchs. In: Ebd. (Hrsg.): Bilderbücher. Band 1. Theorie. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2014, S. 3-11.
- Ahrens, Jörg: Überzeichnete Spektakel. Inszenierungen Von Gewalt im Comic. Nomos. Baden-Baden 2019.
- Ajouri, Philip: Grün. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 168.
- Alaca, Ilgim Veryeri: Materiality in Picturebooks. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018, S. 59-68.
- Alaniz, José: Death, disability, and the superhero. The silver age and beyond. University Press of Mississippi. Jackson Mississippi 2014.
- Albrecht, Andrea: Null. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon

literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 300.

Alighieri, Dante: Die göttliche Komödie. Reclam. Stuttgart 2009.

Al-Yagout, Ghada/Nikolajeva, Maria: Digital Picturebooks. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018, S. 270-278.

Ammon, Frieder von: Horn. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 192.

Apostolos-Cappadona, Diane: Teufel. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. O. J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_025084 (abgerufen am 08.12.2020).

Ariès, Philippe: Studien zur Geschichte des Todes im Abendland. Hanser. München/Wien 1976.

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. dtv. München 1993⁶.

Ariès, Philippe: Bilder zur Geschichte des Todes. Hanser. München/Wien 1984.

Auffarth, Christoph/Houtman, Cornelis/Frankemölle, Hubert/Lang, Bernd/Sparn, Walter/Necker, Gerold/Rudolph, Ulrich/Kleine, Christoph/Kuder, Ulrich: Hölle. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. o.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_09960 (Stand: 08.12.2020).

Avagianou, Aphrodite: Sacred marriage in the rituals of Greek religion. Peter Lang AG. Bern 1991.

Baader, Hannah: Iconic Turn. In: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Stuttgart

2003, S. 143 - 146.

Bachmann, Helen I.: Das Tier als Symbol. In Träumen, Mythen und Märchen. Patmos Verlag. Ostfildern 2014.

Ballis, Anja: Von Engeln, Harfen und der Katze des Papstes. Gott in der aktuellen Kinderliteratur. In: Langenhorst, Georg (Hrsg.): Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur. Verlag Sankt Michaelsbund. München 2011, S. 70-84.

Balzer, Jens: Schrift Bild Kontur. Vorüberlegungen zu einer integrativen Comic-Ästhetik. In: Kagelmann, H. Jürgen (Hrsg.): Comics Anno. Jahrbuch der Forschung zu Comics, Zeichentrickfilmen, Karikaturen und anderen populär-visuellen Medien. Vol. 3. Profil Verlag. München/Wien 1995, S. 12-26.

Barloewen, Constantin von: Der lange Schlaf. Der Tod als universelles Phänomen der Weltkulturen und Weltreligionen. In: Ebd. (Hrsg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen. Eugen Diederichs Verlag. München 1996, S. 9-91.

Bartels, Margarete: Totentänze – kunsthistorische Betrachtung. In: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.): Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Steinkopff Verlag. Darmstadt 1978, S. 79-93.

Bauer, Jutta: Limonade. Aladin Verlag. Hamburg 2015.

Bauer, Jutta: Opas Engel. Carlsen. Hamburg 2003.

Baumgärtner, Alfred Clemens: Die Welt der Comics als semiologisches System. Ansätze zur Decodierung eines Mythos. In: Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Vom Geist der Superhelden. Comic Strips; Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin. Mann (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 8). Berlin 1970, S. 71-78.

Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialfor-

-
- schung. Springer VS. Wiesbaden 2014. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-531-18939-0> (Stand: 08.12.2020).
- Bawden, Tina: Die Schwelle im Mittelalter. Bildmotiv und Bildort. Böhlau Verlag. Köln/Weimar/Wien 2014.
- Bechdel, Alison: Fun home. Eine Familie von Gezeichneten. Carlsen. Hamburg 2014.
- Becker, Christa: Tierparadiese unserer Erde. Savannen. Wissen Media Verlag GmbH. Gütersloh/München 2008.
- Becker, Udo: Lexikon der Symbole. Herder. Freiburg 1998.
- Behrend, Alina: Der Tod. 2012, o.S. Online verfügbar unter: <http://www.kinderund-jugendmedien.de/index.php/stoffe-und-motive/358-tod> (Stand: 07.12.2020).
- Belting, Hans: Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In: Barloewen, Constantin von (Hrsg.): Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen. Eugen Diederichs Verlag. München 1996, S. 92- 136.
- Belting, Hans (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. Fink. München 2007.
- Belting, Hans/Kamper, Dietmar (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion. Fink. München 2000.
- Belting, Hans: Echte Bilder und falsche Körper. Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. DuMont. Köln 2004, S. 350-364.
- Belting, Hans: »Vorwort«. Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Belting, Hans/Dietmar Kamper (Hrsg.): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München 2000, S. 7-10.

-
- Benthien, Claudia/ Flemming, Victoria von: Einleitung. In: Ebd. (Hrsg.): *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. 2018, S. 11-35. Online verfügbar unter: <https://www.slm.uni-hamburg.de/germanistik/personen/benthien/downloads/benthien-flemming-vanitas-2018.pdf> (Stand: 07.12.2020).
- Benthien, Claudia/Gerlof, Manuela: *Topografien der Sehnsucht - Zur Einführung*. In: Ebd. (Hrsg.): *Paradies. Topografien der Sehnsucht*. Böhlau. Köln u.a. 2010, S. 7-30.
- Bérard, Claude: *Die Bilderwelt der Griechen*. von Zabern Verlag. Mainz 1985.
- Bergström, Ingvar: *Dutch still-life painting in the seventeenth century*. Hacker Art Books. New York 1983.
- Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. dtv. München 2011³⁰.
- Betz, Otto: „Ein und Alles“. Die Eins als Inbegriff des Anfangs und des umfassenden Ganzen. In: Jung, Hermann (Hrsg.): *Symbole des Übergangs: Wesen anderer Sphären. Zur Symbolik von Engeln, Elfen, Höllenwesen, Fantasy-Gestalten. Die Zahlen. Symbolik, Mythos, Magie. Symbole, Mythen, Riten der Landschaft*. Symbolon Band 18. Lang. Frankfurt am Main 2012, S. 229-236.
- Betz, Felicitas: *Religiöse Elemente in Kinderbüchern*. In: Jacobi, Reinhold (Hrsg.): *Kinderbuch und Religion*. Verlag Friedrich Pustet. Regensburg 1979, S. 44-66.
- Bévère, Maurice de/Fauche, Xavier/Leturgie, Jean: *Lucky Luke. Highnoon in Hadley City*. Ehapa Verlag. Stuttgart 1993.
- Biedermann, Hans: *Knauers Lexikon der Symbole*. Droemer Knaur. München 1989.
- Blasius, Jörg/Baur, Nina: *Multivariate Datenanalyse*. In: Ebd. (Hrsg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Springer VS. Wiesbaden 2014, S. 997-1016.

Blei, Claudia: Für andere erzählen können – Zur Rezeption und Präsentation von Bilderbüchern im Kindergarten. In: Steitz-Kallenbach, Jörg (u.a.) (Hrsg.): Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis. Herder. Freiburg 2004, S. 99-110.

Bley, Anette: Und was kommt nach tausend? Ravensburger. Ravensburg 2011.

Blümer, Agnes: Crossover/All-Age-Literatur. 2012, o.S. Online verfügbar unter: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/494-crossover-all-age-literatur> (Stand: 07.12.2020).

Blunk, Julian: Kröte und Katharsis, Frosch und König: Zur Rolle der Unken in der Kunst. Online verfügbar unter: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3707/1/Blunk_Frosch_und_Koenig_Kroete_und_Katharsis_2009.pdf (Stand 08.12.2020).

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Ebd. (Hrsg.): Was ist ein Bild? Fink Verlag. München 2006⁴, S. 11-38.

Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? Fink Verlag. München 2006⁴.

Boesenberg, Eva: Family Business. Death in Alison Bechdel's Fun Home. In: Hornung, Alfred (Hrsg.): American Lives. Winter. Heidelberg 2013, S. 327–338.

Bonacker, Maren: Was ist los im Bilderbuch? Ein Gespräch mit Bettina Kümmerling-Meibauer, Gabriela Wenke und Jochen Hering. In: interjuli. 02/2016, S. 124-133. Online verfügbar unter: <http://www.interjuli.de/de/assets/Artikel/1602%20Bildgestaltung/10.%20Interview-min.pdf> (Stand: 07.12.2020).

Bonet, Enrique/Munuera, José: Das Zeichen des Mondes. Carlsen. Hamburg 2012.

Born, Monika: Bilderbücher - gemalte und verdichtete Welt. In: Sahr, Michael/Born, Monika: Kinderbücher im Unterricht in der Grundschule. Schneider-Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 1993, S. 68-97.

-
- Boschenhoff, Sandra Eva: Keine Angst vor Comics. Eine Reihenplanung für den Kunstunterricht in der Unter- und Mittelstufe. In: BDK-Mitteilung 2.2016, S. 19-23.
- Braak, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. Verlag Ferdinand Hirt. Kiel 1980⁶.
- Brackert, Helmut: Das große deutsche Märchenbuch. Athenäum. Königsstein/Ts. 1979.
- Braun, Hans-Jürg: Das Jenseits. Die Vorstellungen der Menschheit über das Leben nach dem Tod. Insel-Verlag. Frankfurt am Main u.a. 2000.
- Braunfels, W.: Fegefeuer. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 2. Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen - Kynokephalen Verlag Herder. Freiburg im Breisgau 2012, S. 16- 20.
- Breithaupt, Fritz: Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder: In: Hein, Michael (Hrsg.): Ästhetik des Comic. E. Schmidt. Berlin 2002, S. 37-50.
- Brenk, Beat/Brulhart, Armand: Hölle. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 2. Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen - Kynokephalen Verlag Herder. Freiburg im Breisgau 2012, S. 313-321.
- Brinkmann, Frank Thomas: Comic. In: Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (WiReLex). 2016, S. 1-13. Online verfügbar unter: https://www.bibelwissenschaft.de/fileadmin/buh_bibelmodul/media/wirelex/pdf/Comic__2018-09-20_06_20.pdf (Stand: 07.12.2020).
- Brinkmann, Thomas Frank: In jeder Dekade dem Tode geweiht? In: Kirsner, Inge/Seydel, Olaf/Schroeter-Wittke, Harald (Hrsg.): Überzeichnet – Religion in Comics. Verlag IKS Garamond. Jena 2011, S. 95-126.
- Brittnacher, Hans Richard: Jenseitsreisen. Der Traum und Albtraum vom Leben nach

- dem Tod In: Lötscher, Christiane/Schrackmann, Petra/Tomkowiak, Ingrid/Holzen, Aleta-Amirée von (Hrsg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. LIT. Wien (u.a.) 2014, S. 57-70.
- Brocher, Tobias: Wenn Kinder trauern. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg 1985.
- Broser, Patricia: Insel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 199-200.
- Brück, Michael von: Ewiges Leben oder Wiedergeburt? Sterben, Tod und Jenseitshoffnung in europäischen und asiatischen Kulturen. Herder. Freiburg im Breisgau 2007.
- Burzan, Nicole: Quantitative Methoden der Kulturwissenschaften. UVK Verlagsgesellschaft mbH. Konstanz 2005.
- Büttner, Nils: Irdische und himmlische Paradiese in der christlichen Kunst. In: Müller, Andrea/Roder, Hartmut (Hrsg.): 1001 Nacht. Wege ins Paradies. Philipp von Zabern. Mainz 2006, S. 53-60.
- Cabo, Beatriz Hoster/Labato Suero, Maria José/Ruiz Campos, Alberto Manuel: Interpictoriality in Picturebooks. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018, S. 91-102.
- Caduff, Corina: Der Elefant. In: Kassung, Christian/Mersmann, Jasmin/Rader, Olaf B. (Hrsg.): Zoologicon. Ein kulturhistorisches Wörterbuch der Tiere. Wilhelm Fink Verlag. München 2012, S. 96-101.
- Collins, Suzanne/Proimos, James: Als Papa im Dschungel war. Oetinger Verlag. Hamburg 2013.
- Cramer, Barbara: Bist du jetzt ein Engel? Mit Kindern und Jugendlichen über Leben und Tod reden. Ein Handbuch. Dgvt-Verl. Tübingen 2012².

-
- Cramer; Barbara: Tut Sterben weh? Kindliche Vorstellungen vom Tod und wie Kinderliteratur Fragen beantworten kann. In: *Julit*. Heft 1. 2009, S. 3-8.
- Cramer, Gabriele: „Wenn Welt den Anfang nimmt und das Ende kommt“. Mythisches in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Langenhorst, Georg (Hrsg.): *Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur*. Verlag Sankt Michaelsbund. München 2011, S. 137-144.
- Crowther, Kitty: *Annie. Aladin*. Hamburg 2013.
- Crowther, Kitty: *Der Besuch vom Kleinen Tod. Aladin*. Hamburg 2011.
- Cuccolini, Giulio C.: Ein Bastard auf Papier. In: Hein, Michael/Hüners, Michael/Michelsen, Torsten (Hrsg.): *Ästhetik des Comic*. E. Schmidt. Berlin 2002, S. 59-70.
- Czerwiec, MK./Huang, Michelle N.: „Hospice Comics. Representations of Patient and Family Experience of Illness and Death in Graphic Novels.“ In: *Journal of Medical Humanities* 38.2. 2017, S. 95–113.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*. Francke. Tübingen 1995².
- Davies, Benji: *Opas Insel. Aladin*. Hamburg 2015.
- Dehn, Mechthild: Visual literacy und Sprachbildung. In: *kjl&m*. 59 Jg. Heft 3. 2007, S. 11-20.
- Dekker, Eef: Allwissenheit. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. O.J., o.S.: Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_00473 (Stand 08.12.2020).
- Dettner, Konrad: Insekten und Mikroorganismen. In: Dettner, Konrad/Peters, Werner (Hrsg.): *Lehrbuch der Entomologie*. Spektrum Akademischer Verlag. Heidelberg/

Berlin 2003², S. 613-634.

Didi-Huberman, Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Suhrkamp. Berlin 2010.

Diesselhorst, Gerd/Fechter, Hubert: Knaurs Großes Lexikon der Tiere von A-Z. Droemer Knaur. München/Zürich 1982.

Dietl, Cora: Tanz. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 438-440.

Dietrich, Gabriele: Tod und Jenseits in der aztekischen Religion. Dissertation. Freie Universität. Berlin 1971.

Dinges, Otilie: Fragestellungen zu einer umfassenden ästhetischen und didaktischen Analyse des Bilderbuches. In: Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. (Hrsg.): Der Deutsche Jugendliteraturpreis 1956-1983. Ausschreibungen, Begründungen, Laudationes, Kriterien. o.V. München 1984, S. 125-131.

Dinges, Otilie: Der Einfluß des Comics auf den Bilderbuchstil. In: Verweyen, Annemarie (Hrsg.): Comics. Eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum, Landesmuseum für Volkskunde, Kommern. Rheinland-Verlag. Köln [i.e.] Pulheim 1986, S. 77-90.

Disney, Walt (Hrsg.): Lustiges Taschenbuch Extra - Fußball 06. Tooor!. Egmont Ehapa Media GmbH. Berlin 2021.

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. UVK. Konstanz 2011a.

Dittmar, Jakob F.: Grundlagen der Medienwissenschaft. Universitätsverlag der TU Berlin. Berlin 2011²b. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.14279/depositonce-4817>.

Dittmar, Jakob F.: Comics. In: Schröter, Jens (Hrsg.): Handbuch Medienwissenschaft. J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. Stuttgart 2014, S. 258-261.

DNP-Gruppe Kiel: Orpheus. In: Der Neue Pauly. 2006, o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e901260 (Stand. 08.12.2020).

Dolle-Weinkauff, Bernd: Bildgeschichte, Bildergeschichte. In: Weimar, Klaus/Fricke, Harald/Müller, Jan-Dirk/Grubmüller, Klaus (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I: A-G. de Gruyter. Berlin 2007, S. 227-229.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, Graphic Novel und Serialität. In: Hochreiter, Susanne/Klingenböck, Ursula (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Transcript. Bielefeld 2014a, S. 151-168.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comic, Manga, Graphic Novel. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger, Kai-Uwe: Handbuch Kinder und Medien. Springer Verlag. Wiesbaden 2014b, S. 457-468.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Comics für Kinder und Jugendliche. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen. Gattungen. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2000, S. 495-524.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Das heimliche Regiment der Sprache im Comic. In: Franzmann, Bodo/Hermann, Ingo/Kagelmann, Hans Jürgen/Zitzlsperger, Rolf: Comics zwischen Lese- und Bildkultur. Comic Anno 2. Profil Verlag. München 1991, S. 66-78.

Dolle-Weinkauff, Bernd: Neue Unübersichtlichkeit. Facetten des Erzählens in Bild- und Schrifttext. In: JuLit. Heft 1. 2012, S. 3-10.

Dolle-Weinkauff, Bernd/Ewers, Hans-Heino: Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur

- Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast. Juventa (Jugendliteratur, Theorie und Praxis). Weinheim 1996.
- Doderer, Klaus (Hrsg.): Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart. Beltz. Weinheim u.a. 1973.
- Dormann, Helga: Eule. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 103-104.
- Dräger, Paul/Di Marco, Massimo/Meister, Klaus: Charon. In: Der Neue Pauly. 2006, o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e231980 (Stand: 08.12.2020).
- Druegh, Heinz: Schatten. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 367-368.
- Eder, Barbara: Graphic Novels. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 156-168.
- Eggers, Michael: Hochzeit. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 187-188.
- Egli, Florinne: „Was ist denn das für eine Stille da draußen?“ Sterben und Tod in Bilderbüchern der Gegenwart. Zeitschrift für Kinder- und Jugendmedienforschung. 3 Jg. Heft 1. 2013, S. 24-49. Online verfügbar unter: <https://www.kids-media.uzh.ch/dam/jcr:00000000-7a61-1c98-ffff-ffffdd990447/eglidefinitiv.pdf> (Stand: 07.12.2020).
- Egli, Florinne: „Wo ist sein Leben hingekommen?“. Sterben und Tod in ausgewählten Bilderbüchern der Gegenwart. Chronos. Zürich 2014.
- Eisner, Will: Ein Vertrag mit Gott. Mietshausgeschichten. Carlsen. Hamburg 2010.

Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart 1980.

Endres, Johannes: Schleier. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 374-376.

Ensberg, Claus: Tod und Sterben in der erzählenden Kinder- und Jugendliteratur. In: Baumgärtner, Alfred Clemens/Franz, Kurt/Lange, Günter/Payrhuber, Franz-Josef/Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Kinder- und Jugend-Literatur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. Teil 6: Themen/Motive/Stoffe. 28. Erg.-Lfg. Corian-Verlag Heinrich Wimmer. Meitingen 2006, S. 1-46.

Ensberg, Claus: Tod und Sterben in der dramatischen Kinder- und Jugendliteratur. In: Baumgärtner, Alfred Clemens/Franz, Kurt/Lange, Günter/Payrhuber, Franz-Josef/Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Kinder- und Jugend-Literatur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. Teil 6: Themen/Motive/Stoffe. Corian-Verlag Heinrich Wimmer. Meitingen 2008, S. 1-27.

Erlbruch, Wolf: Ente, Tod und Tulpe. Kunstmann. München 2010.

Etter, Lukas/Rippl, Gabriele: „Don't laugh – this ain't the funny pages“: Comics und bildende Kunst (Alain Séchas, Raymond Pettibon). In: Isekenmeier, Guido (Hrsg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Transcript. Bielefeld 2013, S. 261-278.

Etter, Lukas/Stein, Daniel: Comictheorie(n) und Forschungspositionen. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 107-126.

Ewers, Hans-Heino: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Eine problemgeschichtliche Skizze. o.J., S. 1-21. Online verfügbar unter: <https://www.uni-frankfurt.de/64851467/Geschichte-der-KJL.pdf> (Stand: 07.12.2020).

Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grund-

legende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. Wilhelm Fink Verlag. München 2000a.

Ewers, Hans-Heino: In die eigene Kindheit zurücksinken. Kinder- und Jugendliteratur als Medium einer (erwachsenen) Erinnerungskultur. In: Wilkending, Gisela/Glasenapp, Gabriele von (Hrsg.): Geschichte und Geschichten. Die Kinder- und Jugendliteratur und das kulturelle und politische Gedächtnis. Peter Lang Verlag. Frankfurt a.M. (u.a.) 2005, S. 129-142.

Ewers, Hans-Heino: Was ist Kinder- und Jugendliteratur? Ein Beitrag zu ihrer Definition und zur Terminologie ihrer wissenschaftlichen Beschreibung. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen und Gattungen. Schneider-Verl. Hohengehren. Baltmannsweiler 2000b, S. 2-16.

Failing, Jutta: Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst. Band 1. Online verfügbar unter: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2003/1346/pdf/FailingJutta-2003-06-25.pdf> (Stand: 08.12.2020).

Farr, Heike: Kinder- und Jugendbuch. In: Bramann, Klaus Wilhelm (Hrsg.): Warengruppe im Buchhandel. Grundlagen, Allgemeines Sortiment, Fachbuch; Belletristik, Kinder- und Jugendbuch, Sachbuch, Ratgeber, Comics, Biografien, Zeitgeschichte, Schule und Lernen, Reise, Hörbuch, Jura, Medizin, Philosophie, Wirtschaft, Theologie/Religion, Antiquariat, EDV, Non-Books u.a.m. Bramann Verlag. Frankfurt am Main 2011, S. 196-211.

Fehlmann, Meret: Grenzgänger – Schamanen und Schamaninnen in der Prehistoric Fiction. In: Lötscher, Christine/Schrackmann, Petra u.a. (Hrsg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik LIT. Wien/Zürich/Berlin/Münster 2014, S. 105-120.

Felber, Anneliese: Unterweltsfahrt. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. o.J., o.S. Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405->

8262_rgg4_SIM_125252 (Stand: 07.12.2020).

Feldmann, Klaus: Sterben und Tod. Sozialwissenschaftliche Theorien und Forschungsergebnisse. Leske und Budrich. Opladen 1997.

Feldmann, Klaus: Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2010².

Ferretti, Victor Andrés: Tiger. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 446.

Filitz, Judith: Masken im Altertum. Zwischen Religion und Kunst. Verlag Philipp von Zabern in Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2018.

Fischbeck, Sabine/Schappert, Burkhard: Sterbeprozess – psychologisch. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler. Stuttgart 2010, S. 83-88. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).

Fischer, Norbert: Geschichte des Todes in der Neuzeit. Sutton (Edition Tempus). Erfurt 2001.

Fischer, Norbert/Sörries, Reiner: Nachwort: Der neue Blick auf Sterben, Tod und Trauer. In: Buchner, Moritz/Götz, Anna-Maria (Hrsg.): Transmortale. Sterben, Tod und Trauer in der neueren Forschung. Böhlau Verlag. Köln/Weimar/Wien 2016, S. 249-252.

Fischer, Norbert: Der Tod in der Mediengesellschaft. In: Robertson-von Trotha, Caroline Y. (Hrsg.): Tod und Sterben in der Gegenwartsgesellschaft. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung. Nomos. Baden-Baden 2008, S. 221-234.

Frahm, Ole: Die Sprache des Comics. Philo Fine Arts. Hamburg 2010.

- Frahm, Ole: Produktion, Distribution und Rezeption von Comics und Graphic Novels. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag, Stuttgart 2016, S. 38-55.
- Frahm, Ole: Weird Signs. In: Eder, Barbara (Hrsg.): Theorien des Comics. Ein Reader. Transcript. Bielefeld 2011, S. 143-159.
- Franquin, André: Spirou & Fantasio Gesamtausgabe. Band 1. Die Anfänge eines Zeichners. Carlsen. Hamburg 2014.
- Franz, Kurt: Religiöse Kinder- und Jugendliteratur und didaktisch-methodische Aspekte ihrer Einbeziehung in den Unterricht. o.J., S. 286-290. Online verfügbar unter: https://epub.uni-regensburg.de/25808/1/ubr12903_ocr.pdf (Stand: 14.12.2020).
- Frenschkowski, Marco: Religionswissenschaft. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler. Stuttgart 2010a, S. 15-27. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Frenschkowski, Marco: Glaube an eine Fortexistenz nach dem Tod. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler. Stuttgart 2010b, S. 203-214. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Kröner. Stuttgart 1992⁴.
- Frey, Christiane: Traum. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 451-452.
- Frisch, Hermann-Josef: Gelebter Glaube in den Religionen der Welt. Patmos Verlag. Ostfildern 2017.

Fröhlich-Gildhoff, Klaus: »Antworten geben und die Angst nehmen« – Umgang mit dem Tod in Coronazeiten. In: TELEVISION. 33/2020. Heft 1, S. 25-26. Online verfügbar unter: https://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/33_2020_1.htm (Stand 11.12.2020).

Fuchs-Heinritz, Werner: Soziologisierung des Todes? Der halbherzige Diskurs über das Lebensende. In: Gehring, Petra/Röllli, Marc/Saboriowski, Maxine (Hrsg.): Ambivalenz des Todes. Wirklichkeit des Sterbens und Todestheorien heute. WBG. Darmstadt 2007, S. 15-30.

Fuchs, Werner: Todesbilder in der modernen Gesellschaft. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1979².

Gartner, Joachim Lothar: Vorwort. In: Keller, Wittigo (Hrsg.): Exitus. Tod alltäglich. Zur Ausstellung Exitus. Tod Alltäglich, 20. Oktober 2007 - 6. Jänner 2008, Künstlerhaus Wien. Künstlerhaus. Wien 2007, S. 7.

Gasser, Georg: Einleitung: Die Aktualität des Seelenbegriffs. In: Gasser, Georg/Quitterer, Josef (Hrsg.): Die Aktualität des Seelenbegriffs: interdisziplinäre Zugänge. Ferdinand Schöningh. Paderborn/München/Wien/Zürich 2010, S. 9-27.

Geimer, Peter: Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen. In: Bader, Lena/Gaier, Marin/Wolf, Falk (Hrsg.): Vergleichendes Sehen. Fink. Paderborn 2010, S. 44-68.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Fink. Paderborn 2010³.

Gerstner, Hermann (Hrsg.): Brüder Grimm. Deutsche Sagen. Reclam. Stuttgart 1980.

Gibson, Mel: Picturebooks, Comics and Graphic Novels. In: Rudd, David (Hrsg.): The Routledge Companion to Children's Literature. Routledge. London/New York 2010, S. 100-111.

-
- Gilardoni-Büch, Birge: Nacht. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 288-290.
- Greschat, Hans-Jürgen: Jenseits I, In: TRE XVI. Walter de Gruyter. Berlin/ New York 1987, S. 563-565.
- Gödde, Susanne: Seele. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. O.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_024785> (Stand: 08.12.2020).
- Grande, Jasmin/Groß, Dominik: Sterbeprozess. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler. Stuttgart 2010, S. 75-83. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Grimm, Sandra/Fridl, Peter: Jakob geht zur Kinderärztin. Carlsen Verlag. Hamburg 2009.
- Groensteen, Thierry: Zwischen Literatur und Kunst: Erzählen im Comic. Aus Politik und Zeitgeschichte. 64 Jahrgang. 33-34. 2014, S. 35-42.
- Groensteen, Thierry: *Objet culturel non identifié*. Actes Sud. Angoulême 2006.
- Gronemeyer, Reimer: Von der Lebensplanung zur Sterbepflege. Eine Perspektive der kritischen Sozialforschung. In: Gehring, Petra/Röllli, Marc/Saborowski, Maxine (Hrsg.): Ambivalenzen des Todes. Wirklichkeit des Sterbens und Todestheorien heute. Wiss. Buchgesellschaft. Darmstadt 2007, S. 51-59.
- Groß, Dominik: Who wants to live forever? Postmoderne Formen des Weiterwirkens nach dem Tod. Campus-Verlag. Frankfurt am Main/New York 2011.
- Groß, Dominik/Kreucher, Sabrina/Grande, Jasmin: Zwischen biologischer Erkenntnis

- und kultureller Setzung: Der Prozess des Sterbens und das Bild des Sterbenden. In: Rosentreter, Michael/Groß, Dominik/Kaiser, Stephanie (Hrsg.): Sterbeprozesse - Annäherungen an den Tod. Kassel Univ. Press. Kassel 2010, S. 17-31.
- Grundschule Deutsch, Nr. 35/2012.
- Grünewald, Dietrich: Comics. Niemeyer. Tübingen 2000.
- Grünewald, Dietrich: Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform. In: Ebd. (Hrsg.): Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung. Bachmann. Bochum 2010c, S. 11-31.
- Grünewald, Dietrich: Die Kraft der narrativen Bilder. In: Hochreiter, Susanne/Klingenböck, Ursula (Hrsg.): Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel. Transcript Verlag. Bielefeld 2014, S. 17-52.
- Grünewald, Dietrich: Erzählungen von Tod und Sterben – Totentänze und das »Prinzip Bildgeschichte«. In: L'art macabre 11. 2010a, S. 57–80.
- Grünewald, Dietrich: Knochenmann und schwarzer Vogel. Anmerkungen zum Bild des Todes. In: Informationen des Arbeitskreises für Jugendliteratur (3) 1988, S. 28-38.
- Grünewald, Dietrich: Künstler geben dem Tod ein Gesicht. Zur Ikonographie der Todesdarstellung. Bönen 2010b, S. 7-27. Online verfügbar unter: https://www.troisdorf.de/MediaLibrary/Content/System/stiftung-illustration/bw_StiftungIllu_bro_2011_30dop.pdf (Stand: 07.12.2020).
- Grüning, Hans-Georg: Blatt. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 52-53.
- Gunkel, Katja: Der Instagram-Effekt. Wie ikonische Kommunikation in den Social Media unsere visuelle Kultur prägt. Transcript Verlag. Bielefeld 2018.

Haas, Gerhard: Das Tierbuch. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen. Gattungen. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2000, S. 287-307.

Haase, Mareile/Hutter, Manfred/Janowski, Bernd/Kleine, Christoph/Kuder, Ulrich/Necker, Gerold//Rosenau, Hartmut/Rudolph, Ulrich: Jenseitsvorstellungen. In: Religion in Geschichte und Gegenwart, o.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_10787 (Stand: 07.12.2020).

Haekel, Ralf: Atem/Hauch. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^a, S. 28-30.

Haekel, Ralf: Schmetterling. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^b, S. 379-380.

Hagemann, Ludwig: Todesengel. In: Beltz, Walter (Hrsg.): Lexikon der letzten Dinge. Pattloch Verlag. Augsburg 1993, S. 416.

Häkel, Manfred (Hrsg.): Eichendorffs Werke. In einem Band. Aufbau Verlag. Berlin/Weimar 1975³.

Halbey, Hans Adolf: Bilderbuch, Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung. Beltz Athenäum. Weinheim 1997.

Hammel, Björn: Webcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 169-180.

Hangartner, Urs: Sachcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 291-303.

Hangartner, Urs: Von Bildern und Büchern. Comics und Literatur - Comic-Literatur.

- In: Arnold, Heinz Ludwig/Knigge, Andreas C./Hangartner, Urs/Platthaus, Andreas/Knorr, Wolfram/Schikowski, Klaus (Hrsg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. Ed. Text + Kritik. Richard Boorberg Verlag. München 2009, S. 35-56.
- Harries, Edith: Vorwort zur amerikanischen Ausgabe. In: Rudolph, Marguerita: Wie ist das, wenn man tot ist? Mit Kindern über das Sterben reden. Otto Maier Verlag. Ravensburg 1979, S. 9-13.
- Hasenfratz, Hans-Peter: Die Seele. Einführung in ein religiöses Grundphänomen (mit ausgewählten Texten). Theologischer Verlag. Zürich 1986.
- Haubrichs, Wolfgang: Zahlen. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 494-496.
- Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelsen, Torsten: Einleitung. In: Ebd. (Hrsg.): Ästhetik des Comic. E. Schmidt. Berlin 2002, S. 9-16.
- Heller, Andreas (u.a) (Hrsg.): Die Kunst des Sterbens: Todesbilder im Film - Todesbilder heute. Begleitpublikation zur Ausstellung Die Kunst des Sterbens, Todesbilder im Film - Todesbilder Heute, April 2008. Filmmuseum. Düsseldorf 2008.
- Heller, Birgit: Der Tod hat ein Geschlecht. In: Ebd (Hrsg.): Wie Religionen mit dem Tod umgehen. Grundlagen für die interkulturelle Sterbebegleitung. Lambertus Verlag. Freiburg im Breisgau 2012, S. 11-26.
- Hergé: Tim & Struppi. Farbfaksimilie. Band 1. Tim im Kongo. Carlsen. Hamburg 1997.
- Herrmann-Pfandt, Adelheid: Sterben, Tod und Jenseits. Systematische religionswissenschaftliche Perspektiven mit Beispielen aus Europa, Asien und Altamerika. In: Elsas, Christoph (Hrsg.): Sterben, Tod und Trauer in den Religionen und Kulturen der Welt. EB-Verlag. Hamburg-Schenefeld 2008², S. 49-64.

Herrmann-Trentepohl, Henning: Kette. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 213-214.

Heudecker, Sylvia: Schuhe. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 383.

Heyden, Lina-Rabea: Interpiktorialität im Comic. Versuch einer Systematik zu bildlichen Bezugnahmen in Comics. In: Isekenmeier, Guido (Hrsg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Transcript. Bielefeld 2013, S. 281-298.

Hickethier, Knut: Film und Fernsehanalyse. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2001³.

Hofe, Gerhard vom: Die transitorischen „Zustände“ der Dämmerung und dies Zwischenlichts und ihre Symbolik in der Literatur der deutschen Romantik. In: Jung, Hermann (Hrsg.): Symbole des Übergangs: Wesen anderer Sphären. Zur Symbolik von Engeln, Elfen, Höllenwesen, Fantasy-Gestalten. Die Zahlen. Symbolik, Mythos, Magie. Symbole, Mythen, Riten der Landschaft. Symbolon Band 18. Lang. Frankfurt am Main 2012, S. 47-60.

Hoffmann, Lena: Crossover. Mehrfachadressierung als Sprache intermedialer Popularität. In: Jahrbuch der GKJF 2018. 2018, S. 137-153. Online verfügbar unter: <https://d-nb.info/1182582303/34> (Stand: 07.12.2020).

Hoheisel, Karl/Seebass, Horst/Gödde, Susanne/Necker, Gerold/Rudolph, Ulrich/Buß, Johanna, Huxel, Kirsten/Zumstein, Jean/Zachhuber, Johannes/Link, Christian et al.: Seele. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. O.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_02478 (Stand: 08.12.2020).

Holl, Oskar (u.a.): Flügel. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen

-
- Ikonographie 2. Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen - Kynokephalen Verlag Herder. Freiburg im Breisgau 2012a, S. 51.
- Holl, Oskar: Sterben, Sterbeszene. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie: Saba, Königin von - Zypresse; Nachträge. Verlag Herder. Freiburg im Breisgau 2012b, S. 213-214.
- Holländer, Hans: Himmel. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 2. Allgemeine Ikonographie: Fabelwesen - Kynokephalen Verlag Herder. Freiburg im Breisgau 2012, S. 255-267.
- Hollstein, Gudrun/Sonnenmoser, Marion: Werkstatt Bilderbuch. Allgemeine Grundlagen, Vorschläge und Materialien für den Unterricht in der Grundschule. Schneider-Verl. Hohengehren. Baltmannsweiler 2010³.
- Holm, Christiane: Haar. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 170-171.
- Hopp, Margarete: Bilderbücher und die Entwicklung kindlicher Medienkompetenz. In: *kj&m*. 59 Jg. Nr. 1. 2007, S. 28–34.
- Hopp, Margarete: Sterben, Tod und Trauer im Bilderbuch seit 1945. Peter Lang Edition. Frankfurt am Main 2015.
- Hopp, Margarete/Lieber, Gabriele: Medienaffine Bilderbücher und ihre Potentiale zur Entwicklung von Medienkritik. In: Lieber, Gabriele (Hrsg.): Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2008, S. 293-307.
- Houtman, Cornelis: Hölle. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. O.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_09960 (Stand 08.12.2020).

-
- Hübener, Andrea: Feuer. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 119-121.
- Hutter, Manfred: Jenseitsvorstellungen. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. O.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_10787 (Stand 08.12.2020).
- Illhardt, Franz-Josef: Ars moriendi - aktuelle Bedeutung. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Metzler. Stuttgart 2010, S. 170-174. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- interjuli. Heft 1. 2013. Online verfügbar unter: <http://www.interjuli.de/de/ausgaben/13/01-alter-und-tod.html> (Stand: 07.12.2020).
- Isekenmeier, Guido: In Richtung einer Theorie der Interpiktorialität. In: Ebd. (Hrsg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge. Transcript. Bielefeld 2013, S. 11-86.
- Jahn, Lisa: Götter und Heroen der Antike. Regionalia Verlag. Rheinbach 2017.
- Jazo, Jelena: Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart. Transcript Verlag. Bielefeld 2017.
- Josting, Petra: Editorial. In: *kj&m*. 62 Jg. Nr. 4. 2010, S. 2.
- JuLit. Heft 3. 2017.
- Junk, Claudia/Schneider, Thomas F.: Krieg in Comic, Graphic Novel und Literatur. V&R unipress. Göttingen 2019.
- Kaldhol, Marit/Oyen, Wenke: Abschied von Rune. Ellermann. Hamburg 1987.

-
- Kalweit, Holger: Traumzeit und innerer Raum: die Welt der Schamanen. Scherz. Bern/München/Wien 1984.
- Kartofel, Graciela/Tolnay, Alexander/ Winkler, Monika: Vorwort. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Der Tod in der mexikanischen Kultur. Trickster Verlag. München 1993, S. 7.
- Khadra, Yasmina/Dauvillier, Loïc/ Chapron, Glen: Das Attentat. Carlsen. Hamburg 2013.
- kj&m. 62 Jg. Nr. 4. 2010.
- Klein, Christian/Endres, Christian: Abenteuer- und Kriminalcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 194-211.
- Klein, Wassilios: Wer hat Sehnsucht nach dem Paradies? In: Tubach, Jürgen (Hrsg.): Sehnsucht nach dem Paradies. Paradiesvorstellungen in Judentum, Christentum, Manichäismus und Islam; Beiträge des Leucorea-Kolloquiums zu Ehren von Walther Beltz. Leucorea, Stiftung des Öffentlichen Rechts an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Harrassowitz. Wiesbaden 2010, S. 3-14.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. De Gruyter. Berlin/New York 1995²³.
- Knecht, Johannes: Drei. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 79-80.
- Knigge, Andreas C.: Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbek bei Hamburg 1996.
- Knigge, Andreas C.: [sprich græfik ‚novl; Am. ‚navəl]. Das Drama mit der Komik. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Graphic Novels. Text+Kritik. Sonderband. X/17.

Richard Boorberg Verlag. München 2017, S. 37-69.

Knigge, Andreas C.: Geschichte und kulturspezifische Entwicklungen des Comics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 3-37.

Knigge, Andreas C.: KLONK, BOING, WUSCH!!! Eine kurze Kulturgeschichte des Comics. In: Aus Politik und Zeitgeschichte. 64 Jahrgang. 33-34/2014, S. 11-16.

Knigge, Andreas C.: Vorwort. In: McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Carlsen. Hamburg 1997⁴, S. 4-5.

Knigge, Andreas C.: Zeichen-Welten. Der Kosmos der Comics. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Comics, Mangas, Graphic Novels. Ed. Text + Kritik. München 2009, S. 5-34.

Knispel, Franz: Totenhemd. In: Beltz, Walter (Hrsg.): Lexikon der letzten Dinge. Pattloch Verlag. Augsburg 1993, S. 445-446.

Knoblauch, Hubert: Der populäre Tod? Obduktion, Postmoderne und die Verdrängung des Todes. In: Groß, Dominik (Hrsg.): Who wants to live forever? Postmoderne Formen des Weiterwirkens nach dem Tod. Campus-Verlag. Frankfurt am Main/New York 2011, S. 27-53.

Köhn, Stephan: Manga. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 248-262.

Korff Schmising, Barbara von: Die letzte Reise. Im Bilderbuch wird der Tod in vielen Facetten dargestellt. In: JuLit. Heft 1. 2009, S. 24-29.

Krafft, Ulrich: Comics lesen. Untersuchung zur Textualität von Comics. Klett-Cotta. Stuttgart 1978.

-
- Kramer, Manfred: Palme. In: Beltz, Walter (Hrsg.): Lexikon der letzten Dinge. Pattloch Verlag. Augsburg 1993, S. 326.
- Kreitz, Isabel: Überall Gespenster. Wimmelbilder von Isabel Kreitz. Aladin. Hamburg 2018.
- Kretschmer, Christine: Bilderbücher in der Grundschule. Volk und Wissen (u.a.). Berlin 2003.
- Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Philipp Reclam Jun. Stuttgart 2018⁶.
- Kübler-Ross, Elisabeth: Interviews mit Sterbenden. Kreuz-Verlag. Stuttgart 1994¹⁹.
- Kübler-Ross, Elisabeth: Interviews mit Sterbenden. Kreuz-Verlag. Stuttgart 1974⁸.
- Kuhnle, Till R.: Tausend. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 441- 442.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Seriality in Picturebooks. In: Ebd. (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018, S. 103-109.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018.
- Künnemann Horst/Müller, Helmut: Bilderbuch. In: Doderer, Klaus (Hrsg.): Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. Erster Band: A-H. Beltz. Weinheim/Basel 1984, S. 159-172.
- Kunst + Unterricht, Nr. 208/1996.
- Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. UTB. Tübingen 2017.

-
- Kurwinkel, Tobias: Picturebooks and Movies. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): The Routledge Companion to Picturebooks. Routledge. London/New York 2018, S. 325-336.
- Kurz, Gerhard: Grau. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 163-164.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Vandenhoeck-Rupprecht. Göttingen 1993³.
- Laak, Lothar van: Krokodil. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 230 -231.
- Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen und Gattungen. Schneider-Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2000.
- Leist, Marielene: Kinder begegnen dem Tod. Gütersloher Verlagshaus. Gütersloh 1990².
- Lessing, Gotthold Ephraim: Wie die Alten den Tod gebildet. In: Ebd.: Literaturtheoretische und ästhetische Schriften. Reclam. Stuttgart 2006, S. 197-222.
- Lexa, Heidi: Pippi, Pan und Potter. Zur Motivkonstellation in den Klassikern der Kinderliteratur. Edition Praesens. Wien 2003.
- Lindgren, Astrid: Die Brüder Löwenherz. Verlag Friedrich Oetinger. Hamburg 1988.
- Lindgren, Astrid/Wikland, Ilon: Der Drache mit den roten Augen. Verlag Friedrich Oetinger. Hamburg 1986.
- Lindgren, Astrid/Törnqvist, Marit: Im Land der Dämmerung. Verlag Friedrich Oetinger. Hamburg 2007.
- Lindgren, Astrid/Törnqvist, Marit: Sonnenau. Verlag Friedrich Oetinger. Hamburg 2003.

-
- Link, Franz: Tanz und Tod in Kunst und Literatur: Beispiele. In: Ebd. (Hrsg.): Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Duncker & Humblot. Berlin 1993, S. 11-68.
- Lubkoll, Christine: Thematologie. In: Schneider, Jost (Hrsg.): Methodengeschichte der Germanistik. De Gruyter. Berlin/New York 2009, S. 747-762.
- Lurker, Manfred: Die Botschaft der Symbole. In Mythen, Kulturen und Religionen. Kösel Verlag. München 1990.
- Lurker, Manfred: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. Kösel Verlag. München 1973.
- Macho, Thomas/Marek, Kristin: Die neue Sichtbarkeit des Todes. In: Ebd. (Hrsg.): Die neue Sichtbarkeit des Todes. Fink Verlag, München 2007, S. 9-23.
- Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1987.
- Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. UTB. Göttingen 2007.
- Maier, Karl Ernst: Das Bilderbuch. In: Baumgärtner, Alfred Clemens/Franz, Kurt/Lange, Günter/Payrhuber, Franz-Josef/Pleticha, Heinrich (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. Teil 5: Literarische Begriffe. 1. Erg.-Lfg. Corian-Verlag Heinrich Wimmer. Meitingen 1996, S. 1-20.
- Maier, Karl Ernst: Jugendliteratur. Formen, Inhalt, pädagogische Bedeutung. Klinkhardt. Bad Heilbrunn/Obb. 1993¹⁰.
- Malinowski, Bernadette: Spiel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 413-415.
- Marijpol: Eremit. Avant Verlag. Berlin 2013.
- Marshall, Anna: Oma und die 99 Schmetterlinge. Arena. Würzburg 2012.

-
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. C.H. Beck. München 2005⁶.
- Mattenklott, Gundel: Zauberkreide. Kinderliteratur seit 1945. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. Stuttgart 1989.
- McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Carlsen. Hamburg 1997⁴.
- Meineke, Eva: Gelb. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 147.
- Mergenthaler, Volker: Fenster. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 117-118.
- Messerli, Simon: Materialästhetische Bilderbuchanalyse. Eine Perspektivierung der materiellen Dimension. In: Jahrbuch der GKJF 2018. Beiträge aus Geschichte und Theorie. 2018, S. 123-136. Online verfügbar unter: http://www.gkjf.de/wp-content/uploads/2018/12/Jahrbuch_GKJF_2018_123-136_Messerli_dt.pdf (Stand: 07.12.2020).
- Missiou, Marianna: The Visuality of Death in Kitty Crowther's Work. In: interjuli 01. 2013, S. 51-66.
- Michelmann, Judith: Rot. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 353-355.
- Mitchell, W. J.T.: Bildtheorie. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main 2008.
- Mitgutsch, Ali: Das Riesenbilderbuch von Ali Mitgutsch. Ravensburger Verlag. Ravensburg 1980.
- Mohr, Jan: Hundert. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon lite-

- rarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 193-194.
- Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien. Sonderausgabe. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbeck bei Hamburg 2002.
- Monhoff, Sascha: Erde/Lehm/Acker. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 98-99.
- Motté, Magda: Auf der Suche nach dem verlorenen Gott. Religion in der Literatur der Gegenwart. Matthias-Grünwald Verlag. Mainz 1997.
- Motté, Magda: ‚ethisch-existentiell‘/‚transzental-religiös‘/‚christlich‘. Dimensionen moderner Literatur für Kinder und Jugendliche. In: Langenhorst, Georg (Hrsg.): Gestatten: Gott! Religion in der Kinder- und Jugendliteratur. Verlag Sankt Michaelsbund. München 2011, S. 146-157.
- Müller, Timo: Abend. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 1.
- Müllers, Josefine: An der Hand des Engels. Der Engel in der bildenden Kunst und Literatur. In: Gerlitz, Peter (Hrsg.): Wasser und Quelle, Engel und Dämonen: Vorträge der Gesellschaft für Wissenschaftliche Symbolforschung aus den Jahren 1995 und 1996, gehalten in der Johann-Sebastian-Bach-Akademie in Klingenmünster. Symbolon: Jahrbuch für Symbolforschung. Bd. 13. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main (u.a.) 1997, S. 147-180.
- Munier, Gerald: Geschichte im Comic. Aufklärung durch Fiktion? Über Möglichkeiten und Grenzen des historisierenden Autorencomic der Gegenwart. Unser Verlag. Hannover 2000.
- Musturi, Tommi: Das Handbuch der Hoffnung. Avant Verlag. Berlin 2015.

-
- Navarette, Carlos: Betrachtungen zum Totenkult in Mexiko. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Der Tod in der mexikanischen Kultur. Trickster Verlag. München 1993, S. 9-24.
- Naschert, Guido: Herbst. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^a, S. 179-180.
- Naschert, Guido: Winter. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^b, S. 486.
- Neuhardt, Günter: Das Fenster als Symbol: Versuch einer Systematik der Aspekte. In: Reibold, Ernst Thomas (Hrsg.): Symbolon. Jahrbuch für Symbolforschung. Neue Folge, Bd. 4. In Kommission bei E.J. Brill. Köln 1978, S. 77-92.
- Neumayr, Ursula: WaldBilder. Vorstellung von Bäumen und Wäldern. In: o. A.: Wald. Biotop und Mythos. Böhlau (Grüne Reihe des Lebensministeriums, 23). Wien 2011, S. 189-254.
- Nikolajeva, Maria/Scott, Carol: How picturebooks work. Routledge. New York u.a. 2006.
- Nodelman, Perry: Words about pictures. The narrative art of children's picture books. Univ. of Georgia Press. Athens, Ga. (u.a.) 1988.
- Novalis: Novalis. Werke in einem Band. Aufbau Verlag. Berlin/Weimar 1983.
- Nordqvist, Sven: Armer Pettersson. Oetinger. Hamburg 1988.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Metzler. Stuttgart 1985.
- Nix, Angelika: Viele tausend Jahre ist man tot. Die Todesthematik in der europäischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit. Heft 1. 2009, S. 19-23.
- Oestersandfort, Christian: Mohn. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 272-

273.

Oetken, Mireille: Bilderbücher der 1990er Jahre. Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption. Oldenburg 2008. Online verfügbar unter: <http://oops.uni-oldenburg.de/747/1/oetbil08.pdf> (Stand: 07.12.2020).

Oetken, Mareile: Das Bild von Kind und Kindheit im Bilderbuch. In: Tillmann, Angela/Fleischer, Sandra/Hugger; Kai-Uwe (Hrsg.): Handbuch Kinder und Medien. Springer Verlag. Wiesbaden 2014, S. 351-363.

Oetken Mareile: Spiegelbild Bilderbuch. Einflüsse und Umbrüche in der Bilderbuchentwicklung seit den 90er Jahren im Spiegel der Betrachtung. In: Ebd. (Hrsg.): Texte lesen - Bilder sehen. Beiträge der Ringvorlesung Texte lesen - Bilder sehen. Vom Umgang mit Kinder- und Jugendliteratur der Forschungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur (OlFoKi) der Carl-von-Ossietsky-Universität Oldenburg, Wintersemester 2002/03. Bis. Oldenburg 2005, S. 111-141.

Oetken, Mareile: Wie Bilderbücher erzählen. Analysen multimodaler Strukturen und bimedialen Erzählens im Bilderbuch. BIS der Universität Oldenburg. Oldenburg 2017. Online verfügbar unter: http://oops.uni-oldenburg.de/3204/1/oetken_bilderbuecher_habil_2017.pdf (Stand: 07.12.2020).

Okolowitz, Herbert/Layh, Susanna: Braun. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 61-62.

O'Sullivan, Emer: Kinderliterarische Komparatistik. Winter. Heidelberg 2000.

Packard, Stephan: Medium, Form, Erzählung? Zur problematischen Frage: »Was ist ein Comic?«. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 58-73.

Palmer, Rebecca: From comics to picturebooks. The reading moment as Focus for De-

- vising Hybrid Narratives. In: *interjuli*. Heft 2. 2016, S. 89-103.
- Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In: Ebd.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. DuMont. Köln 1978, S. 35- 67.
- Pantaleo, Sylvia: *Paratexts in Picturebooks*. In: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hrsg.): *The Routledge Companion to Picturebooks*. Routledge. London/New York 2018, S. 38-48.
- Payk, Theo R.: *Demenz*. UTB. München 2010.
- Pech, Anton/Pommer, Georg/Zeininger, Johannes: *Fenster*. Springer-Verlag. Wien 2005.
- Pecher, Claudia Maria: *Der Tod und das Mädchen. Ein zeitloses Modell in bildender Kunst, Literatur und Film*. In: *kj&m*. Jg. 62. Heft 4. 2010, S. 11–22.
- Pedrosa, Cyril: *Drei Schatten*. Reprodukt. Berlin 2008.
- Pestemer, Felix: *Der Staub der Ahnen*. Avant. Berlin 2011.
- Peters, Ulrike: *Die Azteken: Mythos und Wirklichkeit*. Marixverlag. Wiesbaden 2018.
- Peters, Ulrike: *Xolotl und Anubis. Die Hund-Mensch-Beziehung als religionsgeschichtliches Phänomen in Amerika und Afrika*. In: Hoheisel, Karl/Hutter, Manfred/Klein, Wassilios/Vollmer, Ulrich (Hrsg.): *Hairesis. Festschrift für Karl Hoheisel zum 65. Geburtstag. Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 34*. Aschendorf Verlag Münster Westfalen 2002, S. 361-380.
- Pezzoli-Olgiati, Daria: *Paradies*. In: *Religion in Geschichte und Gegenwart*. O.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_024264 (Stand 08.12.2020).
- Pfennig, Daniela: *Sinnperspektiven statt Fluchtmöglichkeiten. Fantastische Parallel-*

- welten als Orte der Entwicklung. In: Lötcher, Christine/Schrackmann, Petra u.a. (Hrsg.): Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik. LIT. Wien/Zürich/Berlin/Münster 2014, S. 171-186.
- Pietsch, Stephanie: Morgen. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 274-275.
- Plaga, Friederike: „Bilderreich und Wortgewandt“ – Bildwissenschaft im Kindergarten. Die symbolische Praxis des Sprechens über Bilder und ihre Relevanz für die Frühpädagogik. In: Bisanz, Elize (Hrsg.): Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken. Transcript. Bielefeld 2011, S. 209-226.
- Platthaus, Andreas: Funnies. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 181-193.
- Plieth, Martina: Kind und Tod: Zum Umgang mit kindlichen Schreckensvorstellungen und Hoffnungsbildern. Neukirchener. Neukirchen-Vluyn 2002².
- Polte, Maren: Taschenspielertricks – Skizzen eines flüchtigen Fotoautomaten. Die BfA in einer Polaroid-Reportage Stephan Erfurts. In: Kröncke, Meike/Lauterbach, Barbara/Nohr, Rolf F. (Hrsg.): Polaroid als Geste – über die Gebrauchsweisen einer fotografischen Praxis. Hantje Cantz Verlag. Ostfildern- Ruit 2005, S. 33-43.
- Press, Alexander: Die Bilder des Comics. Funktionsweisen aus kunst- und bildwissenschaftlicher Perspektive. Transcript. Bielefeld 2018.
- Pschyrembel (Begr.). Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. De Gruyter. New York/Berlin 1990²⁵⁶.
- Rana, Marion: o.T. In: interjuli. Heft 1. 2013, S. 98-100. Online verfügbar unter: <http://www.interjuli.de/de/assets/Artikel/1301%20Alter%20und%20Tod/9.%20Rezensionen.pdf> (Stand: 07.12.2020).

-
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutungen. Anaconda Verlag. Köln 2008.
- Raithel, Jürgen: Quantitative Forschung. Ein Praxiskurs. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden 2008². Online verfügbar unter: <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-531-91148-9> (Stand: 07.12.2020).
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. UTB. Tübingen/Basel 2002.
- Regnaud, Jean/Bravo, Emile: Meine Mutter ist in Amerika und hat Buffalo Bill getroffen. Carlsen. Hamburg 2009.
- Reinhardt, Jan D./Weber, Simone: Die Todes- und Sterbethematik in Kinderbilderbüchern für die Altersklasse bis 5 Jahre. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 32. 2/3. 2008, S. 55-77. Online verfügbar unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-325719> (Stand: 07.12.2020).
- Reinis, Austra: Ars moriendi - Ritual- und Textgeschichte. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): *Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler. Stuttgart 2010, S. 159-165. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Renger, Almut-Barbara: Herz. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 180-181.
- Reuter, Stephanie: Herausbildung des Todeskonzepts bei Kindern. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): *Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler. Stuttgart 2010, S. 137-141. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).

-
- Richard, Birgit/Zybok, Oliver (Hrsg.): DEAD_Lines. Der Tod in Kunst - Medien - Alltag. Hatje Cantz. Ostfildern 2011.
- Richard, Birgit/Grünwald, Jan/Spöttling-Metz, Nina/Recht, Marcus (Hrsg.): Flickern-
de Jugend - rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0. Campus. Frankfurt am
Main 2010.
- Richard, Birgit: Todesbilder. Kunst, Subkultur, Medien. Fink. München 1995.
- Robertson-von Trotha, Caroline Y.: Ist der Tod bloß der Tod? Tod und Sterben in der
Gegenwartsgesellschaft - ein thematischer Umriss. In: Ebd. (Hrsg.): Tod und Ster-
ben in der Gegenwartsgesellschaft. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung.
Nomos. Baden-Baden 2008, S. 9-18.
- Rohner, Isabel: Flügel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon lite-
rarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^a, S. 127-128.
- Rohner, Isabel: Violett. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon
literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^b, S. 466-467.
- Rösch, Gertrud Maria: Pferd. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Le-
xikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^a, S. 321-
322.
- Rösch, Gertrud Maria: Rabe. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Le-
xikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^b, S. 334-
335.
- Rosenfeld, Hellmut: Der Tod in der christlichen Kunst. In: Jansen, Hans Helmut (Hrsg.):
Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Steinkopff Verlag. Darmstadt 1978,
S. 94-106.
- Rosenstock, Roland: Six Feet Under – Bestattungskultur aus der Perspektive fiktionaler

-
- Fernsehunterhaltung. In: Klie, Thomas (Hrsg.): Performanzen des Todes. Kohlhammer. Stuttgart 2008, S. 209-222.
- Roth, Udo: Phoenix. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 325-326.
- Rudolph, Marguerita: Wie ist das, wenn man tot ist? Mit Kindern über das Sterben reden. Maier. Ravensburg 1979.
- Rudtke, Tanja: Mahl. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 256-257.
- Ruhnle, Till R.: Skelett/Totenschädel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 402-403.
- Sachs-Hombach, Klaus: Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft. In: Ebd. (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005, S. 11 -20.
- Sackmann, Eckart: Comic. Kommentierte Definition. In: Ebd. (Hrsg.): Deutsche Comicforschung 2010. Comicplus+. Hildesheim 2009, S. 6-9.
- Sahagún, Fray Bernardino de: Aus der Welt der Azteken. Die Chronik des Fray Bernardino de Sahagún. Insel Verlag. Frankfurt am Main 1989.
- Saint-Exupéry, Antoine de: Der kleine Prinz. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 2015.
- Saint-Exupéry, Antoine de/Sfar: Der kleine Prinz. Carlsen. Hamburg 2009.
- Sammer, Marianne: Engel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 95-97.
- Scheuer, Hans Jürgen: Schwarzweiß. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metz-

- ler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 387-389.
- Schäfer, Iris: Krankheit. 2016a, o.S. Online verfügbar unter: <http://www.kinderundjugendmedien.de/index.php/stoffe-und-motive/1461-krankheit> (Stand: 07.12.2020).
- Schäfer, Iris: Von der Hysterie zur Magersucht: Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende. Peter Lang Verlag. Frankfurt am Main 2016b.
- Schäfer, Iris: Zur Ästhetik der Krankheit. Kinder- und jugendliterarische Krankheitsnarrative zwischen Aufklärung und Ästhetisierung – Ein Überblick. In: *interjuli*. Heft 1. 2017, S. 6-25. Online verfügbar unter: http://www.interjuli.de/de/assets/Artikel/1701%20Interjuli/interjuli_17_01.compressed.pdf (Stand: 07.12.2020).
- Schaukelberger, Hildegard: Kinder- und Jugendliteratur heute. Themen, Trends und Perspektiven. Herder. Freiburg/Basel/Wien 1990.
- Schertler, Eva-Maria: Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Studien Verlag. Innsbruck 2011.
- Schich, Winfried: Redende Siegel brandenburgischer und anderer deutscher Städte im 13. und 14. Jahrhundert. In: Späth, Markus (Hrsg.): Die Bildlichkeit korporativer Siegel im Mittelalter. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Böhlau Verlag. Köln/Weimar/Wien 2009, S. 113–130.
- Schikowski, Klaus: Graphic Novel – Das unbekannte Wesen! In: *Comixene*. 18 Jg. Nr. 102. 2008, S. 19–23.
- Schikowski, Klaus: *Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler*. Reclam junior. Stuttgart 2014.
- Schikowski, Klaus: Graphic Novel. Die Globalisierung des Comics. In: *Comic Report*

2011, S. 50–57.

Schikowski, Klaus: Königsdisziplin Kindercomic. Comics für jüngere Leser im Buchhandel. In: Ihme, Burkhard (Hrsg.): Comic Jahrbuch 2011. ICOM. Stuttgart 2010, S. 12-23.

Schipp, Anke: Ab jetzt BFF. In: Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, 5. Juli 2020 Nr. 27, S. 14.

Schipper, Bernd U.: Gegenwelten – Paradiesvorstellungen in den Religionen. In: Müller, Andrea/Roder, Hartmut (Hrsg.): 1001 Nacht. Wege ins Paradies. Philipp von Zabern. Mainz 2006, S. 37-44.

Schmidt, David Nikolas: Zwischen Stimulation und Narration. Theorie des Fantasy-Rollenspiels. Peter Lang. Frankfurt am Main (u.a.) 2012.

Schmitz-Emans, Monika: Literaturcomics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 276-290.

Schmitz-Emans, Monika: Maske – Verhüllung oder Offenbarung? Einige Stichworte zur Semantik von Masken und Maskierung. In: Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): Masken. Die Blaue Eule. Essen 2009, S. 7-35.

Schneider, Steffen: Himmel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2a}, S. 182-183.

Schneider, Liane/Görrisson, Janina: Conni macht Mut in Zeiten von Corona. Carlsen Verlag. Hamburg 2020.

Schneider, Liane/Wenzel-Bürger, Eva: Conni ist krank. Carlsen Verlag. Hamburg 2010.

-
- Schneider, Uwe: Meer. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2b}, S. 268-269.
- Schreiber, Stefan/Siemons, Stefan: Was ist „Jenseits“? Eine Einführung. In: Ebd. (Hrsg.): Das Jenseits. Perspektiven christlicher Theologie. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 2003, S. 9-15.
- Schröer, Marie: Graphic Memoirs - autobiografische Comics. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 263-275.
- Schuller, Stanislaw: Hades. Unterweltvorstellungen in der griechischen Literatur. VDM Verlag Dr. Müller. Saarbrücken 2008.
- Schulthess, Gustav K. von: Röntgen, Computertomografie & Co. Wie funktioniert medizinische Bildgebung? Springer. Berlin/Heidelberg 2017.
- Schuster, Jörg: Regen. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2a}, S. 337-338.
- Schuster, Jörg: See/Teich. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2b}, S. 395-396.
- Schüwer, Martin: Erzählen in Comics. Bausteine einer plurimedialen Erzähltheorie. In: Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier 2002, S. 185-216.
- Schüwer, Martin: Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur. Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier 2008.
- Schüwer, Martin: Visuelle Aspekte der erzählerischen >Sprache der Comics<: Sensorisches Bild und Zeit-Bild. In: Brunken, Otto/Giesa, Felix (Hrsg.): Erzählen im Comic. Beiträge zur Comicforschung. Bachmann Verlag. Essen 2013, S. 33-48.

-
- Seib, Gerhard: Schmetterling. In: Kirchbaum, Engelbert (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 4. Allgemeine Ikonographie: Saba, Königin von - Zypresse; Nachträge Herder. Freiburg im Breisgau 2012, S. 96.
- Seubold, Günter/Schmaus, Thomas (Hrsg.): Ästhetik des Todes. Tod und Sterben in der Kunst der Moderne. DenkMal-Verlag. Bonn 2013.
- Sieg, Fabian: Frosch/Kröte. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 135-136.
- Siegner, Ingo: Der kleine Drache Kokosnuss. CBJ. München 2002.
- Small, David: Stiche. Carlsen. Hamburg 2012.
- Sinn, Christian: Mond. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 273- 274.
- Snyder, Scott/Jock/Francavill, Francesco: Batman. Der schwarze Spiegel Teil 1. Graphic Novel Collection. Band 31. Panini Verlag. Stuttgart 2020.
- Soeffner, Hans-Georg: Ein Diesseits ohne Jenseits? Vom ‚Sinn‘ des Todes und dem Weg zu einer Gesellschaft ohne Jenseitsvorstellung. In: Robertson-von Trotha, Caroline Y. (Hrsg.): Tod und Sterben in der Gegenwartsgesellschaft. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung. Nomos. Baden-Baden 2008, S. 125-142.
- Spiecker-Verscharen, Ingun: Kindheit und Tod. Die Konfrontation mit dem Tod in der modernen Kinderliteratur. Haag und Herchen. Frankfurt am Main 1982.
- Squier, Suann Merrill/Krüger- Fürhoff, Irmela Marei (Hrsg.): Patho graphics. narrative, aesthetics, contention, community. The Pennsylvania State University Press. Pennsylvania 2020.
- Squier, Susan Merrill: SICK! Kranksein im Comic. Berlin 2017, S. 2/S. 5. Online verfü-

bar unter: https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/20216/SICK-cat_300.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Stand: 07.12.2020).

Staiger, Michael: Das Bilderbuch als multimodales Erzählmedium. Analytische Zugänge am Beispiel von Jon Klassens *Das ist nicht mein Hut*. In: Lieber, Gabriele/Uhlig, Bettina (Hrsg.): *Narration. Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik*. Kopaed. München 2016, S. 135-148.

Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Abraham, Ulf/Knopf, Julia (Hrsg.): *Bilderbücher. Band 1. Theorie*. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2014, S. 12-23.

Stein, Petra: Forschungsdesigns für die quantitative Sozialforschung. In: Baur, Nina/Blasius, Jörg (Hrsg.): *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*. Springer VS. Wiesbaden 2014.

Steindamm, Constanze/Tust, Dorothea: *Ein Corona-Regenbogen für Anna und Moritz. Mit Tipps für Kinder rund um Covid-19*. Carlsen. Hamburg 2020.

Stockhorst, Stefanie: Mauer. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2a}, S. 266.

Stockhorst, Stefanie: Palme. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2b}, S. 312.

Stolz, Alfred: *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*. DuMont Buchverlag. Köln 1988.

Strauch, Daniel/Graf, Fritz: Acheron (Ἀχέρων). In: *Der Neue Pauly*. 2006, o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e102130 (Stand: 08.12.2020).

-
- Strauch, Daniel: Griechische und römische Götter in der Antikensammlung Berlin. Museion Verlag, Berlin 2012.
- Strzyz, Wolfgang: Comics im Buchhandel. Geschichte, Genres, Verlage. Bramann. Frankfurt am Main 1999.
- Strzyz, Wollé: Trends im Comicmarkt. In: Bramann, Klaus-Wilhelm (Hrsg.): Warengruppen im Buchhandel. Grundlagen, Allgemeines Sortiment, Fachbuch; Belletristik, Kinder- und Jugendbuch, Sachbuch, Ratgeber, Comics, Biografien, Zeitgeschichte, Schule und Lernen, Reise, Hörbuch, Jura, Medizin, Philosophie, Wirtschaft, Theologie/Religion, Antiquariat, EDV, Non-Books u.a.m. Bramann. Frankfurt am Main 2011, S. 212-222.
- Suter, Robert: Wald. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 470-471.
- Tan, Shaun: Der rote Baum. Carlsen. Hamburg 2013.
- Tan, Shaun: Eric. Carlsen. Hamburg 2011.
- Taniguchi, Jiro: Die Sicht der Dinge. Carlsen. Hamburg 2008a.
- Taniguchi, Jiro: Träume von Glück. Carlsen. Hamburg 2008b.
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günter (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Band 1. Grundlagen. Gattungen. Schneider Verlag Hohengehren. Baltmannsweiler 2000, S. 228-245.
- Thiele, Jens: Bilderbuchforschung. Eine unsystematische Bestandsaufnahme und vorläufige Perspektiven. In: *kj&m*. 59 Jg. Nr. 1. 2007, S. 4-10.
- Thiele, Jens (Hrsg.): Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption. Isensee. Oldenburg 2003².

-
- Thiele, Jens: Kunst für Kinder? Zur Bedeutung des Bilderbuches in der bildnerisch-literarischen Sozialisation des Kindes. In: Steitz-Kallenbach, Jörg (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteraturforschung interdisziplinär. Bis Verlag. Oldenburg 2001, S. 31-58.
- Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Isensee. Oldenburg 1991.
- Thiele, Jens: Theoretische Position zum Bilderbuch in Nachkriegszeit und Gegenwart. In: Dolle-Weinkauff/Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Theorien der Jugendlektüre. Beiträge zur Kinder- und Jugendliteratur. Juventa Verlag. Weinheim/München 1996, S. 263-283.
- Thiele, Jens: Überhöhte Erwartungen an einen scheinbar einfachen Gegenstand. Zu den Schwierigkeiten einer Rezeptionsforschung im Bereich Kinderbuchillustration. In: Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hrsg.): Siehst du das? Die Wahrnehmung von Bildern in Kinderbüchern - Visual Literacy: Kolloquium v. 26. bis 28. Sept. 1996. Chronos Verlag. Zürich 1997, S. 149-185.
- Thieme, Frank: Sterben und Tod in Deutschland. Eine Einführung in die Thanatosoziologie. Springer. Wiesbaden 2019.
- Tielmann, Christian/Kraushaar, Sabine: Max geht nicht mit Fremden mit. Carlsen. Hamburg 2007.
- Tielmann, Christian/Kraushaar, Sabine: Max geht nicht mit Fremden mit. Carlsen. Hamburg 2011.
- Tielmann, Christian/Kraushaar, Sabine: Max geht nicht mit Fremden mit. Carlsen. Hamburg 2015.
- Tirabosco, Tom/Wazem, Pierre: Das Ende der Welt. Avant. Berlin 2009.
- Tirschmann, Felix: Der Alltag des Todes. Perspektiven einer wissenssoziologischen

- Thanatologie. Springer VS. Wiesbaden 2019.
- Tod, Sandra: La petite mort. 2019, o.S. Online verfügbar unter: <https://www.springer-medizin.at/la-petite-mort/16472384> (Stand: 14.03.2021).
- Tolnay, Alexander: El Día de Muertos. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.): Der Tod in der mexikanischen Kultur. Trickster Verlag. München 1993, S. 29-33.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič: Drei Tode. In: Lux, Christian/Simm, Hans-Joachim (Hrsg.): Tolstoj. Insel Verlag. Frankfurt am Main/Leipzig 2009, S. 16-33.
- Trommer, Ralph: Phantastische Comics - Science-Fiction, Fantasy, Horror. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 212-232.
- Uehlinger, Christoph: Bilderverbot. In: Religion in Geschichte und Gegenwart. o.J., o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org.proxy.ub.uni-frankfurt.de/10.1163/2405-8262_rgg4_SIM_02048 (Stand: 08.12.2020).
- Vach, Karin: Typographie im Bilderbuch. In: Scherer, Gabriela/Volz, Steffen/Wipräch-tiger-Geppert, Maja (Hrsg.): Bilderbuch und literar-ästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven. WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier. Trier 2014, S. 247-263.
- Vanistendael, Judith: Als David seine Stimme verlor. Reprodukt. Berlin 2014.
- Verweyen, Annemarie: Einführung. In: Ebd. (Hrsg.): Comics. Eine Ausstellung im Rheinischen Freilichtmuseum, Landesmuseum für Volkskunde, Kommern. Rheinland-Verlag. Köln [i.e.] Pulheim 1986, S. 9-26.
- Waldow, Stephanie: Blau. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 53-54.

-
- Warnke, Martin (Hrsg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne. Akad. Verl. (Gesammelte Schriften). Berlin 2000.
- Welsch, Norbert/Liebmann, Claus Chr.: Farben. Natur, Technik, Kunst. Springer Verlag. 2012³. Online verfügbar unter: <https://doi.org/10.1007/978-3-662-56625-1> (Stand: 07.12.2020).
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. Wilhelm Fink Verlag. München 2004.
- Weinkauff, Gina/Glasenapp, Gabriele von: Kinder- und Jugendliteratur. Schöningh. Paderborn 2014².
- Weiss, Simone: Jugendliteratur über Pest, Aids und Krebs: Eine Bestandsaufnahme. In: Holst, Nina/Schäfer, Iris/Ullmann, Anika (Hrsg.): Narrating Disease and Deviance in Media for Children and Young Adults/Krankheits- und Abweichungsnarrative in kinder- und jugendliterarischen Medien. Peter Lang Edition. Frankfurt am Main 2016, S. 211-228.
- Weixler, Antonius: Vom Comicstrip zum comic book. In: Abel, Julia/Klein, Christian (Hrsg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Metzler Verlag. Stuttgart 2016, S. 143-155.
- Werberger, Annette: Segel. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2a}, S. 397.
- Werberger, Annette: Stern. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012^{2b}, S. 424-425.
- Westbrook, Raymond/Wagner-Hasel, Beate/Treggiari, Susan/Ego, Beate: Ehe. In: Der Neue Pauly. 2006, o.S. Online verfügbar unter: http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e327010 (Stand: 08.12.2020).

-
- Westheim, Paul: Der Tod in Mexiko. Müller u. Kiepenheuer. Hanau am Main o. J.
- Wexberg, Kathrin: Knochenmann und Sensenfrau. Figurationen, Rituale und Symbole zum Thema Sterben und Tod in der Kinderliteratur. In: *Communicatio Socialis. Internationale Zeitschrift für Kommunikation in Religion, Kirche und Gesellschaft* 2/2011, S. 199-215.
- Wiesmann, Hannah Grosse: Blume. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 56-58.
- Wilde, Lukas R. A.: Was unterscheiden Comic-→Medien? In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung* 1. 2014, S. 25–50. Online verfügbar unter: https://www.closure.uni-kiel.de/data/pdf/closure1_full.pdf (Stand: 07.12.2020).
- Wilks, Guntram: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre. Tectum Verlag. Marburg 2005.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart 1969⁵.
- Wittkowski, Joachim/Schröder, Christina: Betreuung am Lebensende. Strukturierung des Merkmalsbereichs und ausgewählte empirische Befunde. In: Ebd. (Hrsg.): *Angemessene Betreuung am Ende des Lebens. Barrieren und Strategien zu ihrer Überwindung*. Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen 2008, S. 1–51.
- Wittkowski, Joachim: Psychologie. In: Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): *Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler. Stuttgart 2010, S. 50-61.
- Wittkowski, Joachim: *Psychologie des Todes*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1990.

-
- Wittwer, Héctor/Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas (Hrsg.): *Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler. Stuttgart 2010. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Wittwer, Héctor/ Schäfer, Daniel/Frewer, Andreas: *Vorwort. Sterben und Tod - interdisziplinäre Perspektive*. In: Ebd. (Hrsg.): *Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch*. Metzler. Stuttgart 2010, S. VII-IX. Online verfügbar unter: <http://gbv.ebib.com/patron/FullRecord.aspx?p=803259> (Stand: 07.12.2020).
- Wohlleben, Doren: *Fotografie*. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 131-132.
- Wolf, Werner: *Die Transmedialität des Narrativen und das erzählerische Potential von Einzelbildern*. In: Lieber, Gabriele/Uhlig, Bettina (Hrsg.): *Narration. Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik*. Kopaed. München 2016, S. 99-118.
- Worden, James William: *Beratung und Therapie in Trauerfällen. Ein Handbuch*. Verlag Hans Huber. Bern/Stuttgart/Toronto 1987.
- Würmann, Carsten: *Spielkarten/Kartenspiel*. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 415-416.
- Wylie, Dan: *Elefant*. Gerstenberg Verlag. Hildesheim 2011.
- Yngborn, Katarina: *Schwarz*. In: Butzer, Günther/Jacob, Joachim (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Verlag J.B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2012², S. 386-387.
- Zernikow, Boris/Henkel, Wilma: *Vorstellungen und Bedürfnisse sterbender junger Menschen*. In: Zernikow, Boris (Hrsg.): *Palliativversorgung von Kindern, Jugend-*

lichen und jungen Erwachsenen. Springer Medizin Verlag. Heidelberg 2008, S. 79-86.

Zimmermann, Hans Dieter: Vorwort. In: Ebd. (Hrsg.): Vom Geist der Superhelden. Comic Strips; Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin. Mann (Schriftenreihe der Akademie der Künste, 8). Berlin 1970, S. 7-10.

Zöhrer, Marlene: Weltliteratur im Bilderbuch. Praesens Verlag (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich, 12). Wien 2010.

5.2. Internetquellen

AG Comicforschung. Online verfügbar unter: <https://agcomic.net/about/> (Stand: 08.12.2020).

Aladin Verlag dockt bei Thienemann-Esslinger an. Klaus Humann geht von Bord. Online verfügbar unter: <https://www.boersenblatt.net/archiv/1443492.html> (Stand: 05.01.2021).

Animations-Kurzfilm ‚Peyotl‘ (basierend auf der Graphic Novel „Der Staub der Ahnen“). Online verfügbar unter: <https://vimeo.com/149566366> (Stand: 13.12.2020).

Arbeitsstelle für Graphische Literatur (ArGL). Online verfügbar unter: <https://www.slm.uni-hamburg.de/imk/forschung/arbeitsstellen-zentren/argl.html> (Stand: 08.12.2020).

Arena Verlag Homepage. Online verfügbar unter: <https://www.arena-verlag.de> (Stand: 13.12.2020).

Biografie von Isabell Kreitz. Online verfügbar unter: <https://isakreitz.de/biografie/> (Stand: 08.12.2020).

Bonn Online Bibliography of Comics Research. Online verfügbar unter: <https://www.bobc.uni-bonn.de> (Stand: 08.12.2020).

Carlsen Homepage. Online verfügbar unter: <https://www.carlsen.de> (Stand: 13.12.2020).

Carlsen Graphic Novel Paperback. Online verfügbar unter: <https://www.carlsen.de/reihe/graphic-novel-paperback> (Stand: 13.12.2020).

COMFOR. Gesellschaft für Comicforschung. Online verfügbar unter: <https://www.comicgesellschaft.de/en/category/comicgesellschaft/was-ist-die-comfor/> (Stand: 08.12.2020).

Comic-Ankündigung „Vervirte Zeiten“ von Ralf König. Online verfügbar unter: <https://www.rowohlt.de/buch/ralf-koenig-vervirte-zeiten-9783498002114> (Stand: 14.12.2020).

Comic-Bereich auf der Homepage der Zeitung „Der Tagesspiegel“. Online verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/> (Stand: 08.12.2020).

Comic-Archiv des Instituts für Jugendbuchforschung. Online verfügbar unter: https://www.uni-frankfurt.de/54085409/Comic_Archiv___Institut_für_Jugendbuchforschung___FB_10 (Stand: 08.12.2020).

„Das Ende der Welt“ Verlagsbeschreibung. Online verfügbar unter: http://www.avant-verlag.de/comic/das_ende_der_welt (Stand: 04.06.2019).

Deutscher Wetterdienst: Erdschattenbogen. Online verfügbar unter: <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/Functions/glossar.html?lv2=100652&lv3=100746> (Stand: 08.12.2020).

dpa: Kleine Zigarettenmarken verschwinden vom Markt. Online verfügbar unter: <https://www.faz.net/aktuell/wirtschaft/kleinere-zigarettenmarken-verschwinden-vom-markt-14238434.html> (Stand: 10.12.2020).

Edition 52-Homepage. Online verfügbar unter: <https://edition52.de/shop> (Stand: 13.12.2020).

Erzähl mir was vom Tod - eine interaktive Ausstellung über das Davor und Danach. Online verfügbar unter: <https://www.stiftungfriedenstein.de/ausstellungen-und-veranstaltungen/erzahl-mir-was-vom-tod-eine-interaktive-ausstellung-uber-das-davor> (Stand: 25.01.2021).

Geschichte der Pixibücher. Online verfügbar unter: <https://www.pixi.de/pixiversum/geschichte-der-pixibuecher> (Stand: 13.12.2020).

Graphic Novels. Neuerscheinungen, Veranstaltungen, Rezensionen. Online verfügbar unter: <https://graphic-novel.info> (Stand: 08.12.2020).

Haas, Christoph: Ein Comic für junge Leser. Die kuriosen Fälle von Sergeant Sid und Chief Inspector Jessie. 2020. Online verfügbar unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/comic-kinder-krimi-1.5137244> (Stand: 10.12.2020).

Hartung, Andreas: „Mit dem Tod ist nicht alles vorbei“. Interview mit Felix Pestemer. 2012. Online verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/interview-mit-dem-tod-ist-nicht-alles-vorbei/6299974.html> (Stand: 28.07.2019).

Haschke, Claudia: Medizinische Versorgung am Lebensende noch zu häufig im Krankenhaus. 2015. Online verfügbar unter: <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/presse/pressemitteilungen/pressemitteilung/pid/medizinische-versorgung-am-lebensende-noch-zu-haeufig-im-krankenhaus/> (Stand: 08.12.2020).

Informationen zum Martin-Schüwer-Publikationspreis für herausragende Comicforschung. Online verfügbar unter: <https://agcomic.net/martin-schuwer-publikationspreis-fur-herausragende-comicforschung/> (Stand: 08.12.2020).

„Internationalen Comic-Salons Erlangen“ Homepage: Zeichnen aus dem Homeoffice. Online verfügbar unter: <https://www.comic-salon.de/de/zeichnen-aus-dem-ho>

meoffice (Stand: 14.12.2020).

Kuhn, Anette: Wie spreche ich mit Kindern über ihre Ängste. 2020. Online verfügbar unter: <https://deutsches-schulportal.de/schule-im-umfeld/coronavirus-suanne-walitzka-wie-spreche-ich-mit-kindern-ueber-ihre-aengste/> (Stand: 08.12.2020).

Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest: miniKIM 2014. Kleinkinder und Medien. Online verfügbar unter: https://www.mpfs.de/fileadmin/files/Studien/miniKIM/2014/Studie/miniKIM_Studie_2014.pdf (Stand: 08.12.2020).

Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest: JIM-Studie 2019. Jugend, Information, Medien. Basisuntersuchung zum Medienumgang 12- bis 19- Jähriger. Online verfügbar unter: <https://www.mpfs.de/studien/jim-studie/2019/> (Stand: 08.12.2020).

Ministerium für Schule und Bildung des Landes Nordrhein-Westfalen. Online verfügbar unter: https://www.schulministerium.nrw.de/docs/Recht/Schulgesundheitsrecht/Infektionsschutz/300-Coronavirus/Coronavirus_Schulpsychologie/index.html (Stand: 29.04.2020).

„NICHTLUSTIG“- Cartoons von Joscha Sauer. Online verfügbar unter: <https://joscha.com/nichtlustig/030122/> (Stand: 08.12.2020).

Oetinger Verlagsgruppe Homepage. Online verfügbar unter: <https://www.oetinger.de> (Stand: 08.12.2020).

o.A.: Opium der Kinderstube. 1951. Online verfügbar unter: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29193570.html> (Stand: 08.12.2020).

Onilo Homepage. Online verfügbar unter: <https://www.onilo.de> (Stand: 08.12.2020).

Onilo. Was ist Onilo? Online verfügbar unter: <https://www.onilo.de/ueberonilo/wasistonilo/> (Stand: 08.12.2020).

Projektseite „PathoGraphics“. Online verfügbar unter: https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/friedrichschlegel/assoziierte_projekte/Pathographics/sl_2_ABOUT/index.html (Stand: 08.12.2020).

Ravensburger Verlag. Unternehmenskultur. Online verfügbar unter: http://www.ravensburger-unternehmenskultur.de/heute/ravens_heute.html (Stand: 13.12.2020).

Rückschau der Ausstellungen des Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité. Online verfügbar unter: <https://www.bmm-charite.de/ausstellungen/rueckschau.html> (Stand: 08.12.2020).

Statistisches Bundesamt: Todesursachen. Online verfügbar unter: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Gesundheit/Todesursachen/todesfaelle-2016.html> (Stand: 09.06.2019).

Stiftung Lesen: Der bundesweite Vorlesetag. Eine Initiative von DIE ZEIT, STIFTUNG LESEN und DEUTSCHE BAHN STIFTUNG. Online verfügbar unter: <https://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=2595> (Stand: 08.12.2020).

Stiftung Lesen: Allgemeine Leseempfehlungen: Bilderbuch Apps. Vorlesen mal anders! Online verfügbar unter: <https://www.stiftunglesen.de/download.php?type=documentpdf&id=884> (Stand: 14.12.2020).

Törne, Lars von: Ansteckende Kreativität. Wie Corona die Comicszene herausfordert und inspiriert. 2020. Online verfügbar unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/ansteckende-kreativitaet-wie-corona-die-comicszene-herausfordert-und-inspiriert/25788334.html> (Stand: 10.12.2020).

„TOT, aber LUSTIG“ - Cartoons von Michael Hochschulte. Online verfügbar unter: <https://www.totaberlustig.com> (Stand: 08.12.2020).

Trailer „Drag me to hell“. Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=PPOaxHqoYxo> (Stand: 14.12.2020).

5.3. Weitere Quellen

Böcklin, Arnold: Die Toteninsel (Urversion). 1880. Öl auf Leinwand. 111 cm × 155 cm.
Kunstmuseum Basel.

Friedrich, Caspar David: Ruinen in der Abenddämmerung (Kirchenruine im Wald).
um 1831. Öl auf Leinwand. 70,5 x 49,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Hahn, Don/Allers Roger/Minkoff, Rob: Der König der Löwen. USA 1994.

Lutterbeck, Richard/Bruhn, Matthias: Ente, Tod, Tulpe. Deutschland 2010.

Michelangelo: Das Jüngste Gericht. Sixtinische Kapelle. Fresko. 1536-41. Vatikan, Rom.

Raimi, Sam/Curtis, Grant/Tapert, Rob: Drag me to hell. USA 2009.

Stevenson, Robert/Disney, Walt/Walsh, Bill: Mary Poppins. USA 1964.

5.4. Abbildungen

Abb. 1: Tirabosco/Wazem 2009, S. 56.

Abb. 2: Was sind Graphic Novels? Eine Einführung, o. S.

Abb. 3: Die sieben Phasen der Datenerhebung.

Abb. 4: Überblick über die verwendeten Theorien aus den verschiedenen Fachdisziplinen.

Abb. 5: Analyseraster.

Abb. 6: Vorgehensweise der Schlüsselbildanalyse.

Abb. 7: Anzahl der Verlagsveröffentlichungen mit Tochterverlagen bzw. Imprints.

Abb. 8: Verteilung im erweiterten Untersuchungskorpus (links), eingeordnete Bilderbücher in den Verlagshomepages (rechts).

Abb. 9: Einordnungen auf den Verlagshomepages von Carlsen, Oetinger und Arena (v.l.n.r.).

Abb. 10: Anzahl der Tags, die von den Verlagen mehr als zehnmal verwendet werden.

Abb. 11: Genreverteilung in den Verlagen.

Abb. 12: Häufigkeit der Altersangaben (ab) im erweiterten Untersuchungskorpus.

Abb. 13: Altersangaben (ab) aufgefächert nach Papp-, Bilder- und Kinderbuch.

Abb. 14: Anzahl der Tags, die mehr als 10 Mal bei Pappbilderbüchern vergeben werden (links), Verteilung der Genres im Pappbilderbuch (rechts).

Abb. 15: Anzahl der Tags, die mehr als 10 Mal bei Bilderbüchern vergeben werden.

Abb. 16: Genreverteilung im Bilderbuch.

Abb. 17: Anzahl der Tags im Bereich Kinderbuch (links), die mehr als fünfmal vergeben werden, Genres im Bereich Kinderbuch (rechts).

Abb. 18: Häufigkeit des Geburtsort der Szenarist*innen und Illustrator*innen.

Abb. 19: Häufigkeit der Maße in cm der Bilderbuchveröffentlichungen.

- Abb. 20: Format (links) und Cover (rechts) der fünf Bilderbuchverlage.
- Abb. 21: Format (links) und Cover (rechts) der Pappbilderbuch-Verlagsveröffentlichungen.
- Abb. 22: Format (links) und Cover (rechts) im Bilderbuch-Bereich.
- Abb. 23: Format (links) und Cover (rechts) im Kinderbuch-Bereich.
- Abb. 24: Anzahl der Seitenzahl (bis) der Bilderbuchveröffentlichungen.
- Abb. 25: Anzahl der Seitenzahl nach Pappbilder-, Bilder- und Kinderbuch.
- Abb. 26: Serien- (links) bzw. Reihenzugehörigkeit (rechts) bei den Bilderbuchverlagen.
- Abb. 27: Serienzugehörigkeit bei den Pappbilder- (links), Bilder- (mitte) und Kinderbüchern (rechts).
- Abb. 28: Boardstories, E-Publikationen und Apps (v.l.n.r) der Bilderbuchverlage.
- Abb. 29: Preisspanne in Euro des Carlsen-Verlags.
- Abb. 30: Anzahl der Comicveröffentlichungen innerhalb der Verlage sowie deren Verteilung im Untersuchungskorpus (v.l.n.r.).
- Abb. 31: Verteilung auf der Edition 52, Edition Moderne und der Reproduct-Verlags-homepage (v.l.n.r.).
- Abb. 32: Anzahl der Tags, die von den Comicverlagen mehr als 10x verwendet werden sowie die Genreverteilung (v.l.n.r.).
- Abb. 33: Anzahl der verwendeten Tags sowie die Genreverteilung im Bereich Graphic Novel (v.l.n.r.).
- Abb. 34: Altersangabe aller Publikationen der Comicverlage im Vergleich zu den Graphic Novels.
- Abb. 35: Häufigkeit der Herkunftsländer der Szenarist*innen und Illustrator*innen.
- Abb. 36: Koloration aller Comic-Publikationen im Vergleich zum Graphic Novel (v.l.n.r.).

-
- Abb. 37: Maße in cm und Format aller Comic-Veröffentlichungen.
- Abb. 38: Maße in cm (links) und Format (rechts) bei den Graphic Novels.
- Abb. 39: Cover der Comic-Veröffentlichungen.
- Abb. 40: Seitenzahl (bis) der Comic-Veröffentlichungen im Vergleich zu den Graphic Novels.
- Abb. 41: Serienzugehörigkeit bei allen Publikationen bzw. bei den Graphic Novels (v.l.n.r.).
- Abb. 42: Kapitelgliederung.
- Abb. 43: Vorgehensweise im Unterkapitel „Akt des Sterbens“.
- Abb. 44: Bley 2005, S. 21f.
- Abb. 45: Tirabosco/Wazem 2009, S. 7.
- Abb. 46: Vorgehensweise im Unterkapitel „Übergang zum Tod“.
- Abb. 47: Marshall 2012, S. 23f.
- Abb. 48: Vanistendael 2014, S. 270f.
- Abb. 49: Überblick über die Schlüsselbilder des Kapitels „Sterben und Tod“.
- Abb. 50: Vorgehensweise im Unterkapitel „Jenseitsreisen“.
- Abb. 51: Davies 2015, S. 19f.
- Abb. 52: Tirabosco/Wazem 2009, S. 69.
- Abb. 53: Vorgehensweise im Unterkapitel „Zwischenwelt“.
- Abb. 54: Crowther 2011, S. 13.
- Abb. 55: Pestemer 2011, S. 51.
- Abb. 56: Vorgehensweise im Unterkapitel „Jenseitswelten“.
- Abb. 57: Abedi/Cordes 2013², S. 9f.

Abb. 58: Pestemer 2011, S. 83.

Abb. 59: Bildtableau zum Kapitel „Jenseits“.

Abb. 60: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der Auferstehung und des ewigen Lebens“.

Abb. 61: Bley 2005, S.7f.

Abb. 62: Bonet/Munuera 2012, S. 18f.

Abb. 63: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der irdischen Existenz“.

Abb. 64: Schlüsselbildanalyse aus Davies 2015, S. 27f.

Abb. 65: Vanistendael 2014, S. 162f.

Abb. 66: Vorgehensweise im Unterkapitel „Symbole der Vergänglichkeit“.

Abb. 67: Crowther 2011, S. 21f.

Abb. 68: Tirabosco/Wazem 2009, S. 29f.

Abb. 69: Personifikationen des Todes.

Abb. 70: Naturerscheinungen im Untersuchungskorpus.

Abb. 71: Tiere im Untersuchungskorpus.

Abb. 72: Skelett und Totenköpfe (oben links), Briefe (oben mitte), Räume (oben rechts), Kette (unten links), Fotografien (unten mitte) und Masken (unten rechts) im Untersuchungskorpus.

Abb. 73: Zahlen im Untersuchungskorpus.

Abb. 74: Erscheinungen und Träume im Untersuchungskorpus.

Abb. 75: Tanz und Musik (links), Spiel und Handel (rechts) im Untersuchungskorpus.

Abb. 76: Kuss (oben links), Haare (oben rechts), Herz und Atem (unten) im Untersuchungskorpus.

Abb. 77: Crowther 2011, S. 21f.

Abb. 78: Vorarbeit zur Schlüsselbildanalyse am Beispiel „Akt des Sterbens“.

Abb. 79: Schlüsselbildanalyse am Beispiel „Akt des Sterbens“.