

Inger Lison | Jan Standke (Hrsg.)

Poetische Häuser

Variationen und Funktionen
des Hauses in Kinder- und
Jugendliteratur und anderen Medien
der Gegenwartskultur

Inger Lison | Jan Standke (Hrsg.)
Poetische Häuser

Herausgegeben von
Jan Standke

Die Bände der Reihe verstehen sich als Beiträge zur Erforschung der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart in ihrer medialen, ästhetischen und thematischen Vielfalt. Dabei sollen Ansätze der Kinder- und Jugendmedienwissenschaft und ihrer Bezugsdisziplinen ebenso eine Rolle spielen wie Perspektiven der Literatur- und Mediendidaktik. Inhaltliche Schwerpunkte der Bände – Monografien oder Sammelbände – können in folgenden Bereichen liegen: literatur-, medien- und kulturtheoretisch fundierte Analysen eines breiten Spektrums kinder- und jugendliterarischer Medien (auch unter Berücksichtigung literatur- und mediengeschichtlicher Fragestellungen); Untersuchung produktions-, vermittlungs- und rezeptionsbezogener Aspekte des kinder- und jugendliterarischen Feldes; literatur- und mediendidaktische Reflexionen zum (auch außerschulischen) Bildungspotenzial von Kinder- und Jugendmedien; Impulse für das literarische Lernen mit Kinder- und Jugendliteratur im Unterricht.

Inger Lison | Jan Standke (Hrsg.)

Poetische Häuser

Variationen und Funktionen
des Hauses in Kinder- und
Jugendliteratur und anderen Medien
der Gegenwartskultur

BELTZ JUVENTA

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Die Beltz Verlagsgruppe behält sich die Nutzung ihrer Inhalte für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG ausdrücklich vor. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Links. Für den Inhalt der verlinkten Seiten sind ausschließlich deren Betreiber verantwortlich.

Dieses Buch ist erhältlich als:
ISBN 978-3-7799-9353-7 Print
ISBN 978-3-7799-9354-4 E-Book (PDF)
ISBN 978-3-7799-9355-1 E-Book (ePub)

1. Auflage 2026

© 2026 Beltz Juventa
Beltz Verlagsgruppe GmbH & Co. KG
Werderstraße 10, 69469 Weinheim
service@beltz.de
Alle Rechte vorbehalten

Satz: Datagrafix GSP GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe, Bad Langensalza
Printed in Germany

Weitere Informationen zu unseren Autor:innen und Titeln finden Sie unter: www.beltz.de

Inhalt

Poetische Häuser Variationen und Funktionen des Hauses in Kinder- und Jugendliteratur und anderen Medien der Gegenwartskultur <i>Jan Standke und Inger Lison</i>	9
Zwischen Begrenzung und Entgrenzung Das Motiv des poetischen Hauses im textfreien Bilderbuch als Zugang zu literar-ästhetischen Lernprozessen <i>Sophie A. Moderegger</i>	23
Das Haus als Behältnis und die Frage des Behaltens im Bilderbuch <i>Tillys Schatz</i> (2019/2022) von Jane Godwin und Anna Walker <i>Mareike Stoll</i>	45
Hausbücher und Buchhäuser Die materielle Verschränkung von Haus und Buch <i>Charlotte Coch</i>	59
Mobile Häuser und (nicht) normale Fahrten Normalistische Kollektivsymbolik an Beispielen aktueller Kinderliteratur und -medien <i>Sarah Maaß</i>	77
Jedem kinderliterarischen Hotel wohnt ein Zauber inne Traumhaft-paradiesische Heterotopien im Winterhaus, im Wolkenschloss und im Großartigsten Hotel der Welt <i>Kirsten Kumschlies</i>	95
„Ein neues Haus ist ja teuer.“ Das Reihenhause intersektional in Kirsten Boies <i>Möwenweg</i> -Reihe <i>Stefanie Jakobi</i>	110
Von Mauldawien über Plastikhausen nach Maultropolis Zur Darstellung des Hauses in Finn-Ole Heinrichs Kinderbuch-Trilogie <i>Die erstaunlichen Abenteuer der Maulina Schmitt</i> <i>René Kegelmann</i>	127
Vom Bücherhaus zum Fluchttort der Fantasie Bibliotheken in der aktuellen Kinder- und Jugendliteratur <i>Naemi Sander</i>	150

Eine Reise durch ‚Hogwarts‘ über den ‚Fuchsbau‘ bis hin zur ‚Heulenden Hütte‘ Eine Analyse der poetischen Häuser aus J.K.Rowlings <i>Harry Potter</i> und die Möglichkeit ihrer Verwendung im Literaturunterricht <i>Lisa-Marie Naparty</i>	181
Von Hausmüttern und andere Grausamkeiten Waisenhäuser in der Kinder- und Jugendliteratur <i>Nicole Filbrandt</i>	208
Das Bauhaus in der Kinderliteratur des 20. Jahrhunderts Erich Kästners Kinderzimmer, Häuser und das Berlin der Kindheit <i>Miriam Wray</i>	222
Von begehrten Wohnungen bis Plattenbau Hochhäuser in Ostdeutschland <i>Jana Mikota</i>	239
Bücher ohne Häuser? Das Motiv des Hauses in Kinderliteratur über Vertreibung und Flucht <i>Claudia Priebe</i>	252
„In den Wohnungen des Todes“ Haus und Holocaust als Motive in der Kinder- und Jugendliteratur <i>Michael Reichelt</i>	271
„Ich bin der Block und der Block ist ich“ Zwischen Sozialromantik und selbstbewusster Aneignung durch marginalisierte Gruppen – der Wohnblock als Mikrokosmos in Texten der Kinder- und Jugendliteratur <i>Ines Heiser</i>	298
Von eleganten Luftschlössern und gruseligen Hütten Zur Varianz erträumter Behausungen in Kinder- und Jugendmedien <i>Iris Schäfer</i>	315
Endlich Ferien! Vom Zelten und Campen in kinder- und jugendliterarischen Werken des 21. Jahrhunderts <i>Sabine Planka</i>	335
„In unserer Stadt [...] bestimmt die Höhe des Wohnorts den sozialen Rang“ Poetische Häuser als Abbild von gattungshybriden Erzählformen im dystopischen Jugendroman <i>Nox</i> (Grevet 2016) <i>Johannes Krause</i>	349

„Für ein paar Augenblicke vergesse ich mein Leben in der Unterstadt.“ Von dystopischen Häusern und häuslichen Gewaltdystopien als Indikatoren für fascho-patriarchale Gesellschaftsstrukturen im Œuvre von Yves Grevet <i>Michael Stierstorfer</i>	366
Von Angespült bis Zusammengewürfelt Queere (Safe_r) Spaces als Räume zur Subjektwerdung und Communitybildung <i>Thomas Kronschräger und Marian Baden</i>	385
„Wir hatten immer so getan, als ob das Leben im Auerhaus schon unser richtiges Leben wäre [...]“ Die Heterotopie <i>Auerhaus</i> zwischen literarischer Tradition und Innovation <i>Charlotte Schleiffer</i>	403
Monströse Räume und häusliche Doppelgänger Zu Motivik und Ästhetik der Heim-Suchung in Antje Wagners <i>Hyde</i> (2018) <i>Julia Lückl</i>	416
<i>Haunted Houses</i> in Roman und Hörspiel – Am Beispiel der <i>Drei ???</i> und das <i>Gespenserschloss</i> <i>Marlene Antonia Illies</i>	433
Häuser als Refugien aus kultureller und historischer Perspektive <i>Ksenia Kuzminykh</i>	450
„But now I had questions about my family that only the house knew the answers to.“ Zur Funktion von Häusern in Videospielen <i>Tamara Bodden und Marvin Madeheim</i>	467
Literatur im Raum – Zur Poetik literaturmusealer Ausstellungshäuser <i>Sebastian Bernhardt</i>	484
„O sieh nur, sieh, wie das Häuslein uns lacht!“ Zu Variationen und Funktionen des Hauses in Märchenopern am Beispiel des Repertoires der Baltischen Oper in Danzig <i>Małgorzata Kosacka</i>	502
Die Störung als Spur Ambivalente Ordnungen und das Haus als instabil codierter Resonanzraum in Thomas Glavinic‘ <i>Der Kameramörder</i> <i>Christina Rossi</i>	520
„Hauptsache, ich habe einen Platz zum Schlafen.“ Zur Bedeutung des Hauses in Arno Geigers <i>Der alte König in seinem Exil</i> <i>Sarah Seidel</i>	540

Die Poesie offener und sich öffnender indigener Behausungen im weiten Land	
<i>Maria Behre (†) und Christian Fabritz</i>	555
Zu einer Poetik des Messie-Hauses in der deutschen Gegenwartsliteratur	
Emotionale und soziale Barrieren	
<i>Lúcia Bentes</i>	573
Über die Autor:innen	590

Poetische Häuser

Variationen und Funktionen des Hauses in Kinder- und Jugendliteratur und anderen Medien der Gegenwartskultur

Jan Standke und Inger Lison

Sichtet man den jährlich anwachsenden Markt der Kinder- und Jugendliteratur, so fallen die vielen Romane auf, die schon im Titel das ‚Haus‘ aufgreifen oder aber ein solches bezeichnen. Nur einige Beispiele seien hier genannt: *Das stumme Haus* (Uticha Marmon), *Schwarze Häuser* (Sabine Ludwig), *Der Geruch von Häusern fremder Leute* (Bonnie-Sue-Hitchcock), *Mitternacht in Charlbury House* (Helen Peters), *Winterhaus* (Ben Guterson), *Nacht über Frost Hollow Hall* (Emma Carrol), *Panderosa* (Michael Sieben), *Greenglass House* (Kate Milford) und *Das schaurige Haus* (Martina Wildner). Noch interessanter als die erstaunliche Konjunktur von Häusern in den Titeln literarischer Texte sind ihre vielfältigen poetischen Funktionen, die ihnen im literarischen Kontext zukommen: Das Motiv des Hauses wird in der Kinder- und Jugendliteratur in all seinen Variationen, beispielsweise als Wohnhaus, Hochhaus, Ferienhaus, Spukhaus (man beachte hierzu die zahlreichen *haunted house-stories*), Villa, Anwesen, Kinderheim, Knusperhäuschen oder Hütte, ebenso facettenreich verhandelt wie in der allgemeinliterarischen Belletristik, siehe hierzu nur *Die Buddenbrooks* (Thomas Mann), *Das Geisterhaus* (Isabell Allende), *Pirasol* (Susan Kreller).

Das Haus kann für das eigene Zuhause oder das Elternhaus (*Das Haus, das ein Zuhause war* (Julie Fogliano/Lane Smith) stehen, einen Ort der Geborgenheit bzw. Schonraum darstellen, an den man beispielsweise immer wieder gerne zurückkehrt und in dem eine Subjektkonstitution stattfindet (z.B. das Schreinerhaus in *Ferien auf Saltkrokan* oder der Fuchsbau in *Harry Potter*, die Villa Kunderbunt als Mundus Inversus in *Pippi Langstrumpf*). Zudem fungiert es als Bühne für erfreuliche Ereignisse, aber auch für (familiäre) Tragödien gleichermaßen (z.B. *Hyde* von Antje Wagner, *Solange die Nachtigall singt* von Antonia Michaelis). Schließlich kann es hinter seiner bürgerlichen Fassade auch zu einem Tatort avancieren (vgl. *Das Haus* von Yves Grevet, *Elefanten sieht man nicht* von Susan Kreller) oder als Ort des Schreckens inszeniert werden.

Diese literarischen Variationen des Hauses sind durch Wände begrenzt, folglich als Looked room konstituiert und mit einem spezifischen poetischen Interieur ausgestattet, welches Spielräume für Interpretationen eröffnet. Innerhalb der Erzählung kann dieser begrenzte (erzählte) Raum als Handlungsrahmen, aber

auch als Leitmotiv bzw. zentrales Symbol fungieren und nach Lotmann (1993) topologische, semantische und topografische Dimensionen eröffnen, die miteinander verschmelzen können. Gelegentlich stellt das Haus ein Statussymbol dar (vgl. *Tschick* von Wolfgang Herrndorf), wobei dieses aus der jeweiligen Perspektive der verschiedenen Figuren auf narratologischer Ebene mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen und spezifische Wirkungspotenziale entfalten kann. Eine weitere Facette poetischer Häuser zeigt sich, wenn das Haus im Rahmen einer fiktionalen Handlung selbst zu einem Akteur wird. So reagiert das Haus in Lara Schützsacks *Und auch so bitterkalt* mit Gefühlen, wenn es Lucinda bei der erzwungenen Nahrungsaufnahme beobachtet. Im filmischen Family-Entertainment-Bereich spielt das Hausmotiv zuweilen ebenfalls eine tragende Rolle, beispielsweise in *Das Haus der geheimnisvollen Uhren* (2018), *Kevin – Allein zu Haus* (1990) oder in dem Disney-Film *Encanto* (2021) in Form der casita.

Noch einmal neue Perspektiven auf Formen und Funktionen poetischer Häuser ergeben sich, wenn Texte der allgemeinliterarischen Belletristik oder andere Medien der Gegenwartskultur vergleichend in den Blick genommen werden. Das Spektrum reicht von Mark Z. Danielewskis Romankunstwerk *Das Haus. House of Leaves* bis zur Streaming-Serie *American Horror Story*. Das ‚Haus‘ stellt somit ein literarisch traditionsreiches wie gleichermaßen populärkulturell höchst relevantes und beliebtes ästhetisches Element dar, das im aktuellen medialen Diskurs auf vielfältige Weise inszeniert wird. Zugleich sind die poetischen Häuser für zahlreiche literatur- und kulturtheoretische Debatten der letzten Jahrzehnte, z.B. zum *spacial turn*, höchst anschlussfähig.

Die Beiträge des Sammelbandes widmen sich aus der Perspektive von Literaturwissenschaft, Jugendliteratur- und Medienforschung und Literaturdidaktik den vielfältigen literarisch und medial inszenierten Variationen ‚poetischer Häuser‘ (etwa als Metaphern oder Symbole, als Aktionsräume, Orte der Kindheit, Adoleszenz, der Initiation, der Schwelle, der Zuflucht, des Verbrechens bzw. des Schreckens usw.). Der Sammelband beinhaltet sowohl literatur- und kulturtheoretisch informierte Analysen als auch didaktische Kommentierungen einzelner Bilderbücher, Kinder- und Jugendromane, Graphic Novels, Hörspiele, Filme und Computerspiele. Zudem sind Beiträge enthalten, die von der Kinder- und Jugendliteratur ausgehend in vergleichender Absicht aktuelle Beispiele aus der allgemeinen Literatur und dem Bereich anderer Medien heranziehen und so die Perspektiven auf ‚poetische Häuser‘ erweitern.

SOPHIE ANNEROSE MODEREGGER nimmt in ihrem Beitrag das Motiv des poetischen Hauses im textfreien Bilderbuch (Wordless Novels) in den Blick. Das ‚Haus‘ ist auch im Erzählen in Bildfolgen im Rahmen textfreier Bilderbücher ein beliebtes Motiv, das sowohl inhaltlich als auch strukturell entscheidend zur Entstehung kohärenter Narrationen beiträgt. Über Bildzeichen werden in Verbindung mit spezifischen visuellen Erzählstrukturen Informationen zu räumlichen Gegebenheiten vermittelt, die sich im Lektüreprozess deuten lassen, mitunter zu Differenzenerfahrungen führen

und unterschiedlich abstrakte Lesarten zulassen. Den Rezipient:innen kommt dabei eine zentrale Rolle in der Konstruktion und Deutung von Raum zu. Anhand von vier ausgewählten Inszenierungen von ‚Häusern‘ in textfreien Bilderbüchern wird über eine Analyse raumkonstituierender Erzählstrukturen und der Raumsemantik mit ihren Möglichkeiten des Be- und Entgrenzens untersucht, welche Funktionen das Motiv des ‚Hauses‘ für die jeweilige Narration hat. Darauf aufbauend werden didaktische Ansatzpunkte skizziert, die über die Auseinandersetzung mit dem Motiv des ‚Hauses‘ literarästhetische Lernprozesse ermöglichen.

Das Haus als Behältnis und die Frage des Behaltens im Bilderbuch *Tilly* von Jane Godwin und Anna Walker ist Gegenstand des Beitrags von MAREIKE STOLL. Im Rahmen der Analyse wird die Verarbeitung des Verlusts und des Abschieds herausgearbeitet. Diese Erfahrungen werden in Bezug zur Einsamkeit des sensiblen Kindes innerhalb einer lauten Familie gesetzt, indem auf das Haus als literarisches Symbol für einen Ort der Sprachlosigkeit und Sprachfindung rekurriert wird. Unter Bezugnahme auf Virginia Woolfs *A room of one's own* hebt die Autorin die poetischen Konnotationen eines noch so kleinen Raums hervor, der für das innere Gleichgewicht und das (Zurück-)Finden in eine Sprache von großer Relevanz ist. Die Analyse des Bilderbuches ist literaturwissenschaftlich und medienkomparatistisch angelegt und wird vor allem durch das Zusammenspiel der Bilder und der sprachlichen Elemente getragen.

Ausgehend von der aktuell in der Literaturwissenschaft dominant vertretenen praxeologischen Theoretisierung literarischer Medien und Praktiken beleuchtet CHARLOTTE COCH in ihrem Beitrag die Funktion des Hauses für die materielle Gestaltung von Buchobjekten in der Kinder- und Jugendliteratur sowie in der Literatur für Erwachsene. An Beispielen wie dem *House of Leaves* von Mark Z. Danielewski aber auch dem DDR-Science-Fiction-Roman *Regen auf Tyche* von Frank Töppe sowie kontrastierend dazu an zahlreichen in der frühen Kindheit beliebten Aufklappbüchern, etwa dem im Projekt Lesestart beinhalteten verschiedenen Versionen von *Tür auf, Tür zu*, wird nach der Funktion einer materiellen Poetik des Buchs gefragt. Die Verzahnung von Peritext und Buch trägt – so die These hier – zu einer affektiven Identifizierung von Buch und Haus bei, welche die häusliche Geborgenheit auf das materielle Buchobjekt und damit auf die Praxis der Lektüre überträgt. Diese insbesondere in der Gestaltung von Büchern für die frühe Kindheit anzutreffende pädagogisierende emotive Verknüpfung ist dann wiederum Grundlage für die Unheimlichkeit der Buchhäuser bei Danielewski und auch bei Töppe. Das Verhältnis von frühkindlichen, Geborgenheit ausstrahlenden Buchhäusern und der ins Unheimliche gewendeten Anknüpfung an diese Tradition in der Erwachsenenliteratur soll systematisch reflektiert und kontrastiv zur zweiten Perspektive des Aufsatzes, zur Perspektive auf die Hausbücher, damit sind beispielsweise Klassiker von Astrid Lindgren, Otfried Preußler und Michael Ende gemeint, gesetzt werden. Der Beitrag erkundet diese doppelte Verknüpfung von Buch- und Hausmaterialität einerseits historisch, insofern nach den medien- und kulturhistorischen Ursprüngen

und Konstituierungen dieser wechselseitigen Verschränkung gefragt wird, andererseits theoretisch, insofern die praxeologischen und materialästhetischen Ansätze auch für den aus dieser Hinsicht bisher noch nicht so gut erforschten Bereich der Literatur für die frühe Kindheit fruchtbar gemacht werden.

SARAH MAASS zeigt in ihrem Beitrag auf, wie das Haus als Kollektivsymbol für flexible, differenz- und veränderungstolerante Subjekte, Kollektive und Normalisierungsprozesse eingesetzt wird. Dazu wird zunächst anhand des Sachbilderbuchs *Was ist Zuhause? Vom Wohnen, Leben, Weggehen und Ankommen* von Kristina Scharmacher-Schreiber und Lena Hesse (2022) das Verfahren der Kombination statistischer Daten und visuell wie textuell realisierter Haus- und Zuhause-Symbolik in seiner flexibel-normalistischen Stoßrichtung untersucht. Davon ausgehend wird anhand der fiktionalen Bilderbücher *Frau Susetts wundersame Reise* (2022, Salah Naoura und Britta Teckentrupp) und *Zuhause. Eine Geschichte über das Verlieren und Finden von Heimat* (2022, Biljana S. Crvenkovska und Vane Kosturanov) sowie des Pixar/Disney Animationsfilms *Oben* (2009) und der multimedialen Internetplattform *Mira und das fliegende Haus* das Motiv des mobilen, in Bewegung versetzten Hauses in den Blick genommen werden. Es operiert, so die zu entfaltende These, als ohne Daten auskommende Variante der symbolischen Repräsentation flexibler Normalitäten und entsprechender De- und Renormalisierungsprozesse.

Der Hotel-Hausvariation als lokales Motiv ist der Beitrag von KIRSTEN KUMSCHLIES gewidmet. In diesem werden die Bilderbücher *Grand Hotel Bellevue* von Hendrik Jonas (2020), *Hotel Schlafgut* von John Kelly und Laura Brenella (2017), *Hotel Winterschlaf* von Thomas Krüger und Eleanor Sommer (2018), die seriell angelegten Kinderromane *Das kleine Waldhotel – Ein Zuhause für Mona Maus* von Kallie George (ab 2018) und *Das Hotel der verzauberten Träume* von Gina Mayer (ab 2018) sowie die Trilogie *Winterhaus* von Ben Guterson (ab 2018) und die Einzelbände *Wolkenschloss* von Kerstin Gier (2017) und *Vincent und das Unglaublichste Hotel der Welt* von Lisa Nicol (2021) unter der Fragestellung „Welche Funktion nimmt der Hotel-Raum in der Kinder- und Jugendliteratur ein und wie sind die Hotels dargestellt?“ analysiert. Es zeigt sich, dass sich die Konzeption des Hotelraums von jenem der Allgmeinliteratur abhebt, insofern er nicht als dynamischer Transit-Ort angelegt ist, sondern vielmehr auf Stabilität, Ruhe und romantisch-wunderbare Idyllisierung zentriert ist.

Die Reihenhaussiedlung untersucht STEFANIE JAKOBI aus intersektionaler Perspektive in Kirsten Boies *Möwenweg*-Reihe. Im Fokus stehen die Differenzkategorien ‚class‘, ‚gender‘ und ‚age‘. Über diesen Zugriff wird gezeigt, mit welchen Attributen das Reihnhaus ausgestattet ist und welche Konflikte über dieses verhandelt werden. Die Inszenierung des Möwenweger Reihenhauses als eines der „basic inventory of literary traditions“¹, als das Monika Shafi das Haus einordnet,

1 Monika Shafi, 2012, *Housebound. Selfhood and Domestic Space in Contemporary German Fiction*, Rochester: Camden House, S. 1.

soll somit exemplarisch die Verflechtungen von Alter, sozialer Klasse und Gender zeigen und diskutieren, inwiefern das Reihenhauses „central to understandings of self, place and society“² der Figuren ist, jedoch dabei auch auf extrafiktionale Diskurse verweist.

In der mittlerweile in mehrere Sprachen übersetzten und vielfach ausgezeichneten Kinderbuch-Trilogie *Die erstaunlichen Abenteuer der Maulina Schmitt* von Finn Ole Heinrich und Rán Flygenring wird das Motiv des Hauses vielschichtig verarbeitet. Die Trilogie erzählt (und illustriert) aus der Perspektive der zu Beginn des ersten Bandes *Mein kaputtes Königreich* zehneinhalbjährigen und am Ende des dritten Bandes (*Ende des Universums*) knapp 13-jährigen Paulina Klara Lilith Schmitt von der Trennung der Eltern, die dazu führt, dass die Mutter mit Paulina das verwinkelte und märchenhaft anmutende Haus mit Dachboden und paradiesartig wuchernder Natur – ihr Königreich „Mauldawien“ – verlassen muss. Das Mädchen sieht sich gezwungen, mit ihrer Mutter in ein „muffeliges kleines quadratisches Haus“ nach „Plastikhausen“ am anderen Ende der Stadt zu ziehen. RÉNE KEGELMANN hebt in seinem literaturwissenschaftlich perspektivierten Beitrag hervor, dass neben der differenzierten topographischen Dimension beide Behausungen auf unterschiedliche Weise für die Subjektkonstitution und Identität Paulinas eine wichtige Rolle spielen. So wird Mauldawien als Sehnsuchtsraum und verlorene Heimat inszeniert, während Plastikhausen zunächst als gesichtsloser und normierter Ort fungiert. Neben einer kontrastiv gesetzten topographischen und realen Ebene (die auf der visuellen Ebene der Trilogie noch verstärkt wird) spiegeln die beiden Behausungen auch den sich verändernden mentalen Zustand der Protagonistin und gewinnen zunehmend an poetischer und metaphorischer Dichte.

Die Darstellung der Bibliothek in der Kinder- und Jugendliteratur wird im Beitrag von NAEMI SANDER anhand exemplarischer Texte der aktuellen KJL beleuchtet. Zudem werden Bezüge, Herleitungen und Einflüsse des Bibliotheksdiskurses der Allgemeinliteratur deutlich gemacht. In den untersuchten Texten wird der literarische Ort in vielfältigen Variationen als Schauplatz, Aktionsraum, Tatort, Metapher und Symbol, Zufluchts- und Rückzugsort, Wissensspeicher oder Informationszugangspunkt inszeniert. Räumlich dominiert die Deskription der Bibliotheken als traditioneller Ort für die Aufbewahrung von Büchern: volle Regale und Büchermassen, Labyrinth und Bücherschluchten, als Hintergrundfolie für Abenteuer und zur Informationsbeschaffung. Sie ist als fiktionaler Ort positiv besetzt und verweist auf die reale Institution. In den Darstellungen der untersuchten Werke ist stets eine pädagogische Funktion und teilweise sogar eine didaktische Anleitung zur Einführung und Benutzung eingeschrieben. Zusammenfassend lässt sich die Bibliothek in der KJL als poetisches Haus per se

2 Nicola Wilson, 2015, *Home in British Working-Class Fiction*, Farnham: Ashgate, S. 1.

verstehen, das im pädagogischen Duktus meist als Werbung für Literatur, das Lesen und die reale Institution Eingang in die literarischen Texte findet.

Der Beitrag von LISA-MARIE NAPARTY befasst sich mit den poetischen Häusern, die in den sieben Bänden von J.K. Rowlings *Harry Potter*-Saga enthalten sind. Die Untersuchung der verschiedenen Kategorien (Familien-/Wohnhaus, Schule, Geheimversteck u.a.), in die Gebäude eingeteilt werden können, bildet die Grundlage für die darauffolgende didaktische Einbindung in Form einer Projektwoche für den Deutschunterricht der 8. Klassen in Sachsen-Anhalt. Innerhalb dieser steht vor allem die Entwicklung und Förderung der Medienkompetenz im Vordergrund.

Waisenkinder werden in der Kinder- und Jugendliteratur oftmals thematisiert, die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Motiv des elternlosen Kindes ist in der Forschungsliteratur zudem ebenfalls erfolgt. Wie steht es aber um die Auseinandersetzung mit dem Raum *Waisenhaus* als Kulisse für handelnden Figuren? Welche Rückschlüsse lassen sich auf den Charakter einer Figur ziehen, je nachdem, wie diese sich in dem Raum *Waisenhaus* verhält? Welchen semantischen Mehrwert bieten Waisenhäuser? NICOLE FILBRANDT zeigt in ihrem Beitrag auf, welche unterschiedlichen Funktionen Waisenhäuser innerhalb der KJL einnehmen. Darüber hinaus wird betrachtet, welche spezifischen Raummarker es für Waisenhäuser gibt und in welcher Form Raumsemantik auf den Mikrokosmos *Waisenhaus* übertragbar ist.

Der Bauhaus-Rhetorik in Erich Kästners literarischem Schaffen für Kinder wendet sich MIRIAM WRAY in ihrem Beitrag zu. Dort reflektiert sie den Haus- und Zimmerentwurf exemplarisch in den Kinderbüchern *Emil und die Detektive* und *Das fliegende Klassenzimmer*. Neben einer auf diese Weise erfolgten historisch-kritischen Analyse zur Häuserarchitektur im Bauhaus-Berlin am Beispiel von Erich Kästners Kinderbüchern ist es ein weiteres Anliegen des Beitrags, das Gewicht der kindlichen Wohnwelt und der von Kindern erlebten Städtewelt in der Kinderliteratur des frühen 20. Jahrhunderts zu beleuchten.

JANA MIKOTA thematisiert in ihrem Beitrag einerseits das Leben in den Neubaustädten vor und nach der Wende, andererseits zeigt sie auch auf, wie sich das Wohnumfeld wandelt und wie der Verfall einhergeht mit einer Orientierungs- und Perspektivlosigkeit einer Generation. Im Mittelpunkt stehen Darstellungen von Kindheit, Adoleszenz und Familie, die eng verknüpft sind mit den Wohnungen in den Neubaustädten. Ausgewählt wurden Texte, die von Autor:innen verfasst sind, die entweder über die Neubaustädte in der DDR geschrieben haben (Görlisch, Bergner, Wellm, Pludra) oder noch vor der Wiedervereinigung in Ostdeutschland geboren sind und auf die Zeit nach 1989 blicken.

Das Haus als literarisches Motiv kann vielfältige Bedeutungsvarianten annehmen. Häufig verweist das Haus als materialisiertes Gebilde aus Holz oder Stein, das der physischen menschlichen Existenz Sicherheit und Schutz bietet, metaphorisch auch auf die innere Heimat, auf seelische Sicherheit und

Geborgenheit. Ein Mensch, der kein Zuhause hat, ist schutzlos und gefährdet. Unter dieser Prämisse setzt sich der Beitrag von CLAUDIA PRIEBE mit der Frage auseinander, wie sich das Motiv des Hauses in Kinderliteratur über Vertreibung und Flucht manifestiert. Häufig ist dieses Motiv handlungsprägend: Die Flucht beginnt, wie etwa in Kirsten Boies und Jan Birks *Bestimmt wird alles gut*, mit dem gewaltsamen Verlust des Hauses. Der Fluchtweg selbst ist gekennzeichnet durch das Fehlen eines sicheren Hauses, das durch unsichere temporäre Aufenthaltsorte wie etwa Boote, Züge oder Zelte ersetzt wird. Die Flucht endet mit der Ankunft an einem sicheren Ort, der ebenfalls durch ein ‚festes Dach über dem Kopf‘ metaphorischen Ausdruck findet. Auch existieren Motivvarianten wie die Ruine (etwa als gefährliche Scheinheimat in Claude K. Dubois' *Akim rennt*) oder das Flüchtlingslager, die auf problematische Aspekte des Prozesses von Vertreibung, Flucht und Ankunft verweisen. Vor diesem Hintergrund analysiert der Beitrag in einem ersten Schritt Texte für Kinder mit der Thematik ‚Flucht‘, in denen die Motive des Hauses literarisch verarbeitet wird. Hierbei insbesondere genretypische Motivausprägungen und -varianten herausgearbeitet. Die anschließende didaktische Kommentierung der Analyseergebnisse setzt sich damit auseinander, welche didaktischen Inszenierungsmöglichkeiten die analysierten Texte bieten. Hierbei steht vor allem die Frage im Zentrum, wie literarästhetisches Lernen mit wertebildendem Unterricht so verknüpft werden kann, dass der jeweilige literarische Text im Zentrum der Auseinandersetzung steht.

In dem Beitrag „In den Wohnungen des Todes“, der im Titel auf einen Gedichtband von Nelly Sachs rekurriert, untersucht MICHAEL REICHEL, welche Facetten und Ausformungen das Haus als ‚steinerne Zeugen‘ im Kontext der Holocaust-Erzählungen in der Kinder- und Jugendliteratur einnimmt. Hierzu wird zunächst das Haus definiert und im Kontext der Judenverfolgungen durch die Nazis kontextualisiert bzw. unter dem Begriff des Heims neu gefasst. Anschließend werden Häuser, Heime, Wohnungen usw. in verschiedenen Werken der Kinder- und Jugendliteratur, die sich dem Thema der Judenverfolgung widmen, betrachtet. Schließlich kategorisiert der Beitrag Muster von Häusern und Heimen sowie Konzepte der jüdischen Diaspora während der NS-Zeit, in denen das Heim bzw. das Haus eingebunden sind. Dabei lohnt sich ganz besonders ein Blick auf die jüdischen Bewohner:innen der Häuser, da die Häuser in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion wahrnehmen – als Heim, Zufluchtsort, Versteck, Gefängnis, Erinnerung, Mahnmal. Da über das (poetische) Haus als ‚steinernem Zeugen‘ schließlich auch ein ganz neuer und spannender Zugang zur Aufarbeitung und Thematisierung des Holocaust im Literaturunterricht aufgebaut werden kann, stellt der Beitrag mit *Susi. Die Enkelin von Haus Nummer 4 und die Zeit der versteckten Judensterne* ein konkretes Beispiel für den Einsatz im Unterricht vor. Ein Exkurs bzw. Vergleich der Motive und Ausformungen des poetischen Hauses in der Kinder- und Jugendliteratur mit Motiven aus der

allgemeinliterarischen Belletristik soll abschließend aufzeigen, ob es wesentliche Unterschiede in den Beschreibungen gibt.

INES HEISER thematisiert in ihrem Beitrag, wie im Gegensatz zum idyllisch geprägten Leben in Einfamilienhäusern die Wohnsituation in Mehrfamilienhäusern charakterisiert wird. Einer traditionell wohnblockkritischen Perspektive stellt die Autorin neuere Texte gegenüber, die nach 2000 das Leben im Wohnblock analog zu Ansätzen v. a. aus Soziologie und Stadtentwicklungsforschung differenzierter als Leben in einer mehr oder weniger bewusst gestalteten Nachbarschaft begreifen. Exemplarisch gezeigt wird dieser Zusammenhang ausgehend von der Darstellung der Dieffle 93 in Steinhöfels *Rico, Oscar*-Reihe, einem Wohnprojekt aus Anke Stellings *Erna und die drei Wahrheiten* sowie dem Osloer Block des Protagonisten aus Gulreiz Sharifs *Ey hör mal!* und verschiedenen einschlägigen Raptexten wie Sidors *Mein Block*. Dabei werden zwei wesentliche Trends identifiziert: Zum einen tritt eine Normalisierung ein, bei der der Wohnblock als unauffälliges, nicht marginalisiertes Wohnumfeld erscheint, welches mittlere Nahbeziehungen außerhalb der Kernfamilie ermöglicht. Zum anderen entstehen vermehrt Texte, die im Rahmen eines bewussten *reclaimings* das Leben in Wohnblocks in einem prekären Umfeld selbstbewusst – teils auch provokativ – als eigenständigen sozialen Entwurf aufwerten.

Mit erträumten Behausungen in Kinder- und Jugendmedien beschäftigt sich IRIS SCHÄFER in ihrem Beitrag. In zahlreich erzählten Träumen erkunden kindliche und jugendliche Figuren märchenhafte Paläste, gruselige Hexenhäuser, aber auch die aus dem wachen Erleben bekannten heimatlichen Räume, die im Traum mitunter eine unheimliche Färbung im Sinne Freuds erhalten, wie etwa in Neil Gaimans *Coraline* (2002), oder zum Schauplatz lustvoller Allmachtsfantasien werden wie beispielsweise in Maurice Sendaks *In the Night-Kitchen* (1970). Dieser bisher kaum beachtete erzählte Raum kinder- und jugendmedialer Texte weist einige Besonderheiten auf. So erfährt die für fiktive Räume typische Funktion der Charakterisierung der Bewohnenden³ hier eine entscheidende Zuspitzung, da in der Logik der Diegese die erträumte Behausung ein surreales Produkt der Träumenden ist, das somit aufs Engste mit individuellen Hoffnungen, aber auch mit Ängsten verknüpft wird. Darüber hinaus ist die erträumte Behausung von der alltäglichen Raumerfahrung des wachen Erlebens geprägt und wird häufig von Tagesresten⁴ oder der individuellen Schlafsituation beeinflusst. Aus diesem Grund erweist sich die erträumte Behausung als multimodaler Erzählraum, dessen ästhetische und motivgeschichtlichen Eigenheiten anhand von ausgewählten Beispieltexten, die zwischen dem frühen 19. Jahrhundert und der Gegenwart

3 Vgl. Birgit Haupt, 2004, Zur Analyse des Raums, in: Einführung in die Erzähltextanalyse Kategorien, Modelle, Probleme hrsg. von Peter Wenzel, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 69–87, hier: S. 73ff.

4 Vgl. Sigmund Freud, 2005, Die Traumdeutung, 12. Aufl., Frankfurt a. M.: Fischer.

erschienen sind, aus literatur- und kulturtheoretischer Perspektive in den Blick genommen werden.

SABINE PLANKAS Beitrag widmet sich mit Camping- und Zeltplätzen einem besonderen Raumkonzept in der Kinder- und Jugendliteratur, das heterotope Züge tragen kann und in nahezu jedem Genre aufzufinden ist, jedoch auch so viele bekannte Elemente aufweist, dass sich nicht nur die Protagonist:innen, sondern auch die Leser:innen mit dem Setting identifizieren können. Die temporäre Abkehr aus dem gewohnten Alltag und damit den bekannten ‚Alltagsorten‘ ermöglicht es den Protagonist:innen, an diesen Orten Neues zu entdecken, neue Freundschaften zu schließen oder sogar über sich hinauszuwachsen, was der Identitätsentwicklung zuträglich ist. Diesem temporären Raumkonzept, das oft im Sinne Michel Foucaults heterotope Züge tragen kann, spürt der vorliegende Beitrag und nach und zeigt die große Varianz, die Camping- und Zeltplätze und damit das ganze Prozedere des Campens umfassen können.

Gleich zwei Aufsätze nehmen sich den Jugendromanen des französischen Autors Yves Grete an. JOHANNES KRAUSE befasst sich mit der Frage, wie sich in der literarischen Darstellung unterschiedlicher Häuser im dystopischen Jugendroman *Nox. Unten* (2016) verschiedene Aspekte einer für die moderne Jugendliteratur prägenden Gattungs- und Genrehybridisierung nachweisen lassen. Dazu wird das für dystopische Jugendromane zentrale Spannungsverhältnis zwischen dem totalitären Staat und der Darstellung von Einzelschicksalen sich dagegen auflehnender jugendlicher Figuren analysiert, die häufig mit Adoleszenz- oder Abenteuer Geschichten einhergeht. Um sich der Forschungsfrage zu nähern, werden erstens die Repräsentationen von Machtstrukturen in der streng hierarchisch organisierten, erzählten Welt als genuin dystopisches Thema untersucht. In diesem Zusammenhang wird mithilfe raumtheoretischer Methoden analysiert, inwieweit die Opposition der Häuser, in denen die verschiedenen Hauptfiguren leben, die Machtstrukturen innerhalb der erzählten Welt perpetuiert oder auch aufbricht. Zweitens können aus der Art der Gestaltung und Darstellung der Häuser Rückschlüsse auf Charaktereigenschaften und die Figurenentwicklungen gezogen werden, indem raumtheoretische Methoden nun mit denen der Figurenanalyse verbunden werden. Dadurch lässt sich auch die Entwicklung der einzelnen Individuen an den Häusern abbilden. In der Gesamtschau wird gezeigt, dass anhand der Darstellung und Wahrnehmung der Häuser die Entwicklung des Aufbegehrens der einzelnen sich entwickelnden Individuen gegen den übermächtig scheinenden dystopischen Staatsapparat nachgezeichnet werden kann.

MICHAEL STIERSTORFER stellt in Anlehnung an Toni Tholen als eine Gemeinsamkeit der folgenden Gret'schen Titel *Méto*-Trilogie (2012–2013), *Nox*-Zweiteiler (2015) und *Vront* (2020) die fascho-patriarchal geprägte, männlich dominierte Herrschaftsstrukturen heraus. Diese gilt es von den heldenhaften Protagonisten zu überwinden. Dabei inszenieren Häuser und Behausungen deren Machtapparat, indem diese Wohnräume nach deren destruktiven Regeln umgestaltet

werden. Anhand des vom Französischen ins Deutsche übersetzten Oeuvres soll gezeigt werden, dass die Antagonisten dieser Dekonstruktion der häuslichen Privat- und Wohlfühlatmosphäre Anhänger eines faschistoiden Männlichkeitskonzepts sind, wodurch sie Tod und Verderben in das (Privat-)Leben der Menschen bringen. Im Rahmen des *spatial turn* soll ermittelt werden, wie die Raumsemantik des Hauses in Grevets Narrativen aufgeladen ist und welche Möglichkeiten es für die Protagonist:innen gibt, diesen fascho-patriarchalen Strukturen zu entkommen. In diesem Rahmen wird des Weiteren erforscht, welche Funktion(en) griechisch-römische Namen aus der antiken Kultur, die in Grevets Werken eine nicht geringe Rolle spielen, in Bezug auf die Hierarchie in der häuslichen Raumsemantik erfüllen.

Queere (Safe_r) Spaces als Räume zur Subjektwerdung und Communitybildung erkunden THOMAS KRONSLÄGER und MARIAN BADEN in ihrem Beitrag. Verschiedene, teils sehr bekannte Werke der queeren Literaturgeschichte, wie zum Beispiel *Stone Butch Blues*, illustrieren unterschiedliche Dimensionen dieser Thematik, die einer vorläufigen Systematisierung unterzogen werden. Zunächst werden Häuser in diesen Erzählungen als öffentliche Orte dargestellt, an denen sich die Figuren selbst entdecken und Gleichgesinnte kennenlernen können. Zudem lässt sich in Verbindung mit der Ballroom-Szene des New Yorks der 1990er Jahre eine weitere Dimension identifizieren, in der Häuser als Metaphern für Wahlfamilien und Unterstützung stehen, die sich aber auch in Form tatsächlicher Orte (Häuser, Wohnungen) manifestiert. Die dritte Dimension befasst sich mit physischen Räumen, die queeren Personen Schutz vor Einsamkeit, Verwahrlosung oder sogar Obdachlosigkeit bieten. Der Beitrag hebt anhand einer Auswahl von queerer Literatur die bedeutende Rolle von (poetischen) Häusern als sichere Rückzugsorte hervor, die eine Art Schutz im Sinne einer Wahlfamilie bieten.

Bov Bjergs Adoleszenzroman *Auerhaus* (2015) ist Gegenstand der Untersuchung von CHARLOTTE SCHLEIFFER. Das gleichnamige Gebäude avanciert für eine Gruppe Jugendlicher zum Ort der Zuflucht, Initiation und Subjektivierung. Schleiffer liest die Heterotopie *Auerhaus* zunächst in der Tradition literaturhistorischer Freundschaftsdiskurse – nämlich der der Dichterbünde des 18. Jahrhunderts und des Adoleszenzromans des Fin de Siècle –, um anschließend zu untersuchen, wie Bjerg deren Konstellationen und Topoi umschreibt und aktualisiert. Im zweiten Teil des Beitrags zeigt Schleiffer, dass das Auerhaus ebenso wie die Literatur einen Simulationsraum darstellt, innerhalb dessen alternative Selbst- und Lebensentwürfe erprobt werden können. Indes unterliegt nicht nur das Erzählen vom Auerhaus, sondern auch das Leben im Auerhaus selbst einer literarischen Präformierung und Konditionierung.

„Das Haus redet mit uns – jedoch in einer Geheimsprache, die wir noch nicht übersetzen können“, heißt es in Antje Wagners *Hyde* über jenes Haus, dessen Geheimnis motivisch unmittelbar mit dem Trauma die Hauptprotagonistin Katrina parallelisiert wird: So wie Katrina in die dunklen Räume ihrer Erinnerung

vordringen muss, um sich ihrer biografischen Zäsur zu stellen, muss sie sich am Ende des Romans auch dem dunklen, mysteriösen Zimmer im Haus Waldkauz – einem Spukhaus – stellen; ihr persönliches Trauma und das Trauma des Hauses fallen dabei in eins. In *Hyde* entwirft Antje Wagner das Haus Waldkauz als beseeltes Wesen mit eigener Biografie und morphendem Körper, mit Handlungsmacht und einer eigenen Sprache. JULIA LÜCKL nähert sich im Rahmen ihres Beitrags der ‚Geheimsprache‘ dieses Hauses aus literaturwissenschaftlicher Perspektive an und zeigt, welche narratologischen, motivischen und intertextuellen Strategien Antje Wagner zur Anthropomorphisierung dieses Hauses, das in der Tradition der *haunted houses* zu verorten ist, einsetzt. Darüber hinaus sollen im Rahmen eines Close Readings auch die beiden für diesen Text zentralen Motive – das Doppelgängermotiv und das Motiv des Monströsen – berücksichtigt werden. Als Hauptziel des Beitrages gilt es die Poetik dieses *haunted house* mit Blick auf seine Körperlichkeit, Sprache und Motivik auszuloten, wobei der Raum des Hauses hier im Anschluss an die Prämissen des *spatial turn* nicht als passiver, a priori gegebener „Container“ betrachtet, sondern als aktive, körperliche Instanz gedacht wird, die auf inhaltlicher, motivischer und narratologischer Ebene als zentraler Protagonist dieses Romans analysiert werden kann.

Mit *haunted houses* im Kontext der erfolgreichen *Die drei ???*-Detektivserie von Robert Arthur setzt sich ebenfalls MARLENE ANTONIA ILLIES in ihrem Beitrag auseinander. Robert Arthur hat in seinem Roman zahlreiche klassische Motive des *haunted house*-Mythos aufgegriffen. Auch wenn einige davon in der Hörspielbearbeitung verloren gehen und das Gebäude einen Teil seiner labyrinthischen Topographie und damit seiner inneren Logik einbüßt, bleibt es doch ein Spukhaus, das den Zuhörer:innen das Fürchten lehrt – eine Furcht, die sich am Ende in bester Justus Jonas-Logik auflöst. Während dieser in Buch und Hörspiel auf der narrativen Ebene ermittelt und seinen Kollegen erklärt, wie das Haus Angst erzeugt, nutzt das Hörspiel zusätzlich das Repertoire auditiver Mittel zur Spannungserzeugung und macht diese auf einer nicht mehr rein imaginativen Ebene erfahrbar. Von besonderem Interesse ist hier nicht nur der Vergleich zwischen Roman und Hörspiel, sondern auch der Fokus dieser Erzählung: die Erklärung, was an dem Haus unheimlich ist und wirkt, wie die Angst ausgelöst wird, wann sie einsetzt und wie diese Phänomene erklärt werden können. Das *haunted house* wird faktisch und emotional entdeckt und entlarvt. Der Beitrag untersucht die Topographie von *Terror Castle* sowohl im Roman als auch im Hörspiel, deckt die Spuren des *haunted house*-Mysteriums darin auf und dokumentiert, wie das scheinbar gespenstische Treiben in diesem Haus im Hörspiel auditiv vermittelt wird. Den Abschluss bildet ein didaktischer Ausblick auf den möglichen Einsatz im Unterricht.

Aus kultureller und historischer Perspektive Häuser als Refugien zu betrachten, ist Gegenstand von KSENIA KUZMINYKHS Analyse ausgewählter jugendliterarischer Texte. Das Lexem ‚Haus‘ ruft allusiv divergierende – utopische und

dystopische – Konzepte in den Sinn. Erleben Figuren der kinder- und jugendliterarischen Texte eine glückliche Kindheit, wird ihre Vorstellung von einem Haus, ja ihrem Zuhause, mit der des *locus amoenus* konnektiert. Diese verklärende Sicht erfährt eine besondere Relevanz für die kindlichen und jugendlichen Figuren, besonders wenn sie sich in dystopischen und/oder sie als Individuen zu zerstören drohenden außerhäuslichen Kontexten wiederfinden. Auf Basis der Theorien zur Fremdheit in ihrer Multidimensionalität wird eine Analyse der in den Texten expressierten Konzeptionen von Häusern und ihrer Bedeutung für die darin lebenden Figuren vorgenommen. Es wird zudem der Frage nachgegangen, ob die in den betrachteten Texten entwickelten Konzepte poetischer Häuser als überzeitliche und kulturübergreifende Phänomene betrachtet werden können oder ob im interkulturellen Vergleich Differenzen und Brüche überwiegen.

TAMARA BODDEN und MARVIN MADEHEIM untersuchen die narrative Rolle von Häusern in Videospielen als Orte der Verdichtung mehrschichtiger, multi-temporalen Zeichen. Untersucht werden Häuser, die mit dem Konzept des „Zuhauses“ als individuell gestaltetem *safe space* brechen. Dies geschieht etwa, wenn die Figuren ihr Zuhause verlassen oder verteidigen müssen, wenn die Häuser Orte des Traumas darstellen oder wenn fremde, unbelebte Orte erkundet werden, und diese Spuren der zuvor darin lebenden Personen aufweisen. Hierfür wird zunächst das Game *What Remains of Edith Finch* untersucht und herausgearbeitet, wie dort das Haus als Wissensspeicher fungiert, sodass vergangene Handlungen anhand der Spuren im Gebäude rekonstruiert werden können. Mithilfe von Bachtins Konzept des Chronotopos wird wiederum am Beispiel der beiden Videospiele *Stray* und *The Last of Us* untersucht, wie im Postapokalypse-Genre narrative Spuren einer präapokalyptischen Vorzeit mit der Gegenwart interagieren und so narrative Interferenzen erzeugen.

Poetische Häuser müssen nicht nur Häuser in Medien der Gegenwartskultur oder in literarischen Texten (z.B. *Museum der Unschuld* von Orhan Pamuk) enthalten sein. Auch reale Häuser können in einem spezifischen Sinne poetisiert werden. SEBASTIAN BERNHARD erarbeitet auf Basis literatur- und kulturwissenschaftlicher Theorien, dass Literatur und ihre Verräumlichung sehr wohl zusammenpassen. Dabei weist er nach, dass Literatúrausstellungen nicht nur Kontextinformationen bereitstellen, sondern vielmehr selbst zu poetischen Räumen werden, die ästhetische Wahrnehmungsprozesse ermöglichen. Am Beispiel unterschiedlicher Formate exemplifiziert er diese Möglichkeiten szenografierter Ausstellungen. Diese symmedialen Betrachtungen münden in ein didaktisches Plädoyer für ästhetische Wahrnehmungen und einen Zugriff auf Literatur und Kunst, der nicht taxierbaren Kompetenzrastern zu unterwerfen hat, aber dennoch zur Enkulturation beschulter Individuen beiträgt.

MAŁGORZATA KOSACKA untersucht in ihrem Beitrag die Variationen und Funktionen des Hauses in Märchenopern am Beispiel des Repertoires der Baltischen Oper in Danzig. Der Beitrag zielt darauf ab, die vielfältigen Implikationen

der Häuser aus gegenstandsorientierter Perspektive aufzugreifen und zu erörtern. Der Fokus richtet sich dabei allein auf die textliche Aufbereitung der Märchen für die Oper und schließt bewusst keine Musik- und Inszenierungsanalysen mit ein, zumal der plurimediale Charakter des Librettos zwischen dramatischem, musikalischem und Aufführungstext als isolierbaren Bestandteilen der Oper als *Specaculum* zu unterscheiden erlaubt.⁵

Nach den facettenreichen Erläuterungen zu der Variation und Funktion des Hauses in Kinder- und Jugendliteratur und anderen Medien der Gegenwartskultur befassen sich vier weitere Beiträge mit dem Motiv des Hauses in der Gegenwartsliteratur. Im Roman *Der Kameramörder* (2001) des österreichischen Schriftstellers Thomas Glavinic lässt sich neben der genrespezifischen Symptomatik von Kriminalliteratur, die Störung einer Ordnung zu inszenieren und Formen der Wiederherstellung dieser Ordnung zu verhandeln, auch aus raumtheoretischer Perspektive nach Strategien fragen, mit denen das Verhältnis von Ordnung, Irritation und (Re-)Stabilisierung der Ordnung räumlich konfiguriert wird. Das Sujet und die Struktur der Störung bilden, so die These des Beitrags von CHRISTINA ROSSI, die maßgeblichen Achsen und Reflexionsebenen des Textes. Die Figuren und Formen von Störungen, die den Text auf verschiedenen Ebenen strukturieren, tangieren in markanter Weise auch die raumsemantischen Konstruktionen im Roman, unter denen das Haus als Aufenthaltsort der Paare während der Handlung eine besondere Rolle einnimmt. An und in ihm wird zugleich die ambivalente Art und Weise der Codierung sichtbar, die selbst eine Störung von Kohärenzen und medialer Vermittlung darstellt.

SARAH SEIDEL zeigt die Bedeutung des Hauses in Arno Geigers *Der alte König in seinem Exil* auf. Der Roman gehört unbestritten zu den eindrücklichsten literarischen Demenz-Erzählungen. Der Ich-Erzähler Arno erzählt die Geschichte seines an Demenz erkrankten Vaters August und zeichnet gleichzeitig ein Familienportrait, in welchem das Haus der zentrale Ort ist, an welchem sich skurrile Ereignisse mit dem kranken Vater abspielen. Es ist ein mit Erinnerungen und Emotionen aufgeladener Ort, an dem sich voranschreitende Alzheimer-Demenz bildlich veranschaulichen lässt. Der Beitrag beschäftigt sich mit der metaphorischen, metonymischen und symbolischen Bedeutung des Hauses und dem Gefühl der Heimatlosigkeit, die mit der Alzheimer-Erkrankung einhergeht und der Rolle von (poetischer) Sprache und Kommunikation. Die verschiedenen Bedeutungsebenen des Hauses werden in Bezug auf die Alzheimer-Demenz ausgeleuchtet und die grundlegende Bedeutung des (Zu)Hauses für an Alzheimer Erkrankte herausgearbeitet.

MARIA BEHRE und CHRISTIAN FABRITZ widmen sich in ihrem Beitrag der Poesie offener und sich öffnender indigener Behausungen im weiten Land. Diese

5 Vgl. Albert Gier, 2000, *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag, S. 34.

zeichnen sie mithilfe der Analyse exemplarischer Romane, insbesondere den Weltbestsellern des kanadischen Autors Richard Wagamese, nach. In diesem Rahmen wird gezielt ein dreifacher Neuansatz im forschenden Fragen gewählt: a) nach dem Bild weiblicher Indigener in der Literatur, b) nach Veränderungen durch die kulturpolitische Aufdeckung kolonialer Gewalt in Form der Kasernierung in Reservaten und jetzt aktuell der Umerziehungs- und Auslöschungs-Internate der Indian Residential Schools in Kanada seit dem Mai 2021, c) nach der Lektüre der Texte indigener Autor:innen sowohl im Erwachsenen- als auch Jugendalter.

LÚCIA BENTES untersucht den literarisch inszenierten Raum des Messie-Hauses in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur mit Konzepten von Michel Foucault und Gaston Bachelard. Es zeigt sich, dass die Hauptfiguren in den Romanen *Kraniche und Klopfer* von Axel Brauns und *Der Sammler* von Evelyn Grill eine ganz besondere Beziehung zu den von ihnen bewohnten Räumen herstellen. Es wird herausgearbeitet, inwiefern Raum, Erinnerungen und Gegenstände miteinander verknüpft sind. Verbunden mit bedeutungsvollen Erfahrungen sind diese Begriffe grundlegende Elemente für die Orientierung und das Überleben der Figuren in einer von ihnen selbst erschaffenen Welt.

Wir danken allen Autor:innen sehr herzlich für ihre Mitarbeit an diesem Band. Dem BELTZ Verlag danken wir für die unkomplizierte Aufnahme des Bandes und die freundliche Unterstützung der Reihe *Kinder- und Jugendliteratur. Themen – Ästhetik – Didaktik*. Über die Form der Versprachlichung von Geschlecht haben die Autor:innen jeweils selbst entschieden.

Zwischen Begrenzung und Entgrenzung

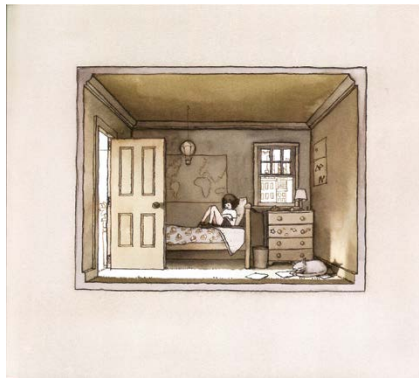
Das Motiv des poetischen Hauses im textfreien Bilderbuch als Zugang zu literar-ästhetischen Lernprozessen

Sophie A. Moderegger

1 Einleitung: Erzählen im textfreien Bilderbuch

„Dann auf der nächsten Seite sehe ich das Kind wieder in dem, könnte ihr eigenes Zimmer sein, wie sie alleine dort auf ihrem Bett sitzt auch wieder die Beine angewinkelt hat und traurig nach unten guckt. Sitzt auch noch 'ne kleine Katze mit dabei und schläft auf dem Boden. Und das Ganze ist irgendwie sehr stark eingerahmt. Wirkt einfach erdrückend, weil hier fehlt jetzt auch komplett die Leuchtturmfunktion von diesen Gegenständen. In diesem Zimmer befindet sich eben gar kein Gegenstand, ähm, also dieser Gegenstand, der sich vorher überall gezeigt hat. Ich seh' 'ne Weltkarte, ich seh' auf der Wand Bilder mit 'nem Kamel, könnte auch 'nen Dromedar sein, Pyramiden, ich sehe Schiffe, also die Bettdecke, viele Schiffe drauf und dann sehe ich auch noch nen Heißluftballon, der da hängt. Irgendwie alles so Reisethematiken, was mir jetzt so beim ersten Mal auffällt.“¹

Abb. 1: Die Reise, S. 5



Copyright© 2015 Aaron Becker, Gerstenberg Verlag

- 1 Interview (durchgeführt 2017) mit der Methode des lauten Denkens im Rahmen des Dissertationsprojektes: Sophie A. Moderegger, 2024, Das textfreie Bilderbuch als Gegenstand literar-ästhetischer Lernprozesse. Narrative Strukturen – Rezeptionsprozesse – Sinnkonstruktionen, Trier: WVT.

Mit diesen Worten und Gedanken nähert sich ein Interviewteilnehmer (männlich, 34) im Prozess des lauten Denkens einer zentralen Stelle am Anfang des textfreien Bilderbuches *Die Reise* von Aaron Becker.² Über die Einordnung des Zimmers im Haus, die Erkundung der Gegenstände im Zimmer und deren Bezug auf das Kind als Protagonist*in erschließt er sich die Reisethematik, die zentral für die Anlage der Handlung ist. Dabei geht er ebenso auf die Gestaltung durch Rahmung und Farbigkeit ein, die wesentlich zur Entstehung des Ausgangsmotives der Langeweile des Kindes beitragen (vgl. Abb. 1).

Die Reise ist eines von zahlreichen textfreien Bilderbüchern, in denen das Haus einen bedeutenden Stellenwert für die strukturelle Anlage der Geschichte auf den Ebenen des Erzählens *histoire* und *discours* hat. Es bietet ein Raumkonstrukt an, das den Bildraum strukturiert und so eine zentrale Handlung oder mehrere parallel stattfindende Handlungsmomente ermöglicht. Das Haus situiert die Protagonist*innen und lässt über Abgrenzungen zeitliche Rahmen entstehen. Der Raum in Form des Hauses, aber auch als Inhaltsnarrem³ einer durch Bilder vermittelten Geschichte, ist ein wesentlicher Faktor, der aus der Folge von Einzelbildern eine Narration im textfreien Bilderbuch erzeugen kann. Damit aus Einzelbildern ein narrativer Zusammenhang entstehen kann, müssen sie über Charakteristika des Narrativen verfügen.⁴ Im Sinne einer intermedialen Erzähltheorie spricht Wolf von Narremen als notwendige Bausteine einer Erzählung. Das Narrem des Raumes als entscheidendes Narrem für die Konstitution poetischer Häuser gehört zu den Inhaltsnarremen.⁵ Wolf verknüpft die Inhaltsnarreme Figuren, Raum und Zeit durch den Zusammenhang, dass „in einer raum-zeitlichen Dimension handelnde anthropomorphe Figuren, deren Handlungen zu besonderen, ereignishaften Zustandsveränderungen in der dargestellten Welt führen“, agieren.⁶ Diese Zustandsveränderungen als Merkmal des Narrativen werden somit auch von räumlichen Konstrukten beeinflusst. Über die Verknüpfung durch syntaktische Narreme (Chronologie, Kausalität und Teleologie) führen die inhaltlichen Narreme zu den basalen Narremen und somit insgesamt zu einer Erzählung, die Sinnhaftigkeit aufweist.⁷

2 Aaron Becker, 2015, *Die Reise*, Hildesheim: Gerstenberg, S. 5.

3 Werner Wolf, 2016, Die Transmedialität des Narrativen und das erzählerische Potential von Einzelbildern, in: *Narration. Transdisziplinäre Wege zur Kunstdidaktik*, hrsg. von Gabriele Lieber und Bettina Uhlig, München: kopaed, S. 99–118, hier: S. 105.

4 Vera Nünning, 2012, Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie, in: *Auszug aus dem Jahresbericht „Marsilius-Kolleg 2011/2012“*, hrsg. von Marsilius Kolleg, Heidelberg, S. 87–104, hier: S. 91–93.

5 Ebd.

6 Wolf, *Die Transmedialität des Narrativen* [Anm. 3], S. 103.

7 Vgl. ebd.

Die von Wolf identifizierten Narreme lassen sich auch in narrativen textfreien Bilderbüchern nachweisen.⁸ Dafür muss die Zeichenstruktur der Bildnarrationen in den Blick genommen werden, die in der Verwendung ikonischer, indexikalischer oder symbolischer Zeichen unterschiedlich komplex ausfallen kann.⁹ Da die Narration zu den Bildfolgen im textfreien Bilderbuch auf der Basis der Bildzeichen von den Rezipient*innen konstruiert wird, können je nach Lesart Geschichten auf unterschiedlichem Abstraktionsniveau entstehen.¹⁰ Anregungen zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Bildmaterial beinhalten die Bilder in Form visueller Erzählstrukturen. Durch diese können Sinnkonstruktionsprozesse wie in dem vorgestellten Interviewausschnitt (vgl. Abb. 1) entstehen, in dem sich der Rezipient mit der Verortung des Raumes (als Kinderzimmer), der Rahmung des Bildes (stark gerahmt, erdrückend), der Farbigkeit (die Leuchtfunktion einzelner Gegenstände fehlt, da das Bild nur in Brauntönen gehalten ist) und übergeordneten Motiven (Reisemotiv) auseinandersetzt. Die eingesetzten visuellen Erzählstrukturen sind oft so angelegt, dass sie Diskrepanzerfahrungen hervorrufen können und somit als Rezeptionswiderstand fungieren.¹¹ Auf diese Weise wird im Rezeptionsprozess eine vertiefte Auseinandersetzung mit den narrativen Besonderheiten unterstützt, sodass als wichtige Voraussetzungen für literar-ästhetische Lernprozesse die Intensität der Auseinandersetzung mit den Bildern und der Komplexitätsgrad der Sinnkonstruktionen gesteigert werden können.

Nicht selten ist es der besondere Raum des Hauses, der ein Alteritätspotenzial birgt und in Formen von Begrenzung und Entgrenzung einen entscheidenden Faktor für das Entstehen von Zustandsveränderungen darstellt. Um die narrativen Strukturen poetischer Häuser in textfreien Bilderbüchern zu ergründen, wird zunächst anhand ausgewählter Hausdarstellungen auf die Entstehung von Raumstrukturen in Bildnarrationen eingegangen und herausgestellt, welche Bedeutung diese für Rezipient*innen im Rahmen der Konstruktion von Raum haben. Auf dieser Grundlage werden Beispiele von poetischen Häusern in textfreien Bilderbüchern in den Fokus gerückt. Über die Analyse ausgewählter Bildnarrationen werden Alteritätspotenziale herausgearbeitet, die im Rahmen der

8 Vgl. Moderegger, Das textfreie Bilderbuch als Gegenstand literar-ästhetischer Lernprozesse [Anm. 1], S. 103.

9 Vgl. ebd., S. 118.

10 Vgl. ebd., S. 250.

11 Texte und Bilder, die diese Erzählstrukturen aufweisen, bergen ein Alteritätspotenzial, vgl. Klaus Maiwald, 1999, Literarisierung als Aneignung von Alterität: Theorie und Praxis einer literaturdidaktischen Konzeption zur Leseförderung im Sekundarbereich, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 155; Ulf Abraham, 2000, Das a/Andere W/wahrnehmen. Über den Beitrag von Literaturgebrauch und literarischem Lernen zur ästhetischen Bildung (nicht nur) im Deutschunterricht, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 47/1, S. 10–23, hier: S. 17.

Haus-Inszenierungen entstehen und darauf aufbauend Potenziale für literar-ästhetische Lernprozesse aufgezeigt.

2 Raumstrukturen im textfreien Bilderbuch

„Während im Schrifttext der Raum der erzählten Welt ausschließlich durch Sprache geschaffen wird und somit letztlich in der Imagination des Rezipienten bleibt, bildet der Bildtext Raum durch sogenannte *raumschaffende Mittel* ab.“¹² Kurwinkel spricht Bildern mit dieser Aussage einen eigenen Zugang zur Erzeugung räumlicher Strukturen zu. Doch welche „raumschaffenden Mittel“ gibt es im bildbasierten Erzählen und welche Auswirkungen haben diese auf das Entstehen kohärenter Narrationen? Eine dezidierte Auseinandersetzung mit Raumphänomenen im textfreien Bilderbuch fand bisher kaum statt. Zur systematischen Annäherung an den Bildraum, den eine aufgeschlagene Doppelseite im Bilderbuch eröffnet, geben Analysemodelle der Literaturwissenschaft und Bilderbuchforschung wichtige Orientierungspunkte. Kurwinkel greift in seiner *Bilderbuchanalyse* unterschiedliche Phänomene auf, die den Raum betreffen und auch auf textfreie Bilderbücher übertragen werden können. Einen weiteren interessanten Analysezugang bietet Staiger in seinem sechsdimensionalen Modell zur Bilderbuchanalyse an, in dem die paratextuelle und materielle, die verbale, die bildliche, die intermodale, die narrative sowie die kontextuelle Dimension von Bilderbüchern fokussiert werden.¹³ Auch wenn textfreie Bilderbücher nicht die gleichen multimodalen Voraussetzungen aufweisen wie Bilderbücher mit Text, sind viele Aspekte übertragbar, wenn der Frage nachgegangen werden soll, mit welchen visuellen Erzählstrukturen Raumphänomene im textfreien Bilderbuch konstruiert werden. Im Rahmen der *paratextuellen und materiellen Dimension* bildet das *Buchformat* die Grundlage für das Entstehen eines Bildraumes. Im Bilderbuch betrachten und lesen die Rezipient*innen Doppelseiten, die sich aus dem doppelten Buchformat ergeben und eine Binnenstruktur erhalten können. Eine grundlegende Zweiteilung des Bildes ergibt sich aus dem *Mittelfalz* des Buches. Trotzdem ist die Mehrheit der textfreien Bilderbücher von querformatigen Darstellungen geprägt, die sich über Doppelseiten erstrecken. Aber auch gegenüberliegende Einzelbilder und noch kleinere Panels (gerahmt oder über

12 Tobias Kurwinkel, 2020, *Bilderbuchanalyse*, Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 116. [Hervorhebung im Original]

13 Vgl. Michael Staiger, 2022, *Kategorien der Bilderbuchanalyse – ein sechsdimensionales Modell*, in: *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*, hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger, Berlin: Metzler, S. 3–27, hier: S. 8–11. Die aus dem Modell aufgegriffenen Dimensionen und Analysekriterien werden nachfolgend mit *Kursivdruck* hervorgehoben.

Bild-im-Bild-Techniken) werden in Bildnarrationen genutzt. In *Die Reise* finden sich alle drei aufgeführten Formen der Bildraumaufteilung.

Um den Bildraum auf der Ebene des *discours* zu strukturieren und darin eine Narration entstehen zu lassen, werden die Aspekte der *bildlichen Dimension* bedeutsam. *Linien* können dabei über Umgrenzungen von Gegenständen und Figuren hinaus als Grenzen genutzt werden, um neue Räume zu schaffen. In Lehmans *Das rote Buch* führen klare Rahmenlinien zu neuen Bildräumen auf einer neutralen *Fläche*.¹⁴

Abb. 2: Das rote Buch, S. 10, 11



Copyright © 2021 Barbara Lehman, Atlantis

Durch die Anordnung der Einzelbilder auf der weißen Fläche, bekommt diese den ikonischen Charakter eines Fensters, das Blicke aus unterschiedlicher Entfernung auf eine Häuserfront offenbart (vgl. Abb. 2). Hier zeigt sich, dass auch eine einzelne Fläche oder aber das Nebeneinander unterschiedlicher Farbflächen Räume differenzieren kann. Sowohl Linien als auch Flächen können Grenzen erzeugen, die eine essenzielle Funktion in der Entstehung von Narrationen haben. Lotman sieht die Begrenztheit als eine der „wesentlichen Eigenschaften der künstlerischen Sprache“¹⁵ und versteht sie als konstruktives Kompositionsprinzip, wie es im Beispiel von *Das rote Buch* sichtbar wird. Im Rahmen dieses Phänomens ist die Grenze ein wichtiges Raummotiv, das – wie beispielsweise beim Fenster – durch Elemente der Öffnung und Schließung

14 Vgl. Barbara Lehman, 2021, *Das rote Buch*, Zürich: Atlantis.

15 Jurij M. Lotman, 1989, *Die Struktur literarischer Texte*, 3. unv. Aufl., München: Wilhelm Fink, S. 89.

sichtbar werden kann.¹⁶ Das Bildbeispiel zeigt, dass das geschlossene Fenster die Funktion hat, ein Innen und Außen zu erzeugen, trotzdem aber Durchsicht gewährt. Das Kind hat sich von seinem roten Buch abgewandt und schaut vom Inneren des Hauses nach außen, während ein*e Betrachter*in, deren/dessen Blickwinkel wir einnehmen, durch das Fenster von außen in das Haus hineinschaut. Hier wird die Grenze im Sinne Lotmans zum topologischen Merkmal, das den Raum über die Grenze des Fensters in zwei Räume mit unterschiedlichen inneren Strukturen teilt.¹⁷ Doch das Fenster ist in diesem Bild nicht die einzige topologische Grenze. Das Buch des Mädchens zeigt einen Jungen, der ebenso ein rotes Buch in der Hand hält, in dem er als Betrachter durch das Fenster auf das Mädchen schaut. Nur sitzt dieser Junge nicht in einer winterlichen Stadt, sondern auf einer sommerlichen Insel. Es wird hier also zusätzlich die topologische Unterscheidung des hier und dort oder auch nah und fern konstruiert. Gleichzeitig entsteht auf der semantischen Ebene nach Lotman die Opposition von sommerlich und winterlich, die auf topografischer Ebene als Stadt und Insel konkretisiert werden kann.¹⁸

Ein weiterer wichtiger Aspekt der *bildlichen Dimension* ist die *Farbe*, die über Linie und Fläche mit Kontrasten, *Farbwirkungen*, aber auch *Symbolik* zur Erzeugung von Raum beitragen kann. Auf einer ikonischen Zeichenebene kann sie wahrnehmungsnahe¹⁹ Räume schaffen, die sich als Haus, Zimmer oder Buch identifizieren lassen. In textfreien Bilderbüchern wird gelegentlich auch mit unbestimmten Räumen gearbeitet, in denen die Figuren auf weißem Grund erscheinen. Mit einer Farbigkeit, die nicht unseren Wahrnehmungsgewohnheiten entspricht und somit fantastische Züge trägt, kann diese aber auch zur Ausdrucksfarbe werden und damit Bestandteil von indexikalischen und symbolischen Zeichen sein.²⁰ Diese visuelle Erzählstruktur kann eingesetzt werden, um einem Raum die Funktion eines gestimmten Raumes zu übertragen.²¹ Eine solche Funktion erhält das Kinderzimmer in *Die Reise* mit der Ausdrucksfarbe der Brauntöne, die die durch Trauer und Einsamkeit geprägte emotionale Lage des Kindes verdeutlicht (vgl. Abb. 1).

16 Vgl. Mareike K. Schumacher, 2023, Orte und Räume im Roman. Ein Beitrag zur digitalen Literaturwissenschaft, Berlin: Metzler, S. 70.

17 Vgl. Lotman, Die Struktur literarischer Texte [Anm. 15], S. 327.

18 Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, München: C. H. Beck, S. 157.

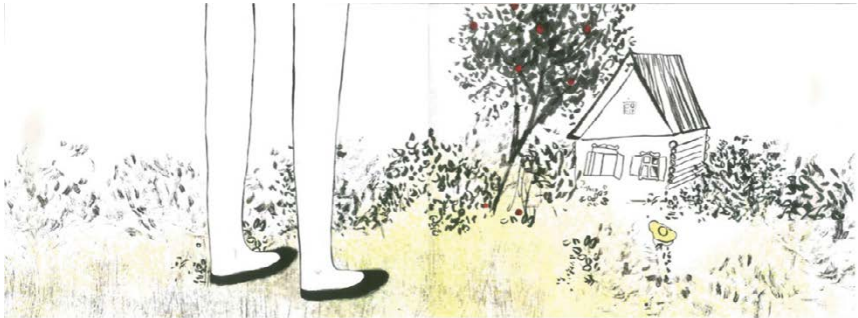
19 Vgl. Klaus Sachs-Hombach, 2003, Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln: Herbert von Halem, S. 94, 96.

20 Vgl. Kurwinkel, Bilderbuchanalyse [Anm. 12], S. 157.

21 Vgl. Gerhard Hoffmann, 1978, Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman, Stuttgart: Metzler, S. 55.

Aber auch die Aspekte *Raum* und *Perspektive*, die den Bildausschnitt, den Betrachter*innenschwerpunkt sowie das Verhältnis von *positivem und negativem Raum* (*Bildraum und Weißraum*) bestimmen, können Informationen vermitteln, die sich auf die Gestimmtheit und Atmosphäre des Raums auswirken. Im Bildbeispiel Abb. 1 *Die Reise* schauen die Rezipient*innen aus einer Zentralperspektive auf das Zimmer als positiven Raum, während der negative Weißraum einen großen Teil des Bildraumes einnimmt und so eine erdrückende Enge vermittelt, verbunden mit einer räumlichen Unbestimmtheit. Aber auch übertriebene Perspektiven können einen starken Bedeutungsgelhalt aufweisen. Ein solches Phänomen zeigt sich in Chernyshevas *Die Rückkehr*.²²

Abb. 3: Die Rückkehr, S. 10, 11



Copyright © 2015 Natalia Chernysheva, Atlantis

In diesem Buch kehrt ein junges Mädchen aus der Großstadt zu ihrer Mutter auf das Land zurück. Die Abwesenheit hat ihre Sicht auf das frühere Zuhause verändert, was durch die Vogelperspektive der übergroß dargestellten Frau auf ihre Mutter mit ihrem gelben Hut, die im Garten vor dem Haus arbeitet, gezeigt wird (vgl. Abb. 3). Sie schaut herab, das Vertraute scheint ihr fremd und sie ist im Bild nicht nur sprichwörtlich groß geworden. Der Bildraum wird implizit durch die angeschnittenen Beine erweitert und muss gedanklich von den Rezipient*innen vervollständigt werden. Aus der extremen Perspektive ergibt sich auch ein unnatürliches Größenverhältnis gegenüber dem Haus und der Mutter, wofür eine Erklärung gesucht werden muss. So kann die metaphorische Bedeutungsebene als Gefühl der Fremdheit bei der Heimkehr gelesen werden.

22 Natalia Chernysheva, 2015, *Die Rückkehr*, Zürich: Atlantis.

Ein wichtiger Bestandteil der *narrativen Dimension* sind Figuren, Handlungen, Raum und Zeit, die für Wolf zu den inhaltlichen Narremem gehören und über Themen und Motive zu einer Sinnhaftigkeit führen. Auch hier können visuelle Erzählstrukturen einerseits räumliche Phänomene konstruieren, andererseits werden manche narrativen Komponenten erst durch räumliche Phänomene sichtbar. Hierzu gehört die Darstellung von *Zeit*, die durch Veränderungen in der Farbigkeit oder der Positionen im Raum angezeigt werden kann. Über Dinge und Figuren im Bildraum oder darin befindliche Teilräume können die Räume aber auch konkretisiert oder inhaltlich aufgeladen werden. Eine Häufung von Gegenständen, die einem *Themenkreis*, wie beispielsweise dem der Reise, zugeordnet werden können, kann dazu führen, dass „der Ort der Handlung nicht nur die Beschreibungen einer Landschaft oder eines dekorativen Hintergrunds“ ist, sondern darüber „ein System räumlicher Relationen, die Struktur des Topos“ entsteht.²³ Auf diese Weise können in Beckers *Die Reise* die Gegenstände Heißluftballon, Boot, Flugzeug, Weltkarte, Pyramiden oder Flugzeug den Bildraum thematisch aufladen und ein *Motiv* erzeugen (vgl. Abb. 1). Neben dem Handlungsmotiv der Langeweile des Kindes, für das in der Familie gerade keiner Zeit hat, birgt der Raum den Wunsch nach Reisen und Abenteuer. An dieser Stelle wird erneut die Grenze als dem „wichtigsten topologischen Merkmal des Raumes“²⁴ bedeutsam. Die Wände, das Fenster und die Tür zeigen die Begrenztheit des Raumes an, sodass eine Opposition von innen und außen entsteht. Auch wenn die Tür offen ist, führt sie zu anderen Zimmern des Hauses, in denen das Kind bereits war, um nach einer Beschäftigung zu fragen. Die Tür öffnet für das Kind die Grenze des Raumes nur scheinbar. Damit der Handlungsverlauf jedoch in Gang gebracht werden kann, ist als zustandsveränderndes Ereignis eine Grenzüberschreitung notwendig: „Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus.“²⁵ Tatsächlich treten im Kinderzimmer Ereignisse ein, für die zunächst nicht das Kind verantwortlich ist. Die Katze verlässt ihren Platz und offenbart ein rotes Stück Kreide. Mit diesem beeinflusst das Kind den Raum auf der Ebene der *Handlung*: es zeichnet eine rote Tür an die begrenzende Wand (vgl. Abb. 4).

23 Jurij M. Lotman, 1970, Künstlerischer Raum, Sujet und Figur, in: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 529–543, hier: S. 531–532.

24 Lotman, Die Struktur literarischer Texte [Anm. 15], S. 327.

25 Lotman, Künstlerischer Raum, Sujet und Figur [Anm. 23], S. 535.

Abb. 4: Die Reise, S. 7



Copyright© 2015 Aaron Becker, Gerstenberg Verlag

Mit der Möglichkeit, durch die Tür das Zimmer zu verlassen, zeigt sich im Aspekt der *Fiktion*, dass der Geschichte ein offenes Zwei-Welten-Konstrukt zugrunde liegt und durch die Tür als Schleuse die Primärwelt in Richtung einer anders semantisierten Sekundärwelt verlassen werden kann.²⁶ Gleichzeitig entstehen eine neue semantische Opposition von Langeweile und Abenteuer sowie die topografische Gegenüberstellung von Stadt und Natur/Wald. Die Grenze zwischen den beiden Welten durchbricht nicht nur das Kind handelnd, sondern auch die Rezipient*innen, die auf die nächste Buchseite blättern. Über das Umblättern und den damit verbundenen *page breaks* kommt es zu zeitlichen und oft auch räumlichen Verschiebungen, die zu engen oder weiten Bildfolgen führen können. Wie stark sich nach dem Umblättern die räumlichen Gegebenheiten verändern, trägt maßgeblich dazu bei, wie viel Raum im Rezeptionsprozess hinzu gedacht werden muss oder ob Erklärungen für Ortswechsel gefunden werden müssen. Das Konstrukt der zwei Welten ist zu einem entscheidenden Teil auf der Ebene des *discours im Ort des Erzählens* zu finden, der in Beckers Bildgeschichte auf

26 Vgl. Maria Nikolajewa 1988, *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, S. 38.

zwei Erzählebenen angelegt ist, wodurch eine Rahmen- und Binnenhandlung entstehen kann.

Die vorgestellten Erzählstrukturen der *narrativen Dimension* funktionieren im Bild meist dadurch, dass zunächst mit ikonischen Zeichen gearbeitet wird (z.B. die Tür, das Bett oder eine bestimmte Farbigkeit), diese jedoch in indexikalischen Zusammenhängen stehen oder symbolisch abstrahiert werden können. Nur über Inferenzbildungen im Rahmen von Sinnkonstruktionsprozessen seitens der Rezipient*innen kann so beispielsweise ein Reisemotiv oder die Erkenntnis über die Existenz mehrerer Welten entstehen.²⁷

3 Die Rolle der Rezipient*innen im Prozess der Raumkonstruktion

Die Auseinandersetzung mit ausgewählten Aspekten der Dimensionen der Bilderbuchanalyse nach Staiger in Bezug auf Hausdarstellungen in textfreien Bilderbüchern zeigt, dass es zahlreiche visuelle Erzählstrukturen gibt, die unter Verwendung ikonischer, indexikalischer und symbolischer Zeichen komplexe Raumstrukturen schaffen oder es ermöglichen, dass andere Narreme über die Einbettung in räumliche Strukturen an inhaltlicher Tiefe gewinnen. Dieses Potenzial raumerzeugenden Erzählens führt dazu, dass es in zahlreichen textfreien Bilderbüchern nicht dabei bleibt, dass die bildsprachlich vermittelten Rauminformationen auf einer ikonischen Zeichenebene angelegt sind. Die meisten vorgestellten visuellen Erzählstrukturen in Bezug auf Raumphänomene funktionieren über Zusammenhänge, die von den Rezipient*innen aktiv hergestellt werden müssen, oder aber Abstraktionen, die zu symbolisch verwendeten Zeichen zu leisten sind.²⁸ Im Sinne rezeptionsästhetisch orientierter Forschungsansätze kommt den Rezipient*innen als Sinnstifter*innen eine zentrale Funktion in der Entstehung des literarischen Werkes zu. Nach Kemp sind die Betrachter*innen „immer schon im Bild“²⁹ – das Bild und mit- hin die räumlichen Strukturen entstehen auch im textfreien Bilderbuch erst im Rezeptionsprozess. Eine entsprechend große Bedeutung kommt jenen visuellen Erzählstrukturen zu, die über indexikalische oder symbolische Zeichen Verbindungen zwischen den Erzählebenen *histoire* und *discours* herstellen. Sie können mit ihrem Alteritätspotenzial durch die Irritation der gewohnten Wahrnehmungs- und Erfahrungsmuster die Funktion von Rezeptionswiderständen

27 Vgl. Moderegger 2024 [Anm. 1], S. 162.

28 Vgl. Jennifer Niskala Apps, 2008, Abstract Thinking, in: Encyclopedia of Aging and Public Health hrsg. von Sana Loue und Martha Sajatovic, Boston: Springer, S. 67–69, hier: S. 67.

29 Wolfgang Kemp, 1992, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung hrsg. von Wolfgang Kemp, München: edition text + kritik, S. 62–88, hier: S. 10.

übernehmen. Auf diese Weise werden bei den Rezipient*innen Diskrepanzerfahrungen hervorrufen, die anspruchsvolle Konstruktionsleistungen ermöglichen.³⁰ Dieser Zusammenhang konnte auch für Rezeptionsprozesse zu hoch komplexen textfreien Bilderbüchern nachgewiesen werden.³¹ Irritationen können dabei durch visuelle Erzählstrukturen ausgelöst werden, die auch zur Konstruktion von Raum beitragen: z.B. Farbigkeit, extreme Perspektiven, unnatürliche Größenverhältnisse, Auslassungen, pluriszenische Darstellungen oder page breaks. Textfreie Bilderbücher mit Alteritätspotenzialen bieten so mit ihren spezifischen Erzählstrukturen einen produktiven Ausgangspunkt für literar-ästhetische Lernprozesse. Rosebrock bezeichnet Alteritätserfahrungen als „elementare Erfahrungsdimension des Lesens“, da Fremdes den Rezipient*innen manchmal erst bewusst wird, wenn es sich aus dem Vertrauten durch seine Unzugänglichkeit hervorhebt.³² Diese Erfahrungen haben nach Härle gerade für die Literaturdidaktik einen besonderen Wert: „Erfahrungen lassen sich nicht herbeiführen, sondern nur einladen. Zwischen dem, was planbar ist und angestrebt wird, und jenem, was im Moment und über ihn hinaus erreicht werden kann, klafft immer notwendig eine Differenz, die ihrerseits neue Herausforderungen schafft. Dieser zuge Wink ist der ungemütliche, aber angemessene Ort der Literaturdidaktik, in dem es sich nicht einrichten, der sich aber gestalten lässt. Genau die Qualität des Irritierenden aber ist die Qualität von Literatur.“³³

Härles intendierte ‚zuge Wink‘, in denen anspruchsvolle Konstruktionsprozesse ausgelöst werden, lassen sich auch in Raumkonstruktionen in textfreien Bilderbüchern nachweisen, die über die genannten visuellen Erzählstrukturen mit Alteritätspotenzial verfügen. Insbesondere das Motiv des Hauses, das in seinen Möglichkeiten des Begrenzens und Entgrenzens einen mit unterschiedlichen Bedeutungsschichten aufgeladenen Raum erzeugt, kann in Verbindung mit ästhetischer Alterität Auslöser von komplexen Sinnkonstruktionsprozessen werden. Dies verwundert nicht, da das Haus für den Menschen eine exponierte Bedeutung hat, denn „das Haus ist unser Winkel der Welt“, wie Bachelard schreibt.³⁴ Dies führt unter anderem dazu, dass im Rezeptionsprozess zu Zimmern und Häusern in

30 Vgl. Maiwald, Literarisierung als Aneignung von Alterität [Anm. 10], S. 155, 160f; Abraham, Das a/Andere W/wahrnehmen [Anm. 10], S. 17.

31 Vgl. Moderegger, Das textfreie Bilderbuch als Gegenstand literar-ästhetischer Lernprozesse [Anm. 1], S. 199.

32 Cornelia Rosebrock, 2001, Lektüre und Alteritätserfahrung – Rezeptionsästhetische Überlegungen, in: „Entfaltung innerer Kräfte“. Blickpunkte der Deutschdidaktik, hrsg. von Christine Köppert und Klaus Metzger, Seelze: Friedrich, S. 80–91, hier: S. 85–87.

33 Gerhard Härle, 2008, Literarische Bildung im Spannungsfeld von Erfahrung und Theorie, in: „Sich bilden, ist nichts anders, als frei werden.“ Sprachliche und literarische Bildung als Herausforderung für den Deutschunterricht, hrsg. von Gerhard Härle und Bernhard Rank, Baltmannsweiler: Schneider, S. 39–62, hier: S. 48f.

34 Gaston Bachelard, 1992, Poetik des Raumes, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 31.

besonderem Maße Gedanken, Erinnerungen und Träume angestoßen werden, denn „sehr bald, nach den ersten Worten, nach der ersten poetischen Eröffnung, unterbricht der Leser, der ‚ein Zimmer liest‘, seine Lektüre und beginnt an irgendeinen früheren Aufenthaltsort zu denken.“³⁵ Über poetisch angelegte Hausdarstellungen werden so indirekt Einladungen an die Rezipient*innen ausgesprochen, sich mit existenziellen Fragen zu beschäftigen wie: Was ist mein Zuhause?, Wovon träume ich?, Was sagt mein Zimmer über mich aus?, Wo fühle ich mich wohl? oder Welche Gestaltungsmöglichkeiten habe ich in meiner Umgebung?

4 Von der Begrenzung zur Entgrenzung: Funktionen des Hauses im narrativen Konstrukt

Nachdem deutlich wurde, wie in der Spezifik des visuellen Erzählens Raumstrukturen entstehen können und welchen Anteil die Rezipient*innen an der Entstehung von Narrationen und mithin von Raumkonstrukten haben, werden diese beiden Linien in Bezug auf das Motiv des Hauses im textfreien Bilderbuch zusammengeführt. Dabei stehen Bücher im Mittelpunkt, in denen das Haus im Raumkonstrukt nicht nur die Rolle eines statischen Hintergrundes übernimmt, sondern ein elementarer Bestandteil der Erzählung ist und diese vorantreibt.³⁶ Im Rahmen fiktionaler Geschehnisse unterscheidet Hoffmann drei Raumtypen. Während der ‚Anschauungsraum‘ als panoramaartiger Überblick eher im Hintergrund wirkt, transportiert der ‚gestimmte Raum‘ Raumatmosphäre und Emotionen der Figuren und der ‚Aktionsraum‘ eröffnet den Figuren Handlungsmöglichkeiten.³⁷ Die letzteren beiden Formen sind von besonderem Interesse, wenn es darum geht, die Funktionsvielfalt des poetischen Hauses im textfreien Bilderbuch exemplarisch an vier Büchern zu erschließen. Dafür wird untersucht, welche visuellen Erzählstrukturen an der Konstruktion des Raumes ‚Haus‘ beteiligt sind, wie eine Raumsemantik im Sinne Lotmans entsteht und welche Phänomene des Be- und Entgrenzens daran beteiligt sind. Auf dieser Grundlage lassen sich unterschiedlichste Alteritätspotenziale als Voraussetzungen für literarische Lernprozesse sowie mögliche didaktische Zugänge aufzeigen.

³⁵ Ebd., S. 42.

³⁶ Vgl. Andreas Mahler, 1999, „Stadttexte – Textstädte: Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“. Stadt-Bilder: Allegorie – Mimesis – Imagination, hrsg. von Andreas Mahler, Heidelberg: Winter, S. 11–36, hier: S. 12.

³⁷ Vgl. Hoffmann, Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit [Anm. 21], S. 55–93.

4.1 Die Reise – die Entstehung eines Handlungsmotivs

Abb. 5: Die Reise, S. 3



Copyright © 2015 Aaron Becker, Gerstenberg Verlag

Aaron Beckers *Die Reise* beginnt mit einer frontalen Ansicht auf eine Stadtszene, die sich in die topologischen Bereiche ‚im Haus‘ und ‚vor dem Haus‘ unterteilt (vgl. Abb. 5).³⁸ In Sepiatönen bekommen die Betrachter*innen durch das Fehlen der vierten Wand einen Einblick in das Innenleben des Hauses, das dessen Bewohner*innen beim Arbeiten, Spielen und Kochen zeigt. Es wird ein Bild von Geschäftigkeit transportiert, das einen Gegensatz zu dem Kind vor dem Haus darstellt, das gerade keiner Beschäftigung nachgeht, aber auf der Suche nach einer solchen ist (Handeln vs. Nicht-Handeln). Trotz der Durchlässigkeit für die Blicke der Betrachter*innen bildet das Haus eine Grenze nach außen, die neben den sichtbaren Wänden durch einen Hell-Dunkel-Kontrast verstärkt wird. Da die bräunliche Färbung des Raumes nicht einer alltäglichen Wahrnehmung entspricht, wird der dargestellte Raum in der Rahmengeschichte der Erzählung zu

38 Becker, *Die Reise* [Anm. 2], S. 2f.

einem ‚gestimmten Raum‘, der auf semantischer Ebene die trübsinnigen Emotionen des Kindes transportiert. Diese Korrespondenz von Raumeindruck und Stimmung des Kindes setzt sich in den nachfolgenden Seiten der Bildnarration mit der bedrückenden Kinderzimmerszene (vgl. Abb. 1) fort und führt zu dem Ausgangsmotiv der Einsamkeit und Langeweile, das schließlich dazu führt, den begrenzten Raum der Alltagswelt zu verlassen. Für das Kind entspricht das eigene Haus somit gerade nicht der positiven Konnotation, die Bachelard dem Elternhaus beimisst.³⁹ Nachdem die Katze das Kinderzimmer verlässt, wird der rote Kreidestift sichtbar, der neue Handlungsoptionen eröffnet: das Kind kann sich eine magische Tür an die weiße Wand zeichnen und so die begrenzende Wand in Richtung einer fantastischen Abenteuerwelt öffnen. Durch den Türspalt wird ein kleiner Einblick in einen neuen gestimmten Raum gewährt, der in Opposition zur farblich tristen Alltagswelt, mit einem frischen Grünton lockt (vgl. Abb. 4).

Das Raumkonstrukt der ersten Seiten von *Die Reise* weist zahlreiche topologische und semantische Gegensätze auf, die über Begrenzungen und eine gezielt nicht-wahrnehmungsnahe Farbgebung funktionieren und dem gestimmten Raum zusätzlich die Funktion des Aktionsraumes verleihen. Erst durch die Verbindung von Handlungsmotiv und Handlungsoption, die beide entscheidend räumlich im Rahmen des Hauses vermittelt werden, entsteht eine kohärente Ausgangssituation in der Rahmenhandlung, die einen Übertritt der Grenze in einen anders semantisierten Raum mit neuen Handlungsoptionen rechtfertigt. Dieser Raum ist topografisch gesehen nicht nur ein Wechsel von der Stadt zum Wald, sondern auch der Übertritt von der Realität in eine fantastische Welt. Dieses narrative Konstrukt ist auf indexikalischer und symbolischer Zeichenebene entscheidend durch die Bildung von Inferenzen und Elaborationen seitens der Rezipient*innen zu leisten. Das Alteritätspotenzial, das die Farbigkeit, aber auch die unerwartete Entgrenzung der Grenzen des Hauses bergen, motiviert zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Bildern und kann zur Konstruktion des anspruchsvollen narrativen Ausgangskonstruktes führen.

Für literarische Lernprozesse bietet das poetische Haus dieses Buches so besonders die Möglichkeit, „Perspektiven literarischer Figuren nach[zu]vollziehen“⁴⁰, aber auch eigene Vorstellungen mit Bezug auf die narrative Handlungslogik der zwei Erzählebenen zu entwickeln.⁴¹ Über das Positionieren von Denkblasen können Schüler*innen schriftlich oder zeichnerisch zu einer Auseinandersetzung mit den Emotionen des Kindes angeregt werden. Im literarischen Gespräch kann dazu der Einfluss der gestalterischen Elemente thematisiert werden. Eigene Vorstellungen über eine Welt jenseits der Langeweile und Einsamkeit können die Kinder über Zeichnungen zum page break äußern, der den Übergang

39 Vgl. Bachelard, *Poetik des Raumes* [Anm. 34], S. 34.

40 Kaspar H. Spinner, 2006, *Literarisches Lernen*, in: *Praxis Deutsch* 200, S. 3–16, hier: S. 9.

41 Vgl. ebd., S. 8–10.

zur Fantasiewelt bildet. Diese können genutzt werden, um in Textform, über Bilder oder Comics eigene Fortsetzungsgeschichten zu kreieren.

4.2 *Boat of Dreams* – Figurencharakterisierung über das Haus

Abb. 6: *Boat of Dreams*, S. 20, 21



Copyright © 2017 Rogério Coelho, Tilbury House

Rogério Coelho's *Boat of Dreams* Erzählung beginnt ebenfalls mit einer Hausdarstellung in Sepiafarbtönen.⁴² Das kleine Stelzenhaus befindet sich auf einer sonst einsamen Insel und wird von einem älteren Mann mit seiner zahmen Möwe bewohnt. Die zahlreichen Einrichtungsgegenstände lassen auf ein Interesse des Mannes an Seefahrtsthemen schließen, denn in jedem Winkel der Wohnung türmen sich Landkarten, Steuerräder, Leuchten und historische Telekommunikationsgeräte (vgl. Abb. 6). Er scheint ein Bastler und Tüftler sein, der das Leben in seinem kleinen und durch Hauswände und Meer stark begrenzten Lebensraum mit seinen Interessen füllt. Die Enge des Hauses wirkt jedoch in Kombination mit der Farbgebung und dem nur spärlichen Lichteinfall neben einer gewissen Gemütlichkeit auch erdrückend. So überrascht es nicht, dass der Mann die Begrenzung seines Hauses verlässt und mit dem Fernrohr in die Ferne des Ozeans schaut. Noch geschlossener als die Begrenzung des Hauses scheinen die Limitationen der Insellage zu sein. Es tritt jedoch ein unerwartetes Ereignis ein, das die räumliche Situation verändert. Eine Flaschenpost durchdringt die Begrenzung der Insel und findet ihren Weg zu dem einsamen Mann. Sie beinhaltet ein leeres Blatt, das der Mann mit einer filigranen Zeichnung eines fliegenden Bootes füllt

42 Rogério Coelho, 2017, *Boat of Dreams*, Maine: Tilbury House, S. 20f.

und wieder auf die Reise schickt. Damit transportiert er ein kleines Stück seiner Welt in die Außenwelt hinaus. Die Zeichnung gelangt zu einem Kind, das mit seiner Katze in einer in blauen Farbtönen gehaltenen Stadt lebt.

Abb. 7: Boat of Dreams, S. 46, 47 und 50, 51



Copyright © 2017 Rogério Coelho, Tilbury House

Trotz der bewusst angelegten farblichen Unterschiede und der topografischen Opposition von großer Stadt und einsamer Insel fallen die semantischen Parallelen im Inneren des Hauses auf, das das Kind bewohnt (vgl. Abb. 7). Auch hier dominieren Gegenstände, die auf eine Leidenschaft für die Seefahrt hinweisen. Hinzu kommen Ähnlichkeiten in der Situation der Schreibtischarbeit und in Bezug auf den Eindruck von Einsamkeit trotz einer tierischen Begleitfigur. Das Kind zeichnet sich und seine Katze in die Zeichnung des Mannes und befestigt sie über seinem Bett (vgl. Abb. 7). Die Konstruktion von zwei semantisch stark aufgeladenen gestimmten, abgegrenzten Räumen, die gleichzeitig als Aktionsräume und Anschauungsräume fungieren, ergeben ein Spannungsmoment, das auf fantastische Weise aufgelöst wird. In goldgelber Farbgebung wird gezeigt, wie das Kind mit dem Wirklichkeit gewordenen Traumboot zu dem alten Mann reist, ihn herzlich umarmt und ihm die Zeichnung übergibt. Eine Entgrenzung der kleinen parallelen Welten von Mann und Kind findet über einen Traum statt, in dem das Boot als Verbindungsglied eine Schleusenfunktion übernimmt. Das narrative Konstrukt lässt jedoch bis zum Schluss des Buches offen, ob der Mann träumt, das Kind träumt, oder ob das Kind und der Mann gar eine Figur zu unterschiedlichen Zeitpunkten sind.

Auch in dieser Geschichte übernimmt das poetisch angelegte Haus zentrale Funktionen. Es charakterisiert mit seinem abgeschlossenen Innenraum die isolierte Situation der Protagonisten und mit seiner Einrichtung die Interessen der Figuren. Dadurch entstehen offensichtliche Parallelen, die die Rezipient*innen dazu motivieren, inferenziell Verbindungslinien zwischen den Figuren zu konstruieren (z.B. das Beziehungsgefüge, Motive der Begegnung, Bedeutung der Flaschenpost). Somit entsteht durch die angelegten Parallelen ein Alteritätspotenzial. Die farblich verstärkten Abgrenzungen der Räume konstruieren aber auch die Problematik der Geschichte, nach einer Überwindung der topografischen Grenzen zu suchen. In der Geschichte werden fantastische Zugänge über metaphorisch aufgeladene Gegenstände wie die Flaschenpost oder das Boot sowie das

Spiel mit Traum und Wirklichkeit gewählt, um die Grenzen zu durchbrechen. Da die narrative Handlungslogik der Geschichte bis zuletzt offenlässt, wer eigentlich von wem träumt, können im Sinne einer „Unabschließbarkeit des Sinnbildungsprozesses“⁴³ verschiedene mögliche Narrationen zu der Bildgeschichte entwickelt werden. Die intensive Charakterisierung der Figuren durch die Einrichtungsgegenstände ihrer Häuser lädt aber auch zu der Übertragung ein, welche Gegenstände und Farben in einem Zimmer etwas über die Interessen oder Gefühlslage/Situation der Schüler*innen aussagen könnten. Darüber hinaus kann ein Verständnis über die „metaphorische und symbolische Ausdrucksweise“⁴⁴ der Farbigkeit, der Raumkonstrukte und einzelner Gegenstände angebahnt werden. Besonders das „Boot der Träume“ eignet sich, um darüber zu reflektieren, wie Einsamkeit überwunden werden kann, welche Bedeutung Träume für das eigene Leben haben können und welche Träume die Schüler*innen gerne auf fantastische Weise realisieren würden.⁴⁵ Neben textproduktiven und zeichnerischen Zugängen bieten sich hier auch dialogische Szenen zwischen den Protagonisten und ihren Tieren an.

4.3 *The Flower Man* – Die Beeinflussung der Umgebung

In Mark Ludys *The Flower Man* hat die Funktion des ‚gestimmten‘ Raumes eine besondere Bedeutung, denn sie ist das narrative Grundprinzip der Geschichte.⁴⁶ Ein Alter Mann mit Blume am Hut bewegt sich über eine Brücke auf eine graue, trostlose und heruntergekommene Stadt zu, die kaum Lebenszeichen aufweist. Der Mann ist in der grauen Einöde der einzige Farbfleck und bleibt es auch, als er durch die einsamen Gassen läuft und vor einem verfallenen, grauen Haus mit einem Verkaufsschild stehenbleibt. Mit handwerklichem Geschick repariert der Mann das Haus und macht es für sich bewohnbar. Gleichzeitig werden das Haus und der Garten zu einer kleinen farbigen Insel innerhalb der grauen Stadt. Was sich hier beobachten lässt, ist ein räumlicher Aneignungsprozess, bei dem eine „subjektive aktive Gestaltung und Veränderung von Räumen und Territorien“⁴⁷ stattfindet. Mit dem Gartenzaun existiert eine Begrenzung, die das Haus von der Umgebung abschirmt. Die Grenze bleibt jedoch nicht lange erhalten, denn ein Mädchen, das eine Blume am Zaun gepflückt hat, wird ebenfalls farbig und trägt

43 Spinner, Literarisches Lernen [Anm. 40], S. 12.

44 Ebd., S. 11.

45 Vgl. ebd.

46 Mark Ludy, 2008, Sydney et al: New Holland Publishers, S. 10f. (Einblicke in das Buch auf: <https://markludy.com/flowerman/>, 26.01.2024).

47 Ulrich Deinet und Christian Reutlinger, 2004, „Aneignung“ als Bildungskonzept der Sozialpädagogik. Beiträge zur Pädagogik des Kindes- und Jugendalters in Zeiten entgrenzter Lernorte, Wiesbaden: VS, S. 7.

die Veränderung, die der Mann mit seinem besonderen Aneignungsprozess hervorgerufen hat, in die graue Stadt hinein. Und nicht nur das Kind – immer mehr misstrauische oder traurige Stadtbewohner lassen sich von dem positiv gestimmten Haus anstecken und werden selbst verwandelt. So kommt es, dass schließlich die ganze Stadt bunt und zum Leben erweckt ist und sich der Mann wieder auf die Reise macht, um seinen positiven Einfluss mit einem neuen Hauskauf in der nächsten Stadt zur Geltung bringen kann.

Das narrative Konstrukt der Geschichte basiert auf einer Vielzahl von Oppositionen, die in Verbindung mit räumlichen Phänomenen stehen. Der Mann betritt einen gestimmten Raum, der nicht nur ikonisch mit den traurigen Szenen, die sich in den Fenstern abspielen, sondern auch farblich die negative Stimmung der Stadt vermittelt. Das Haus ist dabei nicht nur eine Projektionsfläche für die Idee der Geschichte, sondern es transportiert bildlich die existenzielle Bedeutung des Hauses für menschliches Leben und Wohlbefinden. Indem sich der alte Mann einen Teil des Raumes im Sinne eines Aktionsraumes aneignet, entsteht ein positiv gestimmter Raum, der sich bewusst von der Umgebung abgrenzt. Nicht nur farblich, sondern auch durch den Gegensatz von Aktivität und Inaktivität grenzen sich Haus und Garten von der Umgebung ab. Diese Grenzen entstehen jedoch nur mit dem Ziel, dass sie wieder aufgebrochen werden, damit das positiv gestimmte Haus seinen Einfluss auf die Umgebung geltend machen kann. Der Sinnkonstruktionsprozess, der zu diesen komplexen Zusammenhängen führt, wird insbesondere über die Differenzerfahrung, die die Farbgebung auslöst, angeregt. Dafür muss die gegensätzliche und sich verändernde Farbigkeit mit der unterschiedlichen Semantisierung der Räume metaphorisch verbunden und inhaltlich abstrahiert werden. Die Sinnkonstruktion wird dabei auf der *histoire*-Ebene durch die vielen einzelnen Binnengeschichten unterstützt, die sich in den Grenzen der einzelnen Häuser abspielen und zunächst Traurigkeit oder Pessimismus als Leitmotiv erkennen lassen, bis sich die Farbigkeit und Stimmung verändern.

Im Rahmen von literarischen Lernprozessen kann die „metaphorische und symbolische Ausdrucksweise“⁴⁸ der Farbigkeit sowie der Szenen in den Fenstern der Häuser genutzt werden, um gemeinsam mit den Schüler*innen semantische Felder zu differenzieren. Dabei erhalten sie einen Einblick, wie ein Semantisierungsprozess sowohl auf der *discours*-Ebene über Gestaltungsmittel als auch inhaltlich in der *histoire* stattfinden kann. Die einzelnen Szenen in den Häusern bergen dafür ein hohes narratives Potenzial. Sie regen zum Imaginieren negativ gestimmter Binnengeschichten an, die fantasievoll in positiv gestimmte Geschichten verwandelt werden können, sich aber auch mit den farblich gewandelten Geschichten im Fortgang des Buches vergleichen lassen.

48 Spinner, Literarisches Lernen [Anm. 40], S. 11.

4.4 Die Ecke – Die kreative Aneignung eines Raumes

Auch in ZO-Os *Ecke* findet ein Aneignungsprozess statt.⁴⁹ Dieser hat jedoch nicht die Funktion, die Situation des Umgebungsraumes in der Geschichte zu beeinflussen, sondern er kehrt die inneren Bedürfnisse der Figur einer Krähe nach außen. Das Einräumen der Wohnung hat hier einen existenziellen Charakter, wie er auch von Heidegger formuliert wird: „Die Art, wie du bist und ich bin, die Weise, nach der wir Menschen auf der Erde sind, ist das Wohnen“⁵⁰ als Vollzug des Mensch-Seins. Denn aus seiner Sichtweise ist das Bauen bereits Wohnen, wie es in der Handlungen der Krähe in Bezug auf ihre Behausung sichtbar wird.⁵¹ Zu Beginn des Buches ist die Krähe mit einer riesigen, komplett leeren Ecke des Zimmers konfrontiert (vgl. Abb. 8). Es handelt sich somit um ein unbestimmtes Zimmer in einem ebenso unbestimmten Haus, das erst im Verlauf der Narration zu einem Anschauungsraum wird.

Abb. 8: Die Ecke, S. 2 und S. 44, 45



Copyright© 2021 ZO-O, Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus

Die Krähe hat alle Möglichkeiten, sich den Raum gestaltend anzueignen. Sie beginnt damit, Sofa, Regal, Bücher, Licht und eine Grünpflanze im Zimmer zu positionieren. Dann hält sie inne und vollzieht alltägliche Handlungen wie Lesen, Schlafen und Essen im veränderten Raum. Damit sind die grundlegenden Anforderungen an die Gestaltung der Wohnung zwar erfüllt, es fehlt aber die ästhetische Aneignung. Mit einem gelben Stift zeichnet die Krähe Muster in

49 ZO-O, 2021, *Die Ecke*, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus.

50 Martin Heidegger, 1954, *Bauen, Wohnen, Denken*, in: *Vorträge und Aufsätze* von Martin Heidegger, Pfullingen: Neske, S. 145–162, hier: S. 147.

51 Vgl. ebd., S. 148.

Fenster- und Türformen an die hohen weißen Wände. Immer höhere Leitern werden benötigt, um auch den letzten Winkel zu erreichen. Zwischendurch erfährt die Krähe tanzend oder nachdenkend das neue Raumgefühl. Der Raum ist inzwischen wohnlich geworden, vermittelt aber trotzdem noch den Eindruck von Begrenztheit (vgl. Abb. 8). Dies bemerkt auch die Krähe und sägt mit einer Kreissäge ein Fenster in eine Wand. Zu dem Innen entsteht ein Außen, das auch Kommunikationsmöglichkeiten mit der Außenwelt ermöglicht. Und es dauert tatsächlich nicht lange, bis die Ecke zum ersten Mal von der Außenperspektive gezeigt wird und ein weißer Vogel an dem geöffneten Fenster erscheint, der den Fortgang der Geschichte offen lässt.

Das Buch beginnt mit der herausfordernden Differenz Erfahrung eines leeren Raumes, der durch die reduzierte Darstellungsform und Farbigkeit, aber auch die Perspektive und extremen Größenverhältnisse für die Krähe und die Rezipient*innen gleichermaßen befremdlich und unbehaglich wirkt. Der Raum ist so eine implizite Einladung, selbst über Gestaltungsmöglichkeiten und Anforderungen an einen Raum nachzudenken. In drei Stufen eignet sich die Krähe den Raum an: Grundbedürfnisse, Ästhetik und Zugang zur Welt. Damit wird deutlich, dass das Haus zwar einen Schutzraum und in diesem Fall auch einen Gestaltungsraum bieten kann, dieser aber erst lebenswert wird, wenn er die Option einer Entgrenzung hin zur Außenwelt bereitstellt. Der Gestaltungsauftrag, den die Krähe für sich erkennt, kann auch im Kontext literar-ästhetischen Lernens an die Schüler*innen herangetragen werden. Nachdem sie sich gedanklich (z.B. über eine Fantasiereise, akustische oder haptische Eindrücke) damit auseinandergesetzt haben, was Leere in einem Zimmer bedeuten kann, dürfen sie sich nach eigenen Vorstellungen eine leere Ecke einräumend aneignen.⁵² Dies kann dreidimensional mit kleinen Möbeln und mitgebrachten oder umfunktionierten Dingen geschehen oder zweidimensional auf Papier. Hier besteht die Möglichkeit, mit Ausschnitten aus Zeitungen oder Katalogen zu collagieren, mit unterschiedlichen Stiften zu zeichnen und sich dabei besonders bewusst mit der Ästhetik der Wandgestaltung zu beschäftigen, indem sie verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten und deren Wirkung ausprobieren. Dies kann auch ein Gesprächsanlass im Anschluss an den Gestaltungsauftrag darstellen. Außerdem entsteht mit dem offenen Ende der Narration das Potenzial einer Anschlussgeschichte, in der von den Schüler*innen eigene Vorstellungen zum Fortgang der Geschichte entwickelt werden können.

52 Vgl. Spinner, Literarisches Lernen [Anm. 40], S. 8.

5 Fazit

An den untersuchten textfreien Bilderbüchern wird sichtbar, dass die Hausdarstellungen wichtige Funktionen in Bezug auf das Entstehen einer kohärenten Narration übernehmen. Über eine Bestimmung der übergeordneten Funktionen Anschauungsraum, Aktionsraum und gestimmter Raum im Sinne Hoffmanns wird sichtbar, welche Bedeutung die räumlich angelegten Erzählstrukturen in der Konkretisierung der Inhaltsnarreme haben. So wurden Figuren charakterisiert, Emotionen und Motive transportiert, gegensätzliche Räume konstruiert und Handlungen herausgefordert, die den Plot voranbringen. In den vorgestellten Beispielen übernahm das Haus darüber hinaus eine zentrale Funktion als Grenze. Es wurde als persönlicher Alltagsraum durch Grenzziehungen einer fantastischen Welt oder dem Traum, einer Außenwelt mit Interaktionsmöglichkeiten, dem Andersartigen oder weiteren Lebens- und Handlungsräumen gegenübergestellt. Dabei zeigten sich unterschiedliche Konstellationen von Begrenzung und Entgrenzung, die bestehende binären Oppositionen herstellen oder auflösen.⁵³ In *Die Reise* und *Boat of Dreams* besteht die Grenzziehung bereits zu Beginn der Geschichte und wird auf den ersten Buchseiten als zentrales Problem über die Erzählebenen *histoire* und *discours* konstruiert. Die Problemlösung ergibt sich durch Handlungen, die die Protagonist*innen aus ihrem semantischen Feld befreien und so zum zentralen Ereignis werden.⁵⁴ Die Krähe in *Die Ecke* durchbricht ebenfalls am Ende der Geschichte ihre Zimmerwand hin zur Außenwelt. Dieses Ereignis stellt jedoch den Höhepunkt ihrer Raumanerkennung dar und fungiert nicht als Auslöser einer Binnenhandlung in einem anders semantisierten Feld. Die Grenzen in *The Flower Man* zeigen sich hingegen erst in der Herstellung eines anders semantisierten Hauses in der grauen Umgebung. Diese Grenze wird von dem alten Mann mit der Intention hergestellt, dass sie durchlässig wird und die Umgebung verändert.

Die hier vorgestellten Phänomene des Begrenzens und Entgrenzens in Verbindung mit der Semantisierung und den daraus entstehenden Funktionen der Hauskonstruktionen stehen im Zusammenhang mit unterschiedlichen visuellen Erzählstrukturen. Über eine nicht wahrnehmungsnahe Verwendung von Leere, perspektivischer Darstellung, dem Einsatz ungewöhnlicher Größenverhältnisse, Farbigkeit, der Konstruktion von Parallelität oder Gegensätzlichkeit oder ikonischer Semantisierungen entstanden narrative Phänomene, die auf die Rezipient*innen irritierend wirken und so zu Differenzerfahrungen führen können. Dadurch eignen sich die ausgewählten

53 Vgl. Katrin Dennerlein, 2009, *Narratologie des Raumes*, Berlin: De Gruyter, S. 165f.

54 Vgl. Lotman, *Künstlerischer Raum, Sujet und Figur* [Anm. 23], S. 535.

textfreien Bilderbücher in besonderem Maße als Ausgangspunkt für literarische Lernprozesse, in denen über handlungs- und produktionsorientierte Zugänge die tiefer liegenden Bedeutungsschichten der poetischen Häuser für die Reflexion persönlich bedeutsamer Fragestellungen fruchtbar gemacht werden können.

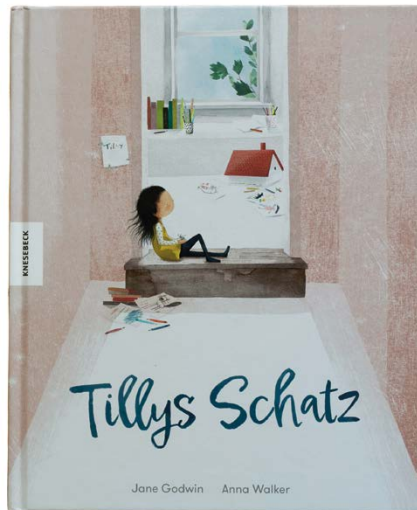
Das Haus als Behältnis und die Frage des Behaltens im Bilderbuch *Tillys Schatz* (2019/2022) von Jane Godwin und Anna Walker

Mareike Stoll

1 Einleitung

Das Bilderbuch *Tillys Schatz* (2022) (engl. *Tilly* [2019]) der australischen Autorinnen Jane Godwin und Anna Walker erzählt die Geschichte eines etwa fünf- oder sechsjährigen Mädchens und dessen Verarbeitung einer Verlusterfahrung.¹

Abb. 1: *Tillys Schatz*, Cover, deutsche Ausgabe



Copyright © 2022 Jane Godwin/Anna Walker, Knesebeck Verlag

1 Jane Godwin und Anna Walker, 2022, *Tillys Schatz*, übers. von Katharina Herzberger, München: Knesebeck. Das Alter der Protagonistin lässt sich aus den Kinderzeichnungen, die sie im Laufe des Buchs anfertigt, annäherungsweise erraten, da sie die für die Altersgruppe typischen Details und gleichzeitige Abstraktion verbinden (die Schnurbarthaare der Katze etwa, die aber nur Striche als Beine hat).

Da es im Buch selbst keine Seitenzahlen gibt, habe ich sie für die bessere Verständlichkeit im Rahmen dieses Aufsatzes nummeriert. Die Titelseite ist S. 1, die erste Doppelseite 2 und 3 etc.

Das Leitmotiv ‚Haus‘ wird ästhetisch auf verschiedene Weise für die Erzählung eingesetzt und ist auch semantisch auf mehreren Ebenen für die Geschichte relevant. Da sich der Verlust wesentlich an einem Versteck festmacht – das nicht nur kleine alltägliche Dinge, in den Augen der Protagonistin aber sind es Schätze, geborgen hält, sondern auch im übertragenen Sinne einen Rückzugsraum markiert – verweist das Haus in *Tillys Schatz* auf die symbolische Funktion von Häusern als Schutz, Geborgenheit und Abgrenzung nach außen. Im poetischen Sinne aber kennzeichnet es auch das Haus als Behältnis, als ebenso abstrakten wie konkreten Ort der Erinnerung an die Kindheit an sich und einen poetischen Ausdruck dieser Erfahrung.

Das Buch erzählt die Geschichte der titelgebenden Tilly, die inmitten ihrer sechsköpfigen Familie einen kleinen eigenen Raum für sich entdeckt, als sie ein Geheimversteck unter der Schwelle zu ihrem Zimmer findet. An diesem Ort verwahrt sie Dinge, die ihr besonders am Herzen liegen und sie hat darauf Zugriff, wann immer sie will. Eines Tages aber wird das Haus der Familie renoviert und Tillys Geheimversteck in der Stufe wird in ihrer Abwesenheit von einem durchgehenden Teppich überzogen und ist von diesem Tag an unerreichbar für sie. In meiner Analyse wird die Stufe zu Tillys Zimmer, in der sich das Versteck befindet, zur Schwelle der Bewältigung einer Ohnmachtserfahrung. Der durchgehende, alles-verschließende neue Teppich hingegen wird zum Symbol der scheinbaren Unwiederbringlichkeit des Zugriffs auf ihre kindlichen Schätze, also zum Symbol des Verlusts – der zunächst auch an eine Sprachlosigkeit geknüpft ist. Überwunden wird diese Sprachlosigkeit im Laufe der Bild-Erzählung durch die Erkenntnis, die Dinge erinnern und „in Gedanken“ be/halten zu können, und sie darüber hinaus in Sprache und Zeichnungen ausdrücken zu können. Diese innere Entwicklung Tillys wird auch auf der ästhetisch-materiellen Ebene des Buchs begleitet, denn von Anfang an ist die Geschichte als Zusammenspiel von Bild und Text erzählt. Dieses Zusammenwirken ist zentral für die dem Medium eigene Vielschichtigkeit des Bilderbuchs, fügt der Erzählung jedoch noch eine zusätzliche Bedeutungsebene hinzu. Die Analyse arbeitet heraus, dass das Buch auch eine Reflexion über poetische Sprache und ästhetische Wahrnehmung erlaubt. Dabei enthält und ermöglicht es beides, das Buch erzählt darüber hinaus die Geschichte eines Festhaltens an der eigenen Wahrnehmung, die poetisch-sensibel ist. Auf den Bildern wird gezeigt, was der Text nicht sagt, der Text andererseits vermag eine innere Welt Tillys anzudeuten, die die Bilder wiederum aufgreifen und ergänzen.² Beide Medien übernehmen in diesem Bilderbuch komplementäre und sich ergänzende Funktionen und trainieren im Zusammenklang mit der Materialität des Buchs als gehaltenes Ding auf diese Weise nicht nur die

2 Siehe hier Maria Nikolajeva, 2014, Emotion ekphrasis: representation of emotions in children's picturebooks, in: Visual Communication, hrsg. von David Machi, Berlin/Boston: De Gruyter Mouton, S. 711–727.

Bildlesefähigkeit (*visual literacy* oder visuelle Alphabetisierung)³, sondern schaffen auch die Möglichkeit der emotionalen Alphabetisierung, bis hin zur Empathie.⁴ So ist das Haus sowohl Leitmotiv als auch roter Faden des Bilderbuchs und der sich im Bildzusammenhang entfaltenden Erzählung. Es wird als größerer Rahmen am Anfang zur Bühne und als Versteck am Ende der Erzählung eingesetzt, um ein Nachdenken über ein eigenes Zimmer, Raum im übertragenen Sinne und künstlerischen Ausdruck anzuregen. Die Reflexion über Begriffe wie Behältnis und Erinnerung, das Behalten und in Händen-Halten geht hier auch mit dem materiellen Aspekt des Buchs zusammen: Dabei entsteht das größere Ganze dieses komplexen und dialogisch angelegten Bilderbuchs.⁵

-
- 3 Zum Begriff der *visual literacy* siehe Evelyn Arizpe, Jennifer Farrar und Julie McAdam, 2018, *Picturebooks and Literacy Studies*, in: *The Routledge Companion to Picturebooks*, hrsg. von Bettina Kümmerling Meibauer, New York: Routledge, Taylor & Francis, S. 371–380; sowie Ingeborg Mjør, 2010, *Being a Guide into Picturebook Literacy: Challenges of Cognition and Connotation*, in: *New Directions in Picturebook Research*, hrsg. von Teresa Colomer, Bettina Kümmerling-Meibauer und Cecilia Silva-Díaz, New York: Routledge, Taylor & Francis, S. 179–189.
 - 4 Die schwedische Literaturwissenschaftlerin Maria Nikolajeva betont, dass *theory of mind* (ToM), also die Fähigkeit, sich in andere Personen und deren Wahrnehmung hineinzuversetzen, bei neurotypischen Kindern im Alter von 4 beginnt, dass die Fähigkeit zur Empathie hingegen erst mit dem Ausklingen der Adoleszenz vollständig entwickelt ist. In Bezug auf Bilderbücher aber spricht sie davon, dass sie, mit dem literaturwissenschaftlichen *cognitive criticism*, durchaus als Übungsplatz bezeichnet werden können, um kognitiv-emotionale Fähigkeiten herauszubilden und zu stärken. Siehe Maria Nikolajeva, 2018, *Emotions in Picturebooks*, in: Kümmerling-Meibauer (Hrsg.), *The Routledge Companion to Picturebooks* [Anm. 3], S. 110–118 sowie Maria Nikolajeva, 2019, *What is it Like to be a Child? Childness in the Age of Neuroscience*, in: *Children's Literature in Education* 50, S. 23–37. Siehe auch Mareike Stoll, 2023, 'What are you going through?' Practices of Care, Emotional Literacy and Visual Literacy in Jöns Mellgren's *Sigrid och natten* (2013), in: *Barnboken: Journal of Children's Literature Research*, Vol. 46, Dec. 2023, doi:10.14811/clr.v46.833.
 - 5 Zum *material turn* in der Kinderbuchforschung siehe beispielhaft Clémentine Beauvais und Maria Nikolajeva, 2017 [2022], *Introduction: Where Have we Come From? Where are We Heading*, in: *The Edinburgh Companion to Children's Literature*, hrsg. von denselben, Edinburgh: University Press, S. 1–9. In einem früheren Text spricht Maria Nikolajeva von *writerly books*, indem sie sich auf Roland Barthes bezieht, diese Bücher sind dialogisch angelegt und öffnen sich gerade im Akt des Lesens und Vorlesens hin zu den jungen und älteren Rezipienten, die gemeinsam in der Lese-Situation das Buch interpretieren, vgl. Maria Nikolajeva, 2010, *Interpretative Codes and Implied Readers of Children's Picturebooks*, in: Colomer et al., *New Directions in Picturebook Research* [Anm. 3], S. 27–40. Zur Lese-Situation als jeweiliger „Interpretation“ im nahezu-musikalischen Sinne siehe auch Evelyn Arizpe und Morag Styles, 2016, *Children Reading Picturebooks: Interpreting Visual Texts*, 2. überarb. und erw. Auf. London & New York: Routledge, Taylor & Francis.

2 Das Haus im (Sprach-)Bild: ein Außen und Innen

Schon auf dem Cover ist das Haus als Motiv mehrfach ins Bild gesetzt. Der Betrachtenden-Standpunkt liegt im Inneren eines Wohnhausflurs, mit Blick auf eine Stufe (auf der das Mädchen Tilly sitzt) und das dahinterliegende Kinderzimmer, durch dessen Türöffnung wir auf ein Fenster blicken, hinter dem die Zweige eines Baums verraten, dass wir uns im Obergeschoss eines Hauses befinden. Im Kinderzimmer selbst, auf dem Boden vor dem Fenster, steht ein Puppenhaus, von dem wir nur zwei weiße Außenwände und das rote Dach sehen.⁶ Das Innere des Wohnhauses öffnet den Raum, der auf die Vielschichtigkeit des Motivs hinweist: denn in der Bildkomposition ist nicht nur die Schwelle und der Türrahmen wichtig, auch der Blick ins Zimmer wird von der Struktur des Fensters wiederum gerahmt. Das Haus, so viel wird mit der Analyse des Buchumschlags deutlich, ist vor allem ein Rahmen und hält verschiedene Elemente zusammen, es ist im wörtlichen Sinne ein Behältnis. Das Puppenhaus in seiner geschlossenen Form verkörpert diese Lesart. Im Laufe der Erzählung tauchen verschiedene kleine Häuser auf, die im Folgenden als Behältnisse gelesen werden, die auf die Frage nach einem Behalten, Erinnern und Heilen Antwort geben.

Der quirlige Familienalltag wird zu Beginn des Buchs in Bildern und im Text vor allem über die Architektur der Buchseite in Szene gesetzt, und in spannungsvollen Gegensätzen. So zeigt die zweite Doppelseite Tilly (S. 4/5), wie sie unter dem Esszimmertisch im Wohnzimmer malt und ihre Blätter um sich verteilt hat, während ihre älteren Geschwister mit Papierfliegern und lachenden Gesichtern die Treppe hinunter und durch das Bild laufen, wobei die große Schwester auf eine von Tillys Zeichnungen tritt und sie mitzuschleifen scheint. Nach diesem Auftakt, der die räumliche Situation skizziert und auf Tillys Bedürfnis nach einem eigenen Ort hinweist, können wir den eigentlichen Beginn der Erzählung auf Seite 6 finden, als Tilly ein Geheimversteck unter der Stufe zu ihrem Zimmer entdeckt. Damit eröffnet sich ihr inmitten der trubeligen Familie ein kleiner eigener Raum, über den sie souverän verfügt. An dieser Stelle im Boden, der durch ein loses Brett zum Versteck wird, verwahrt sie Dinge, die ihr besonders am Herzen liegen und hat darauf Zugriff, wann immer sie will. Bereits zu Beginn wird im Text ein Gegensatz aufgemacht, der wörtliches und übertragenes Verstehen verbindet: „In Tillys Haus gab es viele Verstecke“, heißt es da (S. 3), und ein wenig

6 Ich gebrauche den Kollektivsingular, um auch auf das Lesen eines Bilderbuchs als gemeinsame Aktivität hinzuweisen, die oftmals Kinder im noch nicht vollständig alphabetisierten Vorschulalter und erwachsene Bezugspersonen verbindet. Das Vorlesen als dialogischen Akt kognitiv-emotionaler Zuwendung findet sich auch bei Arizpe und Styles, *Children Reading Picturebooks* [Anm. 5] sowie Evelyn Arizpe, 2017/2022, *Picturebooks and Situated Readers: The Intersection of Text, Image, Culture and Response*, in: Beauvais und Nikolajeva (Hrsg.), *The Edinburgh Companion to Children's Literature* [Anm. 5], S. 124–135. Mehr dazu auch in Stoll, „What are you going through?“ [Anm. 4].

später: „Nur für Tilly gab es manchmal keinen Platz.“ (S. 5) In der Architektur des Familienhauses gibt es nur diesen einen geheimen Platz, von dem sie ganz allein weiß und niemand sonst.

Abb. 2: Tillys Schatz, S. 6, 7



Copyright © 2022 Jane Godwin/Anna Walker, Knesebeck Verlag

Obwohl schon auf dem Cover und auch auf diesem Bild deutlich wird, dass sie ihr eigenes Zimmer hat – nicht zuletzt klebt ein Zettel mit ihrem Namen neben der Tür – geht es in der Geschichte um einen Rückzugsort, der weder Versteck im gewöhnlichen Sinne noch ein einfacher Platz ist, der sich in Quadratmetern messen ließe. Vielmehr geht es um einen Raum für sich allein.⁷ Als jüngstes Kind mit drei älteren Geschwistern wird Tilly uns als schüchtern und in sich gekehrt vorgestellt. Sie hat das Bedürfnis, ungestört zu sein und in Ruhe zu malen. Die Geschwister dagegen werden als raumgreifend beschrieben, und scheinen ganz anders als Tilly zu sein. Das verdeutlicht auch dieser Satz: „Tillys Geschwister rannten überall rum und verteilten ihre Sachen im ganzen Haus.“ (S. 5) So zeigen die Doppelseiten, die auf die Szene folgen, in der Tilly das Versteck gefunden hat, die Protagonistin auch in entscheidenden Situationen, in denen sie sich auf verschiedene Weise aus dem Familiendurcheinander zurückzieht, oft in Gesellschaft

⁷ Hier klingt schon Virginia Woolfs feministischer Grundlagen-Text von 1929 an: *A Room of One's Own* (Hogarth Press, London). Wie sich die Bezüge von Woolfs Thema („Literatur und Frauen“) fruchtbar machen lassen für das Bilderbuch, das von zwei Autorinnen geschrieben und bebildert wurde, und dass ein weiblich zu lesendes Kind als Hauptfigur vorstellt, wird im Folgenden skizziert.

der Katze. Die Doppelseiten zeigen uns Tilly unter dem Esszimmer-Tisch im Wohnzimmer (wo Tilly in Gesellschaft der Katze gemütlich unter dem Tisch liegt und sonst nur Stuhl-, Tisch- und Erwachsenenbeine zu sehen sind), allein im leergeräumten (Wohn-)Zimmer auf Farbeimern malend (S. 12/13), oder auch mit den Geschwisterkindern kartenspielernd auf der Schwelle zu ihrem Kinderzimmer, wo sie leicht abseits steht und wir im dazugehörigen Text auf der Seite erfahren, dass niemand außer ihr vom geheimen Versteck in der Stufe weiß. „Die anderen liefen darüber. Ihre Geschwister saßen manchmal sogar darauf, aber sie wussten nicht, dass Tilly das beste Versteck von allen hatte.“ (S. 11) Allein das Wissen um das Versteck also gibt Tilly einen Raum im Haus, sich auch emotional besser im Zusammenhang mit den anderen Geschwistern zu behaupten.

Eines Tages aber wird das Haus renoviert und ihr Geheimversteck unter der Schwelle wird von einem durchgehenden Teppich überzogen. Von diesem Tag an ist das Versteck unter der Stufe unerreichbar für Tilly. Alles, was unter dem losen Brett der Schwelle verborgen liegt, ist dort für immer eingeschlossen. Nur noch in ihrer Erinnerung sind sie Tilly zugänglich. So arbeitet sich Tilly von diesem Punkt der Erzählung an durch ihre sprachlose Trauer und kann sich keinem in der Familie mitteilen: Weil niemand von ihrem Versteck wusste, kann sie auch den Verlust des Verstecks nicht in Worte fassen. Der Verlust scheint ihr Verstummen vielmehr zu besiegeln: „Niemand hatte jemals von Tillys Schätzen gewusst, und jetzt fand sie keine Worte, um von ihnen zu erzählen“ (S. 21) Tilly ist für uns stumm im Miteinander der Familie, nur zu den Dingen spricht sie leise: „Ich vermisse euch, flüsterte sie.“ (S. 27)⁸ Als sie erkennt, dass sie ihre Schätze nicht befreien kann, erinnert sie sich an sie und vermisst und betrauert sie, und mit dem Vergehen der Monate (symbolisiert am Baum vor ihrem Kinderzimmerfenster, der sich jahreszeitlich verändert), findet Tilly andere Dinge, die zu Schätzen werden und für die sie ein neues Zuhause bzw. ein anderes Versteck findet. Hier wird das Leitmotiv „Haus“ wieder aufgegriffen. In eben jenem Baum im Garten findet Tilly ein kleines Haus, das eigentlich als Vogelhaus gedacht ist. Diesem neuen Versteck vertraut sie im auf den Verlust folgenden Frühjahr ihre Schätze an. Am Ende der Geschichte hat Tilly so ein Haus als Behältnis gefunden, an dem sie ihre besonderen Dinge aufbewahren und vor dem Zugriff anderer schützen kann, sie erinnert sich aber „immer an die Schätze in der geheimen Stufe.“ (S. 30) Der Verlust also wird nicht durch ein Ersetzen kompensiert oder durch ein Vergessen überschrieben, vielmehr gelingt es Tilly, zu akzeptieren, dass sie unwiederbringlich eingeschlossen sind. In dem sie annimmt, was sie nicht ändern kann, tut sich für sie ein anderer Handlungsraum auf,

8 Es gibt überhaupt nur zwei Sätze in wörtlicher bzw. direkter Rede, diesen auf S. 27 und einen weiteren auf S. 21: „Was ist los mit Tilly?“ fragte ihr Bruder beim Abendessen.“

denn sie erkennt, dass diese Dinge sehr wohl in ihrer Erinnerung weiterexistieren und sie durch ihr aktives Erinnern auf die Schätze weiterhin zugreifen kann. Ihre Schätze sind so in ihrem eigenen Gedächtnis geborgen und bewahrt.

Damit berührt das Buch nicht nur das Thema von Verlust und einem Weiterleben nach der Verlusterfahrung. Es verweist auch auf die heilende Kraft der eigenen Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination. Das Vogelhaus ist schon auf den Seiten zuvor sichtbar, es hängt einfach im Baum. Von Tilly wird es als Behältnis und Versteck aber erst im Frühjahr genutzt. So ist dieses kleine weiß-rote Haus auch eine Chiffre für den Blick, der auf einmal im Alltäglichen das Besondere erkennt. Hier ist es das Potenzial, das ein unscheinbarer Ort wie ein Vogelhaus geradezu ideal für die eigenen Schätze sein kann. Das bewusste Zugreifen auf das eigene Erleben und das Vertrauen eben darauf ist ein wichtiges Thema des Buchs. Auch wenn die Dinge abwesend und unsichtbar sind, existieren sie doch – in Tillys Schatzkiste im Inneren der Stufe, auch wenn ein Teppich sie bedeckt, den Tilly nicht bewegen kann. Die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit wird in den Bildern und im Text auf so besondere Weise ins Gleichgewicht gebracht, dass es lohnt, sich die dahinterliegenden Mechanismen genauer anzusehen.

3 Architektur und Textur des Bilderbuchs

In *Tillys Schatz* fällt auf, dass die Seite sehr räumlich ins Bild gebracht ist, Doppelseiten, die eine Szene und einen Raum zeigen, wechseln sich mit einzelnen Seiten, die zu einer Doppelseite zusammengesetzt sind und so auf einen Blick zwei Räume und Situationen zeigen, ab, daraus ergibt sich ein eigener Bild-Rhythmus, der sich die Architektur des Hauses, das wir als Tillys Wohnhaus wahrnehmen, erschließt. Gleich der Anfang ist spannungsvoll: auf der Titelseite sehen wir Tilly, wie sie auf dem Bauch liegend und umgeben von Stiften und Zeichnungen sowie in Gesellschaft der Katze in einem kleinen Büchlein blättert, dessen Seiten mit handgeschriebenen Zeichen bedeckt sind. Die darauffolgende Seite enthält nur den ersten Satz, und ist sonst ganz leer. Es ist eine einzige farbige Fläche. Die rechte Seite zeigt uns das Treppenhaus, das zum Spielplatz der dort wohnenden Kinder wird, begleitet von dem Satz „In Tillys Haus gab es viele Verstecke.“ (S. 3). Dass wir auf dem Bild allerdings zu allererst das Treppenhaus mit drei Kindern sehen und erst auf den zweiten Blick, dass unsere Protagonistin Tilly sich halb hinter dem Bücherregal vor dem Blick der heranstürmenden Brüder versteckt, und dass sie wiederum ein selbstgemaltes Bild versteckt, indem sie es vor den eigenen Körper hält, ist typisch für die Bilderwelt, die Anna Walker in diesem Buch erschaffen hat.

Abb. 3: Tillys Schatz, S. 12, 13



Copyright © 2022 Jane Godwin/Anna Walker, Knesebeck Verlag

Eine andere Doppelseite lässt uns die Architektur des Buchs ein wenig besser verstehen, weil es in der Erzählung ganz wörtlich um einen Raum geht, der um Tilly als Hauptfigur entsteht. Eine Doppelseite (S. 12/13) zeigt Tilly im neu zu gestaltenden Wohnzimmer, wieder versunken in ihre eigenen Zeichnungen, die sie auf einem Farbeimer sitzend und einen zweiten als „Tisch“ benutzend, malt. Diese Doppelseite ist bemerkenswert: auf den zwei Wänden steht der Text, der somit in die Architektur des Raums einbezogen wird. Die Farbeimer stehen im Vordergrund links und recht, Tilly und die Katze sitzen im Vordergrund rechts, einige rote Elemente lassen unseren Blick, der wie durch eine Kreisbewegung natürlicherweise dort ankommt, nachdem wir das ganze Bild erfasst haben, bei dieser Szene verharren. (Tilly trägt eine rote Shorts, ihr weißes Hemd hat rote Punkt, es gibt einige rote Stifte auf dem Boden neben ihr; all das hält unseren Blick fest.) Durch die Türöffnung links der Bildmitte sehen wir den Flur und die Treppe sowie drei Personen: einen Bruder und Vater und Mutter, alle Gesichter sind angeschnitten und nicht ganz zu sehen. Weil sie in verschiedene Richtungen orientiert sind (nach links, nach rechts und nach oben), scheint sich dort die Bewegung abzuspielen, während Tilly auch durch das Sitzen und die konzentrierte Aufmerksamkeit des Zeichnens in sich zu ruhen scheint. Wie schon an anderer Stelle hat Tilly mehrere Zeichnungen um sich verteilt, es liegen Stifte auf dem Boden sowie eine Stiftetasche. Damit ist ein unsichtbarer Raum um sie gezogen, der von der Katze als stiller Begleiterin mitbegrenzt wird. Tilly sitzt wie auf einer

Bühne, durch die Türöffnung sehen wir das Geschehen im Rest der Familie andeutungsweise. Die Familie ist dabei gleichzeitig an- und abwesend.

Tillys Zimmer-Schwelle wird als Motiv mehrmals auf Doppel- und Einzel-seiten gezeigt: mit dem Cover sehen wir die Stufe zu Tillys Zimmer fünf Mal, dabei verändert sich die Szene immer wieder. Auch das betont die Architektur des Buchs, das wir wie eine Bühne für Tillys innere Entwicklung wahrnehmen; im Verhältnis von Innen- und Außenraum wird sie visuell mitvollzogen. Im Prozess der Verarbeitung des Verlusts tritt Tilly ans Fenster und schrittweise auch aus dem Haus heraus und sucht sich ein neues, kleines Haus, das im Draußen liegt – dieses Haus ist den Elementen und Jahreszeiten ausgesetzt und weniger „privat“, damit paradoxer Weise aber zugleich geschützter. Es ist das Vogelhaus im Baum, auf den sie klettert, und weil sie ihren kindlichen Radius erweitert, wächst ihre Handlungsfähigkeit. Somit kommt das Haus als Symbol für die Kindheit zurück in den Blick. Im Englischen heißt ein beliebtes Rollenspiel „playing house“, das im deutsch-sprachigen Raum meiner eigenen Kindheit (unreflektiert heteronorm) „Vater, Mutter, Kind“ hieß. „Playing house“ aber umfasst flexiblere Rollen, und verweist allein durch den Einbezug des Hauses auf die räumliche Dimension als wesentliches Element: „house“ ist hier auch Zuhause, muss also nicht einfach nur Haus bedeuten. In der kindlichen Wahrnehmung ist somit der (im Idealfall) schützende Rahmen auf ebenso einfache wie wirkungsvolle Weise skizziert. Der Prozess des Nachspielens und Durchspielens ist für Kinder eine Strategie, Erfahrenes zu verarbeiten, sich daran abzuarbeiten. In der Wiederholung, auch der wörtlichen Wiederholung von Sprache, ist es Kindern möglich, Erlebtes auszulagern. Auffällig ist, dass die anderen Häuser aus den Bildern verschwinden, sobald Tilly das Vogelhaus als neues Versteck für sich gefunden und in Anspruch genommen hat. Die folgenden Seiten im Buch kommen ohne Miniatur-Häuser aus, wohl auch, um das innere Gleichgewicht und die Heilung Tillys zu signalisieren. Das Motiv des Hauses als Ort des Rückzugs und des Aufbewahrens, auch als Schutz des Innersten in der Psychologie eines Kindes, wird im Bilderbuch auf der sprachlichen, vor allem aber auf der bildlichen Ebene behutsam umgesetzt.

Die Verarbeitung des Verlusts und der Abschied sind zentral. Diese Erfahrungen aber stehen in Bezug zur Einsamkeit eines sensiblen Kindes innerhalb einer lauten Familie, das Gehäuse des Verstecks tritt in Konstellation mit dem literarischen Symbol Haus für einen Ort der Sprachlosigkeit und Sprachfindung: denn das Behältnis ist rein etymologisch eng an das Behalten geknüpft, an das Erinnern ebenso wie das in-den-Händen-Halten. Das „Haus“ als Behältnis fungiert in der Erzählung als symbolischer Ort in mehrfacher Hinsicht und bietet den Rahmen für Tillys Entwicklung, die in poetischen (Sprach-)Bildern gezeigt wird. Dass Tilly erst im Frühjahr das Vogelhaus sieht, das ihr zum neuen Versteck wird, verweist aber auch auf die Ebene der Wahrnehmung, die an diesem Punkt der Erzählung wieder beim Zeichnen-Können angekommen ist. Als sie ein sicheres Versteck

gefunden hat, kommt die Fähigkeit zurück, zu zeichnen und sich auszudrücken, also auf die eigene Wahrnehmung und einen künstlerischen Ausdruck zu vertrauen, und damit etwas in die Welt zu lassen, auch wenn es verloren gehen könnte.

4 Ein Zimmer für sich allein: Wahrnehmung und poetische Sprache

Bevor es aber dazu kommt, wird Tillys Trauer auf zwei Doppelseiten Raum gegeben, auf denen Tilly im Bett liegt und der Mond in ihr Kinderzimmer scheint. Die Trauer wird dadurch visuell und sprachlich greifbar, denn die zwei Seiten sind farblich dunkler als der Rest des Buchs. Tilly kann nicht schlafen, sondern ruft sich ihre Gegenstände einzeln bewusst in Erinnerung. „Als sie an diesem Abend im Bett lag, stellte sich Tilly ihre Schätze vor und hielt jeden einzelnen in Gedanken fest.“ (S. 22) „Sie versuchte, sich ganz genau an sie zu erinnern, an jede Kleinigkeit. (Leerzeile) Wie konnte sie sie retten?“ (S. 23) Danach, auf der nächsten Doppelseite, tritt sie ans Fenster, und spürt, dass es Herbst wird und wie klein sie sich fühlt in ihrer Trauer und Einsamkeit. (neue Seite – immer noch Nacht) „Tilly öffnete das Fenster. Die letzten Tropfen des silbernen Sommers fielen in ihre Handfläche. (Leerzeile) Draußen war die Luft noch warm. Zwischen den Sternen war es sehr dunkel. Manchmal fühlte sich Tilly so klein in der Welt. Sie schloss ihre Augen.“ (S. 24) Diese beiden Doppelseiten im Buch geben Tilly (und den Lesend-Sehenden des Bilderbuchs im Prozess der Interpretation) Raum für ihren Verlust. Sie stellen die Frage, die im Folgenden relevant wird: „Wie konnte sie sie retten?“ (S. 23) Beantwortet wird die Frage durch das, was vorher beschrieben wurde: das bewusste und genaue Erinnern, „an jede Kleinigkeit“, wie es heißt. Ihr Behalten ist also ein Festhalten „in Gedanken“ (S. 22), ihr Gedächtnis und ihre Gedanken werden dann zum Behältnis. Auch wenn sie die Dinge nicht in die Hand nehmen kann, weil sie physisch an einem anderen Ort aufbewahrt sind, hat Tilly dennoch Zugriff auf sie in ihrer Innenwelt.

Mit Blick auf den kanonischen Text Virginia Woolfs von 1928, der 1929 erstmals veröffentlicht wurde, *A Room of One's Own*, oder „Ein eigenes Zimmer“ lassen sich in *Tilly* auch die poetischen Dimensionen eines noch so kleinen Raums lesen, die für die Entwicklung der kleinen Protagonistin entscheidend sind.⁹ Dieser Raum ist für das innere Gleichgewicht und das (Zurück-)Finden in eine Sprache, auch wenn dies keine gesprochene Sprache ist, von großer Relevanz, das wird auf jeder Seite des Buchs deutlich. Insbesondere aber Seite 24, die Szene, als Tilly das Fenster öffnet und das Ende des Sommers wahrnimmt, macht deutlich, um was es geht: poetische Sensibilität. „Die letzten Tropfen des silbernen

9 Virginia Woolf, 2001, *Ein eigenes Zimmer*, in: dies., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Klaus Reichert, übersetzt von Heidi Zerning und Brigitte Walitzek, S. 7–125.

Sommers fielen in ihre Handfläche. (*Leerzeile*) Draußen war die Luft noch warm. Zwischen den Sternen war es sehr dunkel. Manchmal fühlte sich Tilly so klein in der Welt.“ (S. 24) Diese besondere Wahrnehmung und ihre Empfindsamkeit charakterisieren Tilly im Sinne der Dichterinnen Virginia Woolfs. Das Sprachbild für das Ende des Sommers wird durch die metaphorische Verdichtung der in die Handfläche fallenden Tropfen und die Alliteration (des „silbernen Sommers“) zu einem neuen, eigenen (Sprach-Bild-)Schatz. Gekoppelt an die darauf formulierte Erkenntnis des Kleinseins in Bezug auf die äußere Welt, zeichnet beides für uns Tillys Innerlichkeit nach. An der Schwelle zwischen Tag und Nacht, Sommer und Herbst, Haus und Welt steht Tilly hier, öffnet ihre Hand und spürt das Besondere. Was sie aber damit auch wahrnimmt, ist die eigene Kreativität und Fähigkeit, (Sprach-)Bilder für ihre Wahrnehmung zu finden. Das Bild und die Möglichkeit poetischer Sprache werden hier zu einem eigenen Behältnis, zu einem Möglichkeitsraum. Die Doppelseite unterstreicht dies visuell, denn der Text ist durch Leerzeilen graphisch so angeordnet, dass er einem kurzen Gedicht ähnelt.

Auf den darauffolgenden Seiten findet Tilly nach und nach einen neuen sicheren Ort für die ihr wichtigen Dinge, und sie erinnert sich, vertraut also weiterhin auf ihre Wahrnehmung und auf ihr eigenes Erleben, und auf die ihr innewohnende Kraft, sich auszudrücken und zu handeln. Auf dem Cover im Original findet sich eine handgeschriebene Notiz, die schlicht „Tilly’s Room“ heißt. Im deutschen ist der Buch-Titel zu *Tillys Schatz* präzisiert, und auf dem handgeschriebenen Zettel des deutschen Covers steht nun einfach „Tilly“, wie es für Kinderzimmer üblich ist, nicht etwa „Tillys Zimmer“, wie es die getreue Übersetzung einfordern würde. Die Anspielung auf Virginia Woolfs feministischen Text geht im Deutschen also verloren, das Thema aber findet sich auch in der deutschen Fassung im Zusammenklang aus Bild und Text. So werden einige Details der Geschichte nur gezeigt, nicht aber erzählt. Diese Verschränkung visueller und sprachlicher Elemente würdigt die Vielschichtigkeit der Geschichte. Denn durch Tilly als Protagonistin erleben wir von Anfang an, dass es eine Wahrnehmung gibt, die anders ist als die ihrer Geschwister. Der Grund, ihre liebsten Gegenstände zu verstecken, erschließt sich nur im genauen Hinsehen: für Tilly, ihre Art zu sehen und ihre Umgebung und ihre Welt wahrzunehmen, ist wenig Platz. Paradoxerweise aber ist es ihr Blick und ihre Wahrnehmung, die wir als LeserInnen teilen dürfen. Wir „sitzen“ mit ihr unter dem Tisch, schauen über ihre Schulter aus dem Fenster, sitzen mit ihr unter dem Baum. Auch wenn wir sie immer wie auf einer Bühne in einiger Distanz von uns sehen, immer recht weit in der Mitte der Seite, haben wir doch das Gefühl, ihre Stille und ihren Raum zu teilen. Das Buch leistet dadurch etwas Wunderbares: auf behutsame Weise lässt es uns an Tillys Verlust und dessen Überwindung teil haben.¹⁰ Das Vertrauen auf die eigene Wahrnehmung und die Fähigkeit, sich

10 Es ist eine besondere Stärke des Buchs, dass es eine ganze Bandbreite an Mitgemeintem andeutet, ohne im falsch-verstandenen Sinne zu pädagogisch oder belehrend zu sein, oder

künstlerische auszudrücken wird im Motiv der Kinderzeichnung von Anfang an thematisiert. Tilly wird schon auf der ersten Seite mit einem weißen Blatt Papier gezeigt, dass sie so an ihre Brust drückt, als wolle sie es vor den Blicken und dem Zugriff anderer schützen, mit der Motivseite zum Körper – weiter hinten im Bild sehen wir ihre beiden Brüder, die die Treppe hinunter zu laufen scheinen und gleich bei ihr vorbeilaufen werden. Auch hier sind Buntstifte und eine weitere Zeichnung am Boden zu sehen, Tilly wird also gleich in der ersten Szene als ein zeichnendes Kind gezeigt. Diese Fähigkeit, die Welt um sich herum und die eigene Wahrnehmung durch Papier und Stift poetisch-ästhetisch zu verarbeiten, steht wiederum im Zusammenhang mit Virginia Woolfs Text. Es ist nicht zuletzt ein kleines selbstgeschriebenes Buch, das Tilly unter ihren geliebten Dingen in der Stufe versteckt, auch eine besonders gelungene Zeichnung eines Vogels ist dabei. Tillys wiedergefundenes emotionales Gleichgewicht und künstlerisches Selbstbewusstsein am Ende der Erzählung ist einmal mehr durch eine Vogelzeichnung lesbar, die sie auf dem Bauch liegend auf dem Boden gemalt hat und zufrieden lächelnd betrachtet. Wenn auch die erste Zeichnung selbst für immer im Versteck bleibt, so ist doch ihre Fähigkeit zu zeichnen nicht eingeschlossen.

Abb. 4: Tillys Schatz, S. 28, 29



Copyright © 2022 Jane Godwin/Anna Walker, Knesebeck Verlag

möglicherweise traumatische Dimensionen der Erzählung zu akzentuieren. Diese Gradwanderung, andere Dimensionen der Interpretation anzudeuten, ohne den kindlichen BetrachterInnen und LeserInnen zu viel zuzumuten, gelingt. Die Gefühlswelt der Protagonistin wird glaubhaft skizziert, die Trauer um den Verlust lesbar, am Ende aber eine heilende Sicht angeboten, die eine Stärkung durch die verarbeitete Erfahrung zulässt.

5 Das Vergehen von Zeit ...

Ein letzter Aspekt der Analyse nimmt die Darstellung von Zeit in den Blick. Vom Sommer, der durch die Farbe und Weichheit des Teppichs, der an den Sommerurlaub am Strand und den warmen weichen Sand erinnert, impliziert wird, arbeitet sich das Buch durch den Herbst und Winter zum Frühling, wo die Verarbeitung des Verlusts vollzogen ist. Lesbar wird das Vergehen der Jahreszeiten am Baum, der vor Tillys Kinderzimmer im Garten der Familie steht. Die Verfärbung der Blätter signalisiert das Fortschreiten der Monate. Von einer Doppelseite, wo der Baum mit grünen Blättern zu sehen ist, zum Herbstlaub brauner Färbung, zu den rosa Knospen des Frühlings braucht das Buch nur drei aufeinanderfolgende Seiten, um das Vergehen von Zeit zu zeigen, Herbst und Frühling werden sogar auf einer Doppelseite nebeneinandergestellt. So schnell dieser Schritt visuell und mit drei kurzen Sätzen erzählt wird („Tage vergingen, dann Wochen. Tilly sammelte andere Kostbarkeiten ... (S. 28) Und fand einen neuen Platz für sie.“ (S. 29), so eindrücklich ist doch das, was danach folgt. Denn die physische Anwesenheit der Gegenstände und die gleichzeitige Unverfügbarkeit werden auf den letzten Seiten des Buchs zu einer Geborgenheit umgedeutet, die wiederum eine Gewissheit für Tilly ist, weil sie sie nun für immer geschützt weiß. „Ihre Schätze blieben, wo sie waren – so nah ... leise, friedlich und sicher im Dunkeln.“ (S. 3) Dass hier drei Punkte mitten in den Satz eingefügt sind, versinnbildlicht den Abstand zu den Dingen, auf die Tilly nicht zugreifen kann, obwohl sie so nah sind. Die Punkte aber beinhalten auch eine kleine Pause im (Vor-)Lesefluss und setzen so gewissermaßen die Umdeutung in die Tat um und betonen einmal mehr die Kraft von Sprache in ihrer poetischen Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit. Auffällig ist, dass diese Auslassungspunkte (oder die Ellipse) als Mittel der Rhythmisierung ebenso wie Antizipation (und als Aufforderung zum Umblättern) eingesetzt werden.¹¹

Gleich der erste Satz des Buchs hat etwas Märchenhaftes und läuft in den Auslassungspunkten aus. „Vor vielen Jahren lebte ein kleines Mädchen namens Tilly ...“ (S. 2). So schafft der Satz Offenheit mit diesem Satzzeichen – nicht nur semantisch, sondern auch visuell. Die Figur der Ellipse taucht mehrmals im Buch auf – und strukturiert so auch auf dieser Ebene den Rhythmus des Vorlesens. Sie laden die Interpreten des Textes dazu ein, mit Stimme und Rhythmus zu spielen, und auch Fragen einzubauen.¹² Besonders häufen sich dies Auslassungspunkte zum Ende der Erzählung. Das Buch endet mit wenigen Sätzen auf den letzten Seiten, und vielen Punkten – die über die Seiten gezogen werden und dabei die Erwartungen der LeserInnen und das Umblättern anregen, und offenlassen, wie

11 Zum Begriff des Umblätterns als kognitivem Affektor (sie spricht von „Pageturning“) siehe beispielhaft Nikolajeva, *Emotions in Picturebooks* [Anm. 4], S. 113

12 Vgl. Arizpe, *Picturebooks and Situated Readers* [Anm. 6], S. 127.

die Geschichte ausgeht. Auch hier sind drei Punkte gesetzt für die Phantasie der Lesenden. „Und manchmal, in der Stille ihres Zimmers ...“ *hier muss man mitten im Satz umblättern* „... meinte sie, die winzige Glocke klingen zu hören – nur für sie.“ *Sprung zur rechten Seite* „Vielleicht sind Tillys Schätze noch heute dort ...“ Diese drei Punkte schaffen einen Möglichkeitsraum, und spiegeln die visuelle Gestaltung des Buchs als eine, die auf Platz bedacht ist. Tilly wird durch diese visuelle und sprachliche Gestaltung gewissermaßen genau der Raum zur Verfügung gestellt, den sie sich in der Familie auf ganz eigene, stille Art, nimmt und damit auch den Lesenden diesen Platz zugesteht. Zudem lassen sie die Ellipse vom Anfang des Buchs anklingen, und tragen die Erzählung auch am Ende wieder ins Märchenhafte. Ungewöhnlich ist überdies, dass das Buch auf Seite 33 endet: hier wird die Geschichte auf die Rückseite des Umschlaginnenpapiers ausgeweitet. Dies unterstreicht einmal mehr, dass sich das Erzählte über das Buch hinaus in die Zukunft hin ausdehnt. Denn *Tillys Schatz* erzählt nur vordergründig von einem Versteck. Ihr Schatz lässt sich in der Erfahrung verorten, die sie im Laufe der Erzählung macht: dass sie ihre geliebten Gegenstände geborgen halten kann, auch wenn sie keinen realen Zugriff darauf hat. Letztlich beschreibt das Buch auch die Kraft ästhetischer Wahrnehmung und poetischer Sprache. So wird das Buch zu einer Beschreibung der Kindheit und der Erfahrungen, die wir in unser späteres Leben mitnehmen: Vieles davon ist hoffentlich so, wie Tilly es wahrnimmt: „leise, friedlich und sicher im Dunkeln“, eine stabile emotionale Basis, um mit kommenden Verlusterfahrungen des Lebens umzugehen. Hier wird das Haus als Behältnis lesbar, das einen poetischen Ausdruck der Erfahrung und Erinnerung an diese Erfahrung der Kindheit birgt, als Kern ästhetischer Wahrnehmung und der Fähigkeit (Sprach-)Bilder zu finden, zu zeichnen und zu „behalten“, wie Tilly es tut.

Hausbücher und Buchhäuser

Die materielle Verschränkung von Haus und Buch

Charlotte Coch

1 Einleitung

Das in jüngerer Zeit große Interesse an materiellen und praxeologischen Fragen im Bereich der Literatur¹ hat sich bisher erstaunlich wenig auf Kinder- und Jugendliteratur, insbesondere auf Literatur für die präliterale Phase² gerichtet. Dies verwundert umso mehr, als das Spektrum der materiellen Gestaltung angesichts des geringeren Grades der Standardisierung von Formaten und Paratexten sowie der gegenüber Literatur für Erwachsene deutlich komplexeren Bedeutung des Text/Bild/Materialitäts-Verhältnisses³ deutlich umfangreicher ist. Nachfolgend

-
- 1 Die Gestaltung von literarischen und wissenschaftlichen Büchern ist etwa Thema der Sammelbände Christopher Busch, Oliver Ruf (Hrsg.), 2022, *Buch-Aisthesis*, Bielefeld: transcript sowie Charlotte Coch, Torsten Hahn, Nicolas Pethes (Hrsg.), 2023, *Lesen/Sehen. Literatur als wahrnehmbare Kommunikation*, Bielefeld: transcript. Die historische Dimension der Buchobjekte und -formate beleuchtet Carlos Spoerhase, 2018, *Das Format der Literatur, Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen: Wallstein. Auf die Wissenschaft bezogene Untersuchungen der ‚Verpackung‘ Buch finden sich in Christof Windgätter (Hrsg.), 2013, *Verpackungen des Wissens: Materialität und Markenbildung in den Wissenschaften*, Wien: Böhlau. Zu Kunstbüchern im Spezifischen vgl. das umfangreiche Kompendium Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), 2019, *Literatur, Buchgestaltung und Buchkunst: ein Kompendium*, Berlin/Boston: De Gruyter.
 - 2 Je nach Perspektivierung, etwa Fokussierung auf den Erwerb von entweder Lese- oder Schreibkompetenzen wird die präliterale Phase in verschiedenen didaktischen bzw. entwicklungspsychologischen Modellen unterschiedlich angesetzt. Einen Überblick über die Situierung und zeitliche Verortung der präliteralen Phase in verschiedenen Modellen bietet Tabea Becker, 2008, *Modelle des Schriftsprachenerwerbs: Eine kritische Bestandsaufnahme*, in: *Didaktik Deutsch* 13, H. 25, S. 78–95, bes. S. 81. Auch Becker geht bezeichnenderweise nicht auf den Umgang mit Buchmaterialität ein, sondern fokussiert auf die Tätigkeiten des Lesens und Schreibens.
 - 3 Michael Staiger versucht, dem mithilfe eines sechsdimensionalen Modells gerecht zu werden, welches die Multimodalität und Intermedialität des Bilderbuchs zu fassen bekommt (vgl. Michael Staiger, 2022, *Kategorien der Bilderbuchanalyse – ein sechsdimensionales Modell*, in: *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*, hrsg. von Ben Dammers, Anne Krichel und dems., Berlin: Metzler, S. 3–28) Er unterscheidet dabei in paratextuelle und materielle, schriftliche, bildliche, intermodale, narrative und kontextuelle Dimension. Für den vorliegenden Aufsatz sind insbesondere die intermodale sowie die paratextuelle und materielle Dimension wichtig; wobei in ersterer wiederum insbesondere der intermodale Aspekt zu beachten wäre. Das Modell erweist sich also als prinzipiell