

Simon Messerli

Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz

Materialästhetische Betrachtungen
zum Bilderbuchwerk von
Jörg Müller und Jörg Steiner



Populäre Literaturen und Medien 17
Herausgegeben von Ingrid Tomkowiak

Simon Messerli

Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz

**Materialästhetische Betrachtungen zum
Bilderbuchwerk von Jörg Müller und Jörg Steiner**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich.

Angenommen im Frühjahrssemester 2023 auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Klaus Müller-Wille.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Müller, Jörg u. Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben.
Aarau u. Frankfurt a. M.: Sauerländer, 1987, Doppelseite [Scan des Verfassers, 2023].

© 2024 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1761-9
E-Book (PDF): ISBN 978-3-0340-6761-4
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1761

Inhalt

Dank	8
Intro	9
1 Biografischer Prolog: Bevor «[d]er Bär [...] ein Bär bleiben wollte»	21
2 Hinführung zu einer materialästhetischen Betrachtungsweise	41
2.1 Bemerkungen zur Buchhaftigkeit des Bilderbuchs	42
2.2 Die Vorsatzblätter in <i>Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten</i>	51
2.3 Materielle Dimensionen im Lichte der Ästhetik: Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz	66
3 Zwei materialästhetische Bilderbuchbetrachtungen	79
3.1 Dem «Schwarzen Mann» auf der Spur (<i>konkrete Lektüre</i>)	81
3.1.1 Die Spur als Motiv	84
3.1.2 (Scheinbare) Spuren des Gebrauchs	91
3.1.3 Spurenbehaftete Lektüre	107
3.2 <i>Die Menschen im Meer</i> als doppelseitige Utopie (<i>stoffliche Narrativität</i>)	119
3.2.1 Über die Entstehung eines doppelseitigen Inselkosmos	123
3.2.2 Die Utopie im Rahmen der weissen Doppelseite	148
4 Materialästhetische Prinzipien	177
4.1 Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen	182
4.2 Oszillationen	196
4.2.1 Beherbergungen: Untrennbare Trennungen von Text, Bild und Stofflichkeit	198
4.2.2 Rezeptive Schwankungen – über Ereignishaftigkeit und Halbverfügbarkeit	208
5 Bilderbuchhaftigkeit. Ein Spaziergang durch Müllers und Steiners stoffliches, sinnliches und präsenten Blätterwerk	217
Abbildungen	241
Quellen und Literatur	245

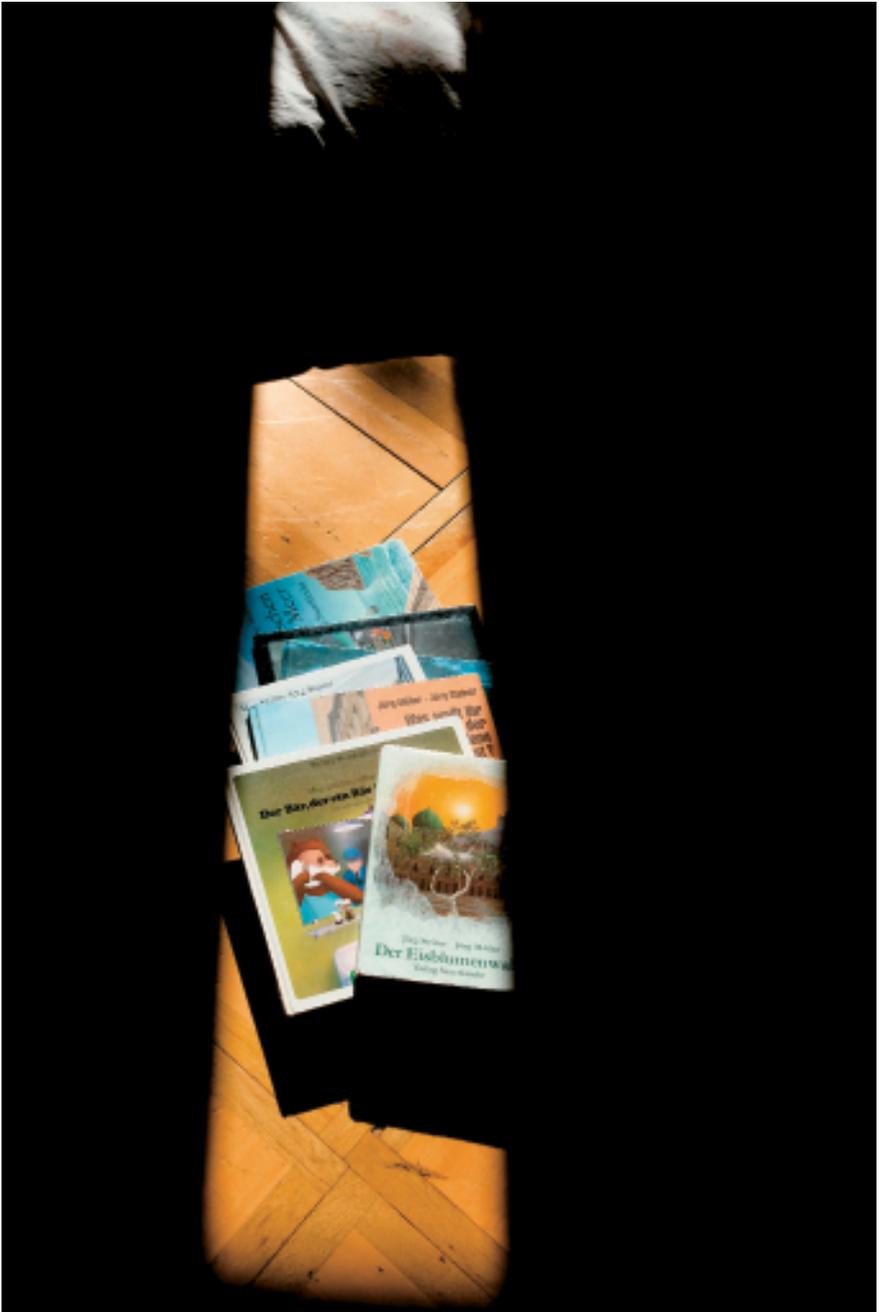


Abb. 1: Die sieben Bilderbücher von Jörg Müller und Jörg Steiner. Foto: Simone Haug, 2017.

Daß die Wahrheit eine Geschichte ist, heute eine andere als morgen, ist nur natürlich. Das kann man nachprüfen, am Most zum Beispiel. Im Frühling blüht der Apfelbaum nach dem Kirschbaum, die Apfelblüten sind nicht weiß, sondern rosa, dann wachsen die Früchte heran, Goldparmäne und Sauergrauech oder Bernerrose, und die Früchte werden, wenn sie reif sind, zur Presse gebracht und zu Apfelsaft gepreßt, das ist dann Süßmost, den kann man trinken oder gären lassen, bis er sich zu saurem Most verwandelt, der viel gesünder ist als Süßmost, und so ist es eben mit der Wahrheit auch. Würde sie sich nicht verwandeln, wie alles, was lebt, müßte man sagen, die Wahrheit sei tot.¹

1 Steiner (2000), S. 9.

Dank

Meiner Hauptbetreuerin, Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak, und meinem Zweitbetreuer, Prof. Klaus Müller-Wille, habe ich viel zu verdanken. Sie haben mich im Studium und bei der Dissertation unterstützt, mich inspiriert und ermutigt. Ihre Verbesserungsvorschläge und kritischen Anmerkungen haben die Arbeit stark beeinflusst.

Ein spezieller Dank gilt Jörg Müller für die Gewährung der Einsicht in sein Privatarchiv und seine Gastfreundschaft. Simone Haug danke ich für einige in dieser Arbeit verwendete Fotografien. Ein grosser Dank geht an meinen Bruder, Michael, und an meine Eltern, Verena und Peter Messerli. Meine Dankbarkeit gilt auch meinen Freundinnen und Freunden. Hervorheben möchte ich Selina Ursprung, Marc Lüdi, Vera Capol und Thomas Züttel.

Mirja Curtius ein Herz für sechs Jahre Präsenz.

Intro

*Du hältst das Buch vor Dich hin.
Seltsam! – auf dem Buch bist du abgebildet, wie du genau
in diesem Zimmer eben dieses Buch hältst.²*

Der Illustrator und bildnerische Künstler Jörg Müller und der Schriftsteller Jörg Steiner haben zusammen sieben Bilderbücher geschaffen, die zwischen 1976 und 1998 erschienen sind.³

Ihren Anfang nahm die Zusammenarbeit mit dem Werk *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte*, das lose an das 1946 erschienene Buch *The Bear That Wasn't* von Frank Tashlin angelegt ist. Neun Jahre nach ihrer vorletzten gemeinsamen Veröffentlichung endet die künstlerische Zusammenarbeit mit dem Bilderbuch *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, das mit schwarzen hinteren Vorsatzblättern ausgestattet ist und davor einen liegen gebliebenen, offenen Koffer zeigt. Eine Taube und eine Katze nähern sich einer Parkbank; mit ihnen begutachten wir den Inhalt des Gepäckstücks: einen Apfel, Brot, eine Flasche Wein, eine Zeitschrift, ein Typoskript mit handschriftlichen Änderungen sowie eine Schreibmaschine, in der ein weisses Blatt eingespannt ist. Auf der Parkbank liegt ein weiteres Blatt, auf dem Verlagsangaben über das eben rezipierte Buch sichtbar sind: Gedruckt und gebunden wurde das physische Bilderbuch in Italien. Es trägt die Bestellnummer 01 04305, ist aber heute nur noch antiquarisch erhältlich oder in Bibliotheken ausleihbar.

Zwischen dem vorderen, weissen Vorsatzblatt beim ersten gemeinsamen Werk und dem weissen eingespannten Blatt beim letzten liegen über 20 Jahre kongenialer Arbeit an Stoffen sowie an Reflexion im und am Bilderbuch. Müllers und Steiners kulturkritisches, witziges, ironisches, nachdenkliches, utopisch und dystopisch geprägtes, buntes Œuvre wird in dieser Dissertation geöffnet, ausgebreitet und aus einer kulturwissenschaftlichen Sichtweise betrachtet. Die gemeinsam herausgegebenen Bilderbücher stellen die

2 Müller (2001), s. p.

3 *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* (1976), *Die Kanincheninsel* (1977), *Die Menschen im Meer* (1981), *Der Eisblumenwald* (1983), *Der Mann vom Bärengaben* (1987), *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989), *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* (1998). Die gemeinsam herausgegebenen Bilderbücher wurden mit zahlreichen Kinder- und Jugendliteraturpreisen ausgezeichnet, in etliche Sprachen übersetzt (unter anderem Chinesisch, Dänisch, Englisch, Französisch, Koreanisch, Norwegisch, Schwedisch, Spanisch), teilweise verfilmt und für Hörspielfassungen adaptiert.

primären Untersuchungsgegenstände dar, wobei den Erstausgaben, die im Verlag Sauerländer veröffentlicht wurden, das Hauptaugenmerk dieser Betrachtungen gilt.

In der Bilderbuchkunst gibt es nicht viele Fälle, bei denen zwei arrivierte Kunstschaffende mit ihren jeweils eigenen Ausdrucksmitteln eine symbiotische, über Jahrzehnte andauernde, enge Arbeitsgemeinschaft eingegangen sind. Hans ten Doornkaat ist «weit über den deutschsprachigen Raum hinaus kein anderes Beispiel eines Bilderbuchschaftens bekannt, bei welchem die beiden Beiträge ihr Projekt in einem derart diskursiven Prozess entwickel[te]n».⁴ Aus werkgenetischer Sicht ist dabei hervorzuheben, dass die Bilderbücher von Müller und Steiner in keinem hierarchischen Nacheinander von Text und Bild, sondern jeweils in einem gemeinschaftlichen Such- und Experimentierprozess entstanden. Wenn «der Grafiker und der Autor wiederholt einander ‹lesen›, formt dieser wechselseitige Prozess das Werk».⁵ Ten Doornkaat betont dabei das «enorm reflektierte Verhältnis zur Kunstform des Partners», «sei es die Belesenheit von Müller (und sein auffallend autonomes Urteil von Texten), sei es Steiners Auseinandersetzung mit den visuellen Künsten, in Aufsätzen über Bildhauer und Maler und nicht zuletzt auch als Drehbuchautor».⁶ Mit Verweis auf das Gros der Rezensionen geht er auf «den grundsätzlichen Kunstanspruch» der Bilderbücher ein: «Kein anderes Bilderbuch-Gesamtwerk der Gegenwart hat die deutschsprachige Kritik so regelmässig zu ausführlichen Besprechungen veranlasst, hat den Vermittelnden so kompromisslos nahegelegt, sich der Erkenntnisaufgabe von Kunst zu stellen.»⁷

Weder haben sich Müller oder Steiner in einer Publikation ausführlich zu ihrem Schaffen geäußert, noch wurden ihre gemeinsamen Bilderbücher bisher in einem grösseren wissenschaftlichen Werk behandelt. Einzig Inge Sauer geht in der Monografie *Die Welt ist kein Märchen* anlässlich der Wanderausstellung zum 65. Geburtstag von Müller bilderbuchübergreifend auf das Schaffen ein und nimmt dabei eine persönlich-biografische, werkchronologische Perspektive ein.⁸ Neben wenigen kurzen Aufsätzen zu Müller⁹ und der von Rolf Hubler und Hans Ruprecht herausgegebenen *Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner*¹⁰ ist noch Daniel Webers Dissertation über Steiner zu nennen, die in einem Kapitel eine thematische Übersicht und Würdigung der Bilderbücher bis zu *Der Eisblumenwald* von 1983 liefert.¹¹

4 Ten Doornkaat (1991), S. 59.

5 Ten Doornkaat (1990), S. 2, Nachlass Jörg Steiner.

6 Ten Doornkaat (1991), S. 59.

7 Ebd., S. 65.

8 Müller (2007).

9 Vgl. Blaich (2002); Blume (2002); Künnemann (1975); Wolf (2004).

10 Hubler/Ruprecht (2014).

11 Weber (1988).

In verschiedenen Abhandlungen über das Medium Bilderbuch wurden die Gemeinschaftswerke aufgegriffen, um gegen jene Präsuppositionen anzuschreiben, die Bilderbücher mit «Kinderliteratur» gleichsetzen.¹² Hans Halbey etwa erachtet *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) als «wahres Kunstwerk», als eines «der interessantesten deutschsprachigen Bilderbücher der jüngsten Zeit» und als einen «Beitrag zur Emanzipation der Gattung Bilderbuch».¹³ Die dem Bilderbuch bis dahin eher unbekannte Werbegrafik fungiert nach Mareile Oetken als «ästhetische Folie», auf der Kameraeinstellungen, Charakteristika des Film noir und Bildformeln der Grossstadt adaptiert werden, wobei mit dem «postmodernen Spiel mit dem Zitat» die narratologischen Möglichkeiten des Mediums eine Erweiterung erfuhren. Oetken umreisst die enthaltenen «intertextuellen und intermedialen Bezüge» und hebt die «erweiterten Erzählstrategien» hervor.¹⁴ Dasselbe Werk nimmt Jens Thiele zum Anlass, um das Eindringen medialer Bildstile und Kunstauffassungen im Sinne der Pop-Art in das Bilderbuch als dreidimensionales Artefakt mit seinen medialen und materiellen Möglichkeiten zu illustrieren.¹⁵

In der Begründung betreffend die schweizerische Nomination der Jury des Schweizerischen Bundes für Jugendliteratur als Doppelkandidatur für den Hans-Christian-Andersen-Preis 1990¹⁶ hebt ten Doornkaat hervor, dass es sich bei Büchern von Müller und Steiner um «offene Kunstwerke» handelt:

Trotz gewagter Themen, trotz eigenwilliger Stilmittel sind ihre Bilderbücher ein Erfolg. Der Grund dafür ist wohl deren Vielschichtigkeit. Die Möglichkeit, auf verschiedenen Ebenen einzusteigen, ist eine grossartige Verführung zum Lesen.¹⁷

Die Vielschichtigkeit des durch Dialog geprägten Werks liegt nach ten Doornkaat darin, dass kunstvolle Texte, die von Auslassungen geprägt sind, mit detailreichen und akribisch recherchierten Bildern zusammenspielen und sich verbinden. Aus den jeweiligen spezifischen Text-Bild-Kombinationen seien Narrationen entstanden, die ein «Vollbild aus Text und Bild» ergeben, die verschiedene Leseangebote präsentieren.¹⁸ Im Sinne einer in der Bilderbuchforschung dominanten semiotischen Tradition fasst ten Doornkaat das Bilderbuchwerk von Müller und Steiner als Text-Bild-Gewebe auf, das

12 Jörg Steiner selbst bezeichnete die gemeinsamen Werke als Familienbücher. Jörg Müller blieb dagegen bei der Bezeichnung Bilderbuch. Vgl. dazu Müller (2007), S. 32.

13 Halbey (1997), S. 72.

14 Oetken (2008), S. 130–132.

15 Vgl. dazu Thiele (2003), S. 31. Trotz der genannten Analysen wurden Müllers und Steiners Erzählstrategien, ihre Zusammenarbeit, der Umgang mit Stoffen oder ihre künstlerischen Stilmittel kaum genauer beleuchtet. Zudem fanden die vorhandenen Quellenmaterialien aus der Privatsammlung Müller und dem Nachlass Steiner wenig Berücksichtigung und sind in die bisherigen Untersuchungen kaum eingeflossen.

16 Jörg Müller allein erhielt 1994 den Hans-Christian-Andersen-Preis.

17 Ten Doornkaat (1990), S. 1, Nachlass Jörg Steiner.

18 Vgl. ebd., S. 6 f.

es zu rezipieren und zu entziffern gilt. Genereller konzentrierte sich die grösstenteils im Rahmen der Literaturwissenschaft und der Kinder- und Jugendliteraturforschung betriebene Bilderbuchanalyse auf Aspekte bildlicher und textlicher Bedeutungen sowie die erzählerische Funktion von Text-Bild-Interdependenzen.¹⁹ Thiele hebt hervor, dass sich bisherige Untersuchungen grossenteils auf Erzählaspekte fokussierten und Bilderbücher dabei vorwiegend als reines Text-Bild-Gewebe auffassten und dementsprechend untersuchten.²⁰ Diese Fokussierung führte zu einer reduzierten Methodik in der Bilderbuchanalyse:

Es scheint bezeichnend für die gegenwärtige Situation der Bilderbuchproduktion und -rezeption, dass viele Bücher bereits komplexer, raffinierter, ja fortschrittlicher sind als die Methoden, mit denen sie betrachtet werden. Der Markt ist experimentierfreudiger geworden, die Experten aber finden keine adäquate Antwort darauf; ihnen steht kein ausreichendes Instrumentarium zur Verfügung, mit dem sie sich den konzeptionell, ästhetisch und inhaltlich komplexeren Büchern nähern könnten.²¹

Wie gerade die Comicforschung aufzeigt, sollten Text-Bild-Werke vielmehr als Bilderbucharchitekturen mit «komplex strukturierte[n] Wahrnehmungsangebote[n]»²² begriffen werden. Eine Prämisse für die folgenden Untersuchungen des Gesamtwerks von Müller und Steiner besteht folglich darin, dass Bilderbücher «sich verschiedener Zeichen bedienen können, von denen bildliche Darstellungen und Schrift nur die offensichtlichsten sind».²³

Erachtete Thiele 1991 die Forschungslage zur Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch als eigene Kunstgattung als stark vernachlässigt, stellt er 2003 immer noch und insbesondere für den deutschsprachigen Raum eine fehlende «systematische Theorieforschung zum Bilderbuch» und «Forschungsdefizite im Bereich der Theoriebildung» fest.²⁴ Nicht zuletzt aufgrund der Heterogenität des Untersuchungsgebiets respektive der verschiedenen Erscheinungsformen des Mediums Bilderbuch, das sowohl pädagogisch orientierte «Kleinkinderliteratur» mit ihren möglichen Benutzungsformen als Spielzeug als auch avantgardistische Künstlerbücher einschliessen kann, verbleiben

19 Stellvertretend für den dominanten hermeneutischen Ansatz in der Kinder- und Jugendliteraturforschung können Perry Nodelmans und Joseph Schwarz' Studien angeführt werden, in denen das Bilderbuch als Komplex textlicher und bildlicher Codes verstanden wird (unter anderem Nodelman 1998; Schwarz 1982, 1991).

20 Hierbei konstatierte Thiele 1991 einen Unterschied zwischen der deutschsprachigen und der anglo-amerikanischen Forschungstradition: «Im Gegensatz zu den hierzulande eher beschreibenden Versuchen drängen anglo-amerikanische Beiträge stärker nach theoretischen Ansätzen zur Erschliessung der Text-Bild-Sprache», Thiele (1991), S. 10.

21 Ebd., S. 8.

22 Bachmann/Emans/Schmitz-Emans (2016), S. 25.

23 Ebd., S. 56.

24 Thiele (2003), S. 36.

gattungsspezifische Bestimmungen und medienreflexive Verortungen meist im Status blosser Skizzen, Appelle oder Fragmente.²⁵ Dabei richten biografisch-künstlerische Ansätze, erzähl-dramaturgische Analysen, rezeptionsbezogene Blicke oder pädagogische Untersuchungen jeweils das Augenmerk auf unterschiedliche Potenziale und Aspekte des Bilderbuchs.²⁶

Einige medien- und kunst- beziehungsweise buchwissenschaftlich motivierte, kürzere Artikel weisen jedoch auf Gestaltungsmittel der Ausstattung von Bilderbüchern hin und machen auf deren Bedeutungen und sinnliche Qualitäten aufmerksam. Dabei rücken unter anderem der Bilderbuchkörper, die Typografie, das Format, Textblöcke und die Raumaufteilung als Felder experimenteller künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten ins Interesse.²⁷ Ein Beispiel hierfür ist Müllers *Das Buch im Buch im Buch* (2001), bei welchem «die Materialität von Büchern als Aspekt ihrer Unabdingbarkeit auf das Extremste verdichtet und auf höchst raffinierte Art vor Augen geführt»²⁸ wird. Ich werde in Kapitel 2.1 noch genauer auf *Das Buch im Buch im Buch* zu sprechen kommen. Einleitend soll der Hinweis genügen, dass in diesem Werk das Bilderbuch von sich als Buch handelt und die Betrachtenden sowie die Bilderbuchforschung dadurch zur Aufmerksamkeit für die spezifischen materiellen Qualitäten des Mediums aufgefordert werden: Unabhängig von theoretischen Präferenzen für die Dinge unserer Umwelt verfügen Bilderbücher über einen gestalteten Körper, bestehen aus Flächen, Linien, Blättern, Papier und einem Rücken. Sie haben ein bestimmtes Format und Gewicht und weisen Spuren des Gebrauchs auf. Wie Druckmedien generell sind Bilderbücher jeweils auf eine bestimmte Art gemacht und konstituieren sich durch eine Form und Oberfläche. Als Objekt ist ein Bilderbuch zu einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Raum situiert. Dort erstreckt es sich in den Dimensionen von Breite, Höhe und Tiefe. Ein Bilderbuch liegt in einer Buchhandlung in Gestellen oder auf Tischen auf, gleitet von einer zur anderen Hand, wandert vom Bücherregal auf einen Nachttisch oder kann auf einer Parkbank vergessen werden.

25 Vgl. dazu ebd. Zum breiten Spektrum des Mediums Bilderbuch einfürend Kümmerling-Meibauer (2014).

26 Vgl. für biografisch-künstlerische Ansätze etwa Tabbert (2003), für erzähl-dramaturgische Analysen Thiele (2003), S. 117–129, für rezeptionsbezogene Untersuchungen Doonan (2003) oder für pädagogische Untersuchungen Thiele (2003), S. 157–181.

27 Vgl. dazu Hohmeister (1997); Thiele (2007).

28 Kato (2015), S. 7.

Verlangte die Bilderbuchforschung schon bisher, per se interdisziplinär ausgerichtet zu sein, insofern die Beachtung der Text- und Bildstruktur literatur- und kunstwissenschaftliche Methoden erfordert, versuchen neuere Ansätze, das Bilderbuch als eigenständiges bildlich-literarisches Medium zu begreifen. Das Bilderbuch stellt «ein komplexes ästhetisches, kommunikatives und soziales Phänomen [dar], das, nimmt man es als Forschungsgegenstand ernst, ganz unterschiedliche kultur-, geistes- und naturwissenschaftliche Diskurse berührt». ²⁹ Bei der Bilderbuchanalyse geht es gerade nicht darum, die bildlichen und textlichen Teile säuberlich voneinander zu trennen, sondern ein Werk als differenziertes Gewebe vielschichtiger Fäden zu betrachten. Wird das komplexe Ineinanderwirken von Text und Bild allein «durch transdisziplinäre Überlegungen zu narratologischen Aspekten» zu fassen versucht, besteht, so Iris Kruse und Andrea Sabisch, «allerdings die Gefahr, [...] die medialen, materiellen und kontextuellen Bedingt- und Besonderheiten» aus dem Blick zu verlieren. ³⁰ Michael Staiger betont: «Bei der Bilderbuchanalyse geht es nicht nur darum, zu beschreiben, was in Bild und Schrifttext dargestellt wird, sondern auch wie.» ³¹ Die Frage, welche Rollen das Trägermedium und das Material spielen, «ob sie lediglich das Gezeigte *austragen* und dabei selbst neutral bleiben [...] oder ob sie, zuweilen *unfüglich*, in das [...] Geschehen eingreifen, es *markieren*, stören, modifizieren oder unterlaufen», ³² ist in der Bilderbuchforschung allerdings nur in kleinem Umfang aufgegriffen und diskutiert worden. ³³ Bei der Untersuchung eines spezifischen Bilderbuchwerks ist die Fokussierung auf die Materialität und Materialästhetik meines Erachtens erst selten geschehen, etwa in Klaus Müller-Willes Arbeiten über Hans Christian Andersen, Petra Bäni Riglers Dissertation über Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen und Kathrin Hublis Dissertation über die Malerin, Autorin und Buchkünstlerin Tove Jansson. ³⁴ An diesem Forschungsdesiderat setzt die vorliegende Untersuchung an: In An-

29 Thiele (2003), S. 11.

30 Kruse/Sabisch (2013), S. 15.

31 Staiger (2014), S. 12. Mit Rekurs auf Arbeiten von Nodelman (1998) und Nikolajeva/Scott (2006) unterstreicht Staiger in seinem Analysemodell das erzählerische Potenzial paratextueller und materieller Elemente in der Bilderbuchkunst.

32 Mersch (2013), S. 28.

33 Der von Christian A. Bachmann, Laura Emans und Monika Schmitz-Emans herausgegebene Sammelband *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen* richtet das Augenmerk auf Pop-up-Bücher und movable books und deren vielseitige «Bewegungs- und Benutzungspraktiken», die darauf ausgelegt sind, «über das hinaus[zu]gehen, was die konventionelle Buchbenutzung ausmacht». Bachmann/Emans/Schmitz-Emans (2016), S. 8. Mit Fokus auf die Musikalität im Bilderbuch geht der Band *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus* unter anderem auf bewusst eingesetzte sensorische Effekte ein, wobei dem Buch als Objekt Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Oberhaus/Oetken (2017). Im Kontext medialer Veränderungen und des Aufkommens digitaler Lesemaschinen ist auf den 2017 von Christian A. Bachmann und Stephanie Heimgartner herausgegebenen Tagungsband *Book – Material – Text. Essays on the Materiality, Mediality and Textuality of the (e-)Book* und darin insbesondere auf den Beitrag von Monika Schmitz-Emans zu verweisen (Schmitz-Emans 2017, online).

34 Vgl. Müller-Wille (2013, 2017); Bäni Rigler (2019); Hubli (2019).

betracht des von Thiele konstatierten Defizits wird eine materialästhetische Perspektive auf das Bilderbuch ausgetestet und entworfen. Von der Überzeugung ausgehend, dass das Bilderbuch in seiner Produktion sowie seiner Rezeption mannigfach an die Materialität des Buches geknüpft ist, rücken die Gegenständlichkeit und Buchhaftigkeit des Bilderbuchs in den Vordergrund. Die Hinter- und Befragung des Forschungsansatzes des Materiellen erfolgt dabei in Dialog mit der Aufarbeitung des Gesamtwerks von Müller und Steiner. Unter Dialog ist zu verstehen, dass nicht zuerst ein glänzender, abstrakter theoretischer Unterbau der Materialästhetik des Bilderbuchs entworfen wird, mit dem ich mich danach Werkaspekten von Müller und Steiner widmen kann. Vielmehr werden sich erst in Konfrontation mit dem konkreten Bilderbuch in seiner Produktion und Rezeption Dimensionen der Materialästhetik herauskristallisieren.

Der materialästhetische Zugriff auf das Werk von Müller und Steiner erfolgt im Rahmen der Diskussion um Methoden der Philosophie, Medien-, Kultur- und Kunstwissenschaft, «die wichtige Bausteine zu einer theoretischen Bestimmung des Forschungsgegenstandes Bilderbuch bereitstellen könnten».³⁵ Dabei sollen Debatten zu materiell-technischen Grundlagen, zum sinnlichen Potenzial des Trägermaterials sowie zum narrativen Gehalt des Stofflichen, die etwa in der Buch-, Bild- und Kunstwissenschaft sowie in der Comicforschung und Komparatistik stattfinden,³⁶ Eingang in die Reflexion um das Medium Bilderbuch finden. Die so geartete Auseinandersetzung versteht sich als Erprobung von Möglichkeiten, das Bilderbuch in seiner Materialität zu problematisieren und zu *begreifen*. Was Hans-Jost Frey über das Lesen eines Textes geschrieben hat, gilt als eine Herausforderung für diese Art der Bilderbuchbetrachtung:

Kein sprachliches Gebilde ist bis ins Letzte bedeutungsvoll und vollständig verstehbar. Die Unmöglichkeit, es ohne Rest in Sinn umzusetzen, erhält es in der schliesslichen Undurchdringlichkeit seiner Materialität. Dort, wo etwas sich der Deutung verschliesst, kommt das [rationale] Verstehen an seine Grenze. Aber das ihm Unzugängliche gehört dennoch als solches zur Erfahrung des Textes.³⁷

Dass die Materialität eines Werks vollständig undurchdringlich ist, aussagelos bleiben muss, werde ich zu falsifizieren versuchen. Stattdessen wird durch Diskussion und Konfrontation mit dem Ansatz der Materialästhetik die Prämisse vertreten, dass bei den Werken von Jörg Müller und Jörg Steiner die spezifische Buchausstattung und genereller die Materialität des Bilderbuchs in enger Verknüpfung und Verwobenheit mit den zeit- und gesellschaftskritischen Text-Bild-Narrationen stehen. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass im Hinblick auf die Werkuntersuchungen von Müller und Steiner sich Ansätze um den «material turn» als analytisch produktiv erweisen. Die wachsende theoretische

35 Thiele (1991), S. 8.

36 Vgl. etwa Wagner (2013); Bachmann (2016).

37 Frey (2003), S. 13.

Reflexion und Konzeptualisierung der Materialität von kulturellen Artefakten seit den 1980er-Jahren soll einerseits produktions- und rezeptionsästhetische Einsichten in Müllers und Steiners Schaffen ermöglichen, andererseits wird diskutiert, wie durch den materialästhetischen Fokus interdisziplinär ausgerichtete Forschungsfelder die Bilderbuchforschung befruchten könnten.

Die zentrale Arbeitshypothese besteht also darin, dass Müllers und Steiners Œuvre materialitätstheoretische Explikationen evozieren und die in den Kulturwissenschaften wachsende theoretische Reflexion und Konzeptualisierung konkreter Stofflich- und Dinghaftigkeit von kulturellen Artefakten eine adäquate Betrachtungsweise darauf ermöglichen. Drei Hauptfragen dieser Untersuchung lauten:

- Was ist und beinhaltet eine materialästhetische Betrachtungsweise des Bilderbuchs?
- Welche Fokussierungen und Erkenntnisse ergeben sich durch eine materialästhetisch ausgerichtete Betrachtungsweise auf das Bilderbuchwerk von Müller und Steiner?
- Welche materialästhetisch motivierten, begrifflichen Zugänge lassen sich mit Rekurs auf Debatten rund um den «material turn» und in Konfrontation mit dem Œuvre von Müller und Steiner für die Bilderbuchwissenschaft erarbeiten?

Die Verfolgung dieser Fragen zielt darauf ab, «die Komplexität des Erzählens im Bilderbuch»³⁸ aus einer neuartigen Perspektive zu fassen. Mit dem materialästhetischen Zugang ist die Intention verbunden, eine Perspektive für die Bilderbuchwissenschaft geltend zu machen, die in anderen Disziplinen bereits breit diskutiert wurde. Folglich betrachte ich das Werk von Müller und Steiner nicht ausschliesslich unter semiotischen Gesichtspunkten als Text-Bild-Gewebe, sondern be-greife es vielmehr als multisensorielles Zusammenspiel vielfältiger, auch materieller Komponenten. So bieten etwa der jeweilige Buchkörper und sinnlich wahrnehmbare Werkstoffe den Rezipient:innen an, in gewisser Art und Weise erlebt, aufgefasst und gedeutet zu werden.

Erscheint es nun Thiele gerechtfertigterweise als aussichtsloses Unterfangen, eine Grammatik der Bilderbuch*sprache*, eine allgemeine Theorie des Bilderbuchs oder eine fixe Syntax von Wort-Bild-Verbindungen zu etablieren,³⁹ so sollen doch bilderbuchübergreifende Erkenntnisse und Zugangsweisen entwickelt werden, die einer differenzierten Herangehensweise an ein künstlerisch komplexes Werk gerecht werden. Dabei wird sowohl auf die aktuelle Bilderbuchforschung als auch auf die in den Kulturwissenschaften rege geführte Debatte um die Rolle und Stellung der Materialität zurückzugreifen sein.

Kapitel 1 und 2 führen einerseits in das Werk von Jörg Müller und Jörg Steiner ein, andererseits werden Grundlagen der Erprobung einer materialästhetischen Betrachtungsweise auf das Bilderbuch geschaffen:

38 Staiger (2013), S. 65.

39 Thiele (2003), S. 10–12.

In Annäherung an das Gemeinschaftswerk von Müller und Steiner gilt es hervorzuheben, dass 1976, als das erste gemeinsame Bilderbuch erscheint, sich der 46-jährige Steiner als Schriftsteller und der zwölf Jahre jüngere Müller als Bilderbuchkünstler bereits einen Namen gemacht und eigene Arbeitsweisen und Stile voneinander getrennt entwickelt haben. In Kapitel 1 wird einleitend auf Müllers und (in kleinerem Rahmen) auf Steiners Herkunft und ihr Schaffen bis dahin eingegangen, als die Zusammenarbeit beginnt. Dabei werden biografische Aspekte im zeitgeschichtlichen Kontext verortet, wobei besonders das künstlerische Schaffen in den Bereichen der Bilderbuchillustration und der Literatur der späten Fünfziger- bis frühen Siebzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum mit Fokus auf die Schweiz Berücksichtigung erhält.⁴⁰

In Kapitel 2 wird expliziert, weshalb die Beschäftigung mit der Materialität des Bilderbuchs aus kulturwissenschaftlicher Sicht und für die Betrachtungen des Œuvres von Müller und Steiner relevant ist. Inwiefern sind Müller und Steiner als Bilderbuchmacher zu betrachten, die Texte und Bilder fürs Buch und Bilderbücher erschufen? Kapitel 2.1 gibt eine Einführung in die Vorstellung der Buchhaftigkeit des Bilderbuchs. Darauf aufbauend wende ich mich in Kapitel 2.2 dem Vorsatzblatt im sechsten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner zu. Durch die Analyse der ersten und letzten Doppelseite in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) sollen materialästhetische Dimensionen an einem bucharchitektonischen Phänomen aufgefächert werden. In Kapitel 2.3 wird erläutert, wie die Bilderbuchtheorie anhand der Begriffe der Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz an die Materialitätsforschung anknüpfen kann.

In Kapitel 3 erfolgen zwei Werkbetrachtungen, die unter dem Fokus von Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz stehen.

Die Hypothese, dass das Œuvre von Müller und Steiner unter materialästhetischen Gesichtspunkten analysierbar ist und gerade dadurch sein Gewicht offengelegt werden kann, breite ich in Kapitel 3.1 durch eine *konkrete Lektüre* von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* (1998) und anhand von Spuren des Gebrauchs aus. Ich mache erzählerische Strategien fest, die an die Architektur des Bilderbuchs geknüpft sind. Rezeptive Praktiken werden thematisiert, die auf der Voluminosität des Bilderbuchs gründen. Motivische und stoffliche Spuren arbeite ich als charakterbildende Aspekte der Bilderbuchlektüre heraus.

Kapitel 3.2 dreht sich um *Die Menschen im Meer* (1981) unter einer Fokussierung auf die *stoffliche Narrativität*. In Kapitel 3.2.1 wird der Entstehung von *Die Menschen im Meer* unter Berücksichtigung von Archivmaterialien nachgegangen. Es wird gezeigt, wie materielle Determinanten die Arbeit von Müller und Steiner und ihre gemeinsamen Werke spezifisch beeinflusst haben und welche Relationen und Interaktionen von stofflichen und narrativen Aspekten bestehen. In Kapitel 3.2.2 wird untersucht, wie die

⁴⁰ Liegt der Fokus in Kapitel 1 auf Müller, wird Steiner in Kapitel 5 mehr Aufmerksamkeit entgegengebracht.

Doppelseiten mit ihren Weissräumen aus rezeptionsästhetischer Perspektive Wirkung erzielen können. Ich argumentiere dafür, dass das utopische Handlungsgerüst und die Doppelseiten in wechselseitigem Verhältnis zueinander stehen und die Lektüre durch ein dialektisches Spannungsverhältnis und eine bilderbuchspezifische Eigenlogik geprägt ist. Besteht ein Anliegen des Unterfangens in Kapitel 3 darin, Werkaspekte hervorzuheben und zu diskutieren, die aus dem Rahmen einer reinen Text-Bild-Analyse herausfallen würden, widmet sich Kapitel 4 materialästhetischen Prinzipien und Begriffen, die die Betrachtung auf das Bilderbuch implizit und explizit begleiten. Nahe an und mit den Bilderbüchern *Der Eisblumenwald* (1983), *Der Mann vom Bärengaben* (1987) und *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* (1976) frage ich danach, wie Text-Bild-Aspekte und körperliche Entitäten miteinander verbunden und verwoben sind. Dem systematischen Interesse an der Materialität des Bilderbuchs wird anhand der *Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen* (Kapitel 4.1) und der Charakteristika von *Oszillationen* (Kapitel 4.2) gefolgt. In Kapitel 4.1 wird ausgehend von einer Kritik an Hans Ulrich Gumbrechts Präsenzbe-griff das Problem dichotomischer Begriffspaare aufgegriffen. Daran anknüpfend plädiere ich für ein Verständnis der Verwobenheit von Text-Bild-Gewebe und Buchkörperlichkeit, das nicht auf einer starren dualistischen Auffassung beispielsweise von Sinn und Präsenz gründet. In Kapitel 4.2 wird versucht, durch eine Charakterisierung der Oszillationen Aspekte der Verwobenheit von Text-Bild-Gewebe und Materialität zu konturieren. Im Umkreisen des Begriffs der Oszillationen wird eine Vorstellung unterminiert, bei der Repräsentation losgelöst vom Signifikanten gedacht wird. Kapitel 5 stellt den stofflichen Schlusspunkt dieser Betrachtungen dar und widmet sich der Bilderbuchhaftigkeit. Kam Steiner die Idee zu *Die Kanincheninsel* (1977) bei einem abendlichen Spaziergang und ist die Entstehungsgeschichte dieses Bilderbuchs eng mit Biel und seiner Umgebung verknüpft, mache auch ich mich auf zu einer Stadtwanderung. Dabei lasse ich mich von selbstreferenziellen und selbstreflexiven Momenten im Blätterwerk von Müller und Steiner leiten und folge stofflichen, sinnlichen und präsenten Spuren der Bilderbuchmacher.

1 Biografischer Prolog: Bevor «[d]er Bär [...] ein Bär bleiben wollte»

*Ich weiß doch, daß ich ein Bär bin.
Warum nur wissen es die anderen
nicht?¹*

Jörg Müller, am 11. Oktober 1942 in Lausanne geboren, geht 2007 in einem Gespräch mit Inge Sauer kurz auf seine Kindheit ein:

Ich bin als Kind von meiner Mutter mit Bilderbüchern verwöhnt worden. Die starken Eindrücke, die mir davon geblieben sind, beeinflussen mich auch heute noch, denn alle meine eigenen Bücher sind auch Bücher für den kleinen Jörg Müller. Und wenn ich mich als Kind über Ungenauigkeiten geärgert habe, wenn z. B. genau beschriebene Details auf den Illustrationen fehlten, so bemühe ich mich heute sehr, in diesen Nebensächlichkeiten präzise zu sein. [...] Es ist mir aufgefallen, dass Kinder nicht, wie im Allgemeinen Erwachsene, Illustrationen als fremde Betrachter sehen, sondern viel eher, als wären sie selbst die Bildautoren.²

Durch die Mutter, eine Kindergärtnerin, kommt Müller früh in Kontakt mit zahlreichen Bilderbüchern, etwa mit *Die Geschichte vom Fluss* (1937) von Eduard und Valerie Bäumer, Sibylle von Olfers' *Etwas von den Wurzelkindern* (1906) oder Clemens Brentanos *Gockel Hinkel Gackeleia* mit Illustrationen von Hans Fischer (1948). Ebenfalls wächst er mit den naturpoetischen Werken des Schweizer Grafikers und Illustrators Ernst Kreidolf auf, die stärker auf eine Harmonisierung der Alltagswirklichkeit als auf deren kritische Hinterfragung ausgerichtet sind. Die Mutter ermutigt «den kleinen Jörg», selbst zu zeichnen.³ 1959 besucht Müller den Vorkurs der Kunsthochschule Zürich und absolviert zwischen 1960 und 1964 die Ausbildung zum Werbegrafiker an der Kunstgewerbeschule in Biel. In Müllers Worten, zitiert nach Sauer, galt in der Bieler Anfangszeit die Passion technischen Modellen, Flugzeugen und Raketen:

Mein ganzes Studentenzimmer war mit Flugzeugen ausgekleistert. Dann hatte ich ziemlich schlimme Gelbsucht und nachdem ich eine ganze Nacht gekotzt hatte, hab ich alle Flugzeuge heruntergerissen und mich, es war wie eine Erleuchtung, endlich für meinen zukünftigen Beruf und vor allem für Kunst interessiert.

1 Müller/Steiner (1976), s. p.

2 Müller (2007), S. 9.

3 Vgl. dazu Müller (2007), S. 11.



Abb. 3: Stockpuppen aus der Puppenoper *Der Tanz des Lebens*. Fred Schneckenburger formulierte sein Anliegen des Puppencabarets einmal zusammenfassend: «Es ist das Wesen des Puppentheaters und seine Aufgabe, Dinge zu tun und zu sagen, die das Menschentheater nicht tun und nicht sagen kann», Schneckenburger zitiert nach Schiffmann (2008, online), S. 3. Schneckenburger (1963).

Mit einigen Schulfreunden bildeten wir eine verschworene Gemeinschaft, die mehr wollte, als uns die Schule bieten konnte. Wir hatten den naiven Traum, große Künstler zu werden, waren aber dadurch offen für alles, was mehr als Werbegrafik war: Malerei, Literatur, Kunst Theater. Diese intensiven vier Jahre haben mich sehr geprägt.⁴

In denselben Jahren hegt Müller die Idee, Puppenmacher zu werden. Animiert von den avantgardistischen Puppencabarets der Nachkriegszeit, vor allem von den zeitkritischen und experimentellen Stücken Fred Schneckenburgers,⁵ hat Müller ein Marionettentheater mit grossen, mechanisch funktionierenden Puppen vor Augen. Er stellt sich vor, wie diese von schwarz gekleideten Schauspielern hätten bewegt werden sollen.

Als Müller von 1964 bis 1967 in Paris zuerst als Werbegrafiker in der Agentur für Verpackungsdesign von Raymond Loewy, danach als selbstständiger Grafiker tätig ist, arbeitet er wieder an grossen Marionetten. Er lernt Fred Schneckenburger persönlich kennen, der ihm Unterstützung bei der Realisierung eines eigenen Stücks anbietet.

Er [Fred Schneckenburger] hat mich sehr ermutigt und sicherte mir seine Hilfe zu, ja er wollte mir seine ganze technische Infrastruktur zur Verfügung stellen. Ich habe also in Paris begeistert ein neues Projekt in Angriff genommen, aber wenige Wochen später ist er gestorben. Das hat mich sehr getroffen und auch entmutigt.⁶

4 Müller (2007), S. 12 f.

5 Vgl. zum Puppentheater von Schneckenburger Ribí (3. 7. 2008, online), s. p.

6 Müller (2007), S. 13.

1968 kehrt Müller in die Schweiz zurück und verdient pragmatischerweise das Brot der frühen Jahre als Werbefraiseur. Es ist die Rückkehr in eine Heimat, in der Frauen kein Stimm- und Wahlrecht und eingeschränkte politische Rechte haben, Homosexuelle polizeilich registriert oder langhaarige Männer in Restaurants nicht bedient werden. Gleichzeitig sind die Sechzigerjahre des vergangenen Jahrhunderts in der Schweiz durch einen Fortschrittsoptimismus geprägt. Ein Bauboom ist im Gang: Es wird in die Modernisierung des Landes investiert und die Wirtschaft läuft auf Hochtouren. Autobahnen, Wohnsiedlungen, Gewerbeareale, Tunnel und Eisenbahnstrecken entstehen.

Die Verstädterung schritt voran. Die Konsumgewohnheiten wurden amerikanisiert [...]. Die post-industrielle Modernität, die Kerntechnologie, die Autobahnen stehen noch für den Fortschritt. Dennoch provozieren sie bei gewissen Bevölkerungsgruppen ein Unbehagen gegenüber den Autoritäten.⁷

In dieser Zeit ist ein eigentümlicher Gegensatz spürbar. Die Auflehnung der ‚68er‘ gegen konservative Autoritäten und etablierte Werte findet in Zeiten der Hochkonjunktur statt.⁸ Einerseits verbessern sich die materiellen Bedingungen für breite Schichten und es herrscht Euphorie in Folge eines starken Wirtschaftswachstums.⁹ «Fortschritt und Wachstum heissen die Devisen, alles scheint machbar.»¹⁰ Andererseits hat die ‚Geistige Landesverteidigung‘ den Zweiten Weltkrieg überdauert und ein politischer Isolationismus prägt zusammen mit traditionellen Normen und Werten die Gesellschaft.¹¹

Die Enge der Nachkriegszeit ist vielen unerträglich.¹²

«Die Enge der Nachkriegszeit» ist dabei nicht als nachträglich entstandener Analysebegriff, sondern als Quellenbegriff zu verstehen und als unterschiedlich aufgeladene Metapher progressiver Kreise zu situieren. Über das wörtlich zu nehmende räumliche Phänomen der *kleinen* Schweiz hinausgehend, zielt der von Kulturschaffenden verwendete Ausdruck gegen den gesellschaftlichen und kulturellen Status quo. «Die konkrete geographische Lage [der Schweiz] wird auf die Geschichte, die politische Situation, die Kultur

7 Zitat von Hans Ulrich Jost in Eichenberger (6. 4. 2008, online), s. p.

8 Auch in der Schweiz entsteht eine breite Bewegung, die sich für Selbstbestimmung, Gleichberechtigung der Geschlechter, soziale Gerechtigkeit, Frieden und Solidarität einsetzt. Die Formen des Protestes und Widerstandes sind mannigfaltig und manifestieren sich unter anderem in Demonstrationen, Sit-ins, Strassentheatern, neuen Formen des Zusammenlebens etc.: «So verschieden die jeweiligen konkreten Anliegen auch sind, die Opposition gegenüber dem Bestehenden und dem Establishment eint die rebellische Generation.» Messerli (25. 10. 2017, online), s. p.

9 Die Kritik am Fortschrittsglauben und der Konsumgesellschaft steht gemäss Verena Rutschmann erst am Anfang: «Die technische Nutzung der Naturkräfte wird bis in die siebziger Jahre positiv gesehen: als Ursache eines Wohlstands und einer hohen Lebensqualität, wie sie frühere Generationen sich nicht einmal erträumt hätten.» Rutschmann (1995), S. 42.

10 Messerli (25. 10. 2017, online), s. p.

11 Zur ‚Geistigen Landesverteidigung‘ einfürend Jorio (2006, online), s. p.

12 Messerli (25. 10. 2017, online), s. p.

übertragen [...]»¹³ Beispielsweise wird im Buch *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*, das Paul Nizon im Sommer 1969 verfasst, die Vorstellung eines in jeder Hinsicht provinziellen, kleinlichen Landes bewirtschaftet. In demselben Jahr, als Nizon seine Analyse einer schweizerischen Gesellschaft entwirft, die in «Unterkunftsagglomerationen» schlafe und denke, beginnt Jörg Müller die Arbeit an seinem ersten eigenständigen Werk. In Nizons Darstellung der Landschaft und Architektur desjenigen Landes, das von den «Stürmen der grossen Geschichte» unberührt blieb, wird ein systemimmanenter Zusammenhang zwischen der «Verschandelung der Landschaft» und den gesellschaftshistorischen und politisch «degenerierten» Verhältnissen hergestellt:

Eine Autofahrt durch unser Land fördert in architektonischer Hinsicht ein unerfreuliches, über weite Strecken beklemmendes Bild zutage: das Bild der Verdorfung oder besser: der «Landschaftsverhäuserung», wie das missliche Phänomen auch schon charakterisiert worden ist. Die Landschaft [...] leidet unter dem Aussatz von Einfamilienhäusern einerseits, von verhältnisblind deponierten Blöcken und Hochhäusern andererseits, die merkwürdig maßstablos wirken in ihrer Vereinzelung, wie Strandgut ... Kurz: sie droht zu einer Öde zu degenerieren, die die polaren Lebenswerte «Natur»/«Stadt» in einem Zersetzungsprozess neutralisiert. Der ästhetische Effekt ist Kleinlichkeit, der diagnostische Befund wohl Krankheit.¹⁴

Nizon stellt in polemischer Art und Weise dar, dass es in der Schweiz keine «eigentliche zeitgenössische Architekturlandschaft» und keine adäquate «(Landschafts-)Vorstellung» geben könne, «weil die Schweiz ideell nicht nach vorn, sondern rückwärtsgerichtet lebt».¹⁵ Er entwirft ein vernichtendes Urteil über eine Schweiz in Zeiten kultureller und gesellschaftlicher Umbrüche.

Kritik an bestehenden Verhältnissen und der Ruf nach Freiräumen und systemkritischen Auseinandersetzungen wird lauter und breiter.

Der eisige Wind der 50er-Jahre fegte damals [immer noch] über die Gesellschaft. Der Kalte Krieg sowie altväterliche Sitten waren prägend. Die politische Führung kultivierte ihre Igelmentalität.¹⁶

Das Bild von der «Igelmentalität» ist massgeblich durch Peter Bichsels Aufsatz *Des Schweizerers Schweiz* von 1967 geprägt.¹⁷ Bichsel beschreibt, dass des «Schweizerers Schweiz» eine selbstverständlich «fortschrittliche» und «humane» sei, wobei «der Durchschnitts-

13 Jablkowska (2009), S. 39.

14 Nizon (1970), S. 37.

15 Ebd., S. 38.

16 Zitat von Jean Batou in Eichenberger (6. 4. 2008, online), s. p.

17 Peter Bichsels Aufsatz endet mit kritischen und sanftmütigen Worten: «Eine Demokratie ohne Diskussion wäre museal. Der innere Feind der Schweiz heisst pervertierter Bürgersinn. Die Igelstellung – eingerollt und die Stacheln nach aussen – ist zum Sinnbild unserer Unabhängigkeit geworden. Aber auch ein Igel muss sich zur Nahrungsaufnahme entrollen.» Bichsel (1969), S. 36.

schweizer ein Besitzender geworden ist; er ist bereit, den Bodenspekulanten zu schützen, weil er damit auch sein Blumengärtchen schützt».¹⁸

Dieses – hier nur verkürzt beschriebene – Klima des Unbehagens gegenüber bestehenden Verhältnissen sowie politische Forderungen der ‚68er‘ erreichen im deutschsprachigen Raum auch das Medium Bilderbuch: In einer Phase gesellschaftspolitischer und geistesgeschichtlicher Spannungen entsteht gemäss Bettina Oeste «eine neuartige realistische KJL [Kinder- und Jugendliteratur], die gesellschaftlich relevante Diskurse aufgreift und Tabuthemen wie Krieg (Nationalsozialismus und Holocaust), Gewalt, Tod und schliesslich die ökologische Krise, literarisch be- und verarbeitet».¹⁹ Oeste hebt hervor, dass die ersten problemorientierten Bücher, die die Umweltthematik der ‚68er‘ aufgreifen, Bilderbücher gewesen sind. Sie verweist dabei unter anderem auf Luis Murschetz’ *Der Maulwurf Grabowski* von 1972 und dessen gesellschaftskritische Botschaft.²⁰ Nebst Murschetz betreten weitere junge progressive Bilderbuchmacher:innen die Szene, mitunter Zeichner:innen und Maler:innen der *Frankfurter humoristischen Schule* – 1962 hervorgehend aus der Satirezeitschrift *pardon* und später in *Neue Frankfurter Schule* umbenannt –, «die den rebellischen Geist der sechziger Jahre perfekt verkörperte und zu einem der wirksamsten Publikationsorgane gegen die materialistische Weltanschauung der Vätergeneration wurde [...]».²¹ In den Anfängen führen die Zeichner:innen der *Frankfurter humoristischen Schule*, Chlodwig Poth, F. W. Bernstein, F. K. Waechter, Robert Gernhardt und Hans Traxler, mitunter formal-ästhetische Experimente durch, erproben Erzählweisen sowie neuartige Text-Bild-Korrespondenzen, die mit politischen und gesellschaftlichen Themenfeldern verwoben sind.²² Als ein Beispiel sei hier F. K. Waechters *Anti-Struwelpeter* genannt, das den erzieherisch-moralischen Implikationen von Hoffmanns *Struwelpeter* diametral entgegensteht, im Zuge der ‚68er‘ parodiert, und zu einem Standardwerk antiautoritärer Erziehung avancierte.²³

Die Bilderbuchszene erlebt neue Schubkraft, insofern junge Bilderbuchmacher:innen aktuelle Diskurse verstärkt berücksichtigen. Das problemorientierte Bilderbuch mit gesellschaftlicher und politischer Relevanz erhält Aufschwung. In diesem Kontext, in dem sich das Bilderbuch verstärkt für Themen wie Arbeitswelt, Krankheit, Krieg, Tod²⁴ und Umweltzerstörung zu öffnen beginnt, betritt Müller als eigenständiger Bilderbuchkünstler die Bühne. 1969, ein Jahr nach der Gründung des Club of Rome und zwei Jahre vor der Gründung von Greenpeace, beginnt er die Arbeit an *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer*

18 Ebd., S. 35.

19 Oeste (2016), S. 396.

20 Vgl. dazu Murschetz (1972).

21 Gardes (2013), S. 170.

22 Vgl. dazu Zehrer (2002, online), insbesondere S. 228–240.

23 Vgl. dazu Waechter (1970).

24 Vgl. zum Themenbereich Sterben und Tod in Bilderbüchern Egli (2014).

nieder oder Die Veränderung der Landschaft (1973). Als gemeinsames Projekt mit dem Maler Bendicht Fivian sollte ein Bilderbuch in konventionellem Format entstehen. Bereits nach Erarbeitung zweier Bilder suchen die beiden einen Vertriebskanal und finden auf Anhieb Anklang beim Sauerländer Verlag, bei dem Müller ab 1970 Buchillustrationen gestaltet:²⁵

Aber bald hieß es, die Lithos würden zu teuer und so wurde das Projekt auf Eis gelegt. Da war ich gezwungen, in einer Werbeagentur zu arbeiten. Ein Jahr später aber erklärte sich ein Lithograf, der die Entwürfe beim Verlag gesehen hatte, bereit, die Lithofilme kostenlos herzustellen. Das war sehr ermutigend, ich kündigte in der Werbeagentur und malte das Buch gleich von Anfang an neu.²⁶

Müller recherchiert an unterschiedlichen Orten und hält landschaftliche Situationen und dörfliche Details fotografisch fest. Ausgewählte Diapositive projiziert er mit Hilfe eines Spiegels auf grosse Zeichenblätter und erschafft so die Grundzüge einer Landschaft. Teile der realen Vorbilder gestaltet er durch Montagetechniken zu einem fiktiven Ausschnitt. Grossflächige Teile werden als Mehrzweckfolien geschnitten, damit diese mit einer Spritzpistole eingefärbt werden können. Danach werden die von Hand geschaffenen Details wie eine weisse Katze, Bäume und Menschen positioniert.²⁷ Müller entwirft die Bilder grösser als im Buchprojekt vorgesehen, vor allem, weil damit die Qualität der gedruckten Bilder besser wird.²⁸ Beim Verlag Sauerländer wird es daraufhin als schade empfunden, die Bilder mit den zahlreichen Details auf eine herkömmliche Grösse zu verkleinern und so entsteht zusammen mit Verlagsleuten die Idee einer Mappe. Aufgrund der geschaffenen Originale wird also auf ein marktgängiges Format verzichtet, stattdessen wird das Werk auf sieben Faltbogen in der Grösse 85,2 × 31,4 cm gedruckt. Nebeneinander gelegt ergeben sie ein knapp 6 m langes Bildwerk, das auf der Vorderseite ohne erklärenden Text daherkommt. Die gefalteten und ausklappbaren Bildtafeln – fast einem Flügelaltar vergleichbar – werden in eine Bildmappe im Schallplattencoverformat geschoben.

Dann wurden die Mappen gedruckt, aber das war erstmal gar kein Erfolg, weil sie bei den Buchhändlern nicht in die Regale paßten. Irgendwann kamen die *«Zeit»* und der *«Tagesanzeiger»* mit großen Rezensionen. Nun mussten die Buchhandlungen doch bestellen, aber die Regale waren nach wie vor zu klein, daher lagen die Mappen jetzt auf den Büchertischen und wurden wie wild gekauft.²⁹

25 Müller erschafft unter anderem Bilder für Terry Pratchetts Werk *The Carpet People*, das 1972 in deutscher Übersetzung erscheint.

26 Müller (2007), S. 20 f.

27 Vgl. dazu Franz (1980), S. 35.

28 Erwähnenswert ist hier der produktionsästhetische Umstand, dass Illustrationen von Bilderbuchmacher:innen den Rezipient:innen nicht als Originale vorliegen und bei den in Bilderbüchern abgedruckten Reproduktionen der Herstellungsprozess wenig sichtbar ist. Die Oberflächenstruktur des Originals wird geglättet und auf den Originalen sichtbare Produktionsaspekte verschwinden für die Betrachtenden. Zudem kommen Bilderbücher oftmals ohne Angaben zum Originalformat der Bilder und zu künstlerischen Strategien und Techniken aus.

29 Müller (2007), S. 20 f.

Bereits beim Coverbild der Bildmappe wird sichtbar, was durchgängig ein Charakteristikum von Müllers Arbeiten werden wird: Müller schafft eigene Bildwelten, die immer wieder auf kunsthistorische und kulturelle Vorbilder rekurrieren. Im vorliegenden Fall weist Müllers Cover Ähnlichkeiten zu Edward Hoppers Werk *House by the Railroad* (1925) auf. (Es wird nicht das einzige Mal bleiben, dass Hopper einen Referenzpunkt in Müllers Schaffen bildet.) Wirkungen des Bildes vom Haus am Bahndamm als ikonografische Denkfigur schwingen bereits vor der Entfaltung der sieben Bilderbogen mit und verbinden sich mit gesellschaftlichen Spannungen: Einsamkeit, Beharrlichkeit, Widerstand und ›Landschaftsverhäuserung‹, wirtschaftlicher Reichtum, ›Igelstellung‹, Isolation. Müllers Debütwerk rekurriert nicht nur bildnerisch-inhaltlich auf die Kulturgeschichte: Die Form und Grösse lehnt sich an Publikationsformen des mittelalterlichen Bildfrieses sowie der Bilderbögen an, die sich im 18. und 19. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreuten und etwa in der *guten Stube* für Unterhaltung sorgten oder als belehrende Unterrichtsmaterialien (Bilder-ABC, Märchenbogen, Moralitäten, Schulwandbilder) verwendet wurden.³⁰ Müllers Bilderbogen stellt in seiner Ausdehnung nicht nur die Buchhändler:innen vor Herausforderungen; das Mappenwerk liegt den Rezipient:innen nur ungeöffnet handlich vor und lädt weniger für eine privat griffige Betrachtung ein, vielmehr fördert es eine wiederkehrende, gemeinschaftliche Lektüre.³¹ Auch die Anordnung der Bilderbogen, deren Aufhängen, bedarf einer Wahl, die unter anderem von den eigenen vier Wänden abhängig ist. Haben wir beispielsweise eine sechs Meter lange Wand zur Verfügung oder braucht es eine andere Komposition?

Die erste Bildtafel ist auf der Rückseite auf den Mittwoch, 6. Mai 1953, die letzte auf den Dienstag, 3. Oktober 1972, datiert.

Die Bilder zeigen denselben Landschaftsausschnitt im Abstand von etwas mehr als drei Jahren an verschiedenen Tagen und im Wandel der Jahreszeiten. In Zentralperspektive werden die Veränderungen eines anfänglich ländlich geprägten Dorfes detailliert beobachtbar. Die Chronologie des Wandels des Erscheinungsbildes einer Umwelt durch bauliche Veränderungen beginnt in zuerst unauffälligen Schritten. Sukzessiv nähern wir uns dem Abriss eines im Zentrum des Bildes stehenden Hauses. Schliesslich zeigt das letzte Bild eine die Landschaft durchpflügende Autobahn und einen Wohn- und Einkaufskomplex. Die Jahreszeit ist hier nur noch im Kontext der vorangegangenen Bildtafeln und auf der Rückseite ablesbar.

30 Der Kinderbilderbogen gilt übrigens als Vorläufer des Bilderbuchs. Vgl. zur Geschichte des Bilderbogens und zu den unterschiedlichen Formen des bildlichen Erzählens in dieser Publikationsform Riha (1978).

31 Bezüglich Versuche zu neuen Lektürezugängen sei hier auf bestimmte Bilderbücher verwiesen, die in gewisser Weise Manifestationen der Aktionskunst der 1960er- und 1970er-Jahre darstellen. Beispiele dafür sind F. K. Waechters *Opa Hucke's Mitmachkabinett* (1976) oder Jörg und Annemarie Müllers *Das geheime Bordbuch* (1973).



Abb. 4: 1. Bildtafel, Mittwoch, 6. Mai 1953. Müller (1973).

In minutiöser Genauigkeit demonstrieren die Bildtafeln die Einwirkung des Menschen auf eine zunächst wenig zersiedelte Landschaft. Müller lässt die Betrachtenden auf die Veränderung des fiktiven Dorfes Güllen blicken. Er bedient sich bei der Namensgebung des Ortes in Dürrenmatts Stück *Der Besuch der alten Dame* (1956). Wie Dürrenmatts Stück beinhaltet *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft* die Aussage, dass alles dem Profit zum Opfer fallen kann. Dürrenmatts beschriebene Güllener Geldgier rückt bei Müller in den Kontext der Bautätigkeit und der Betonisierung der Landschaft. Der Ortsname der Handlung steht zudem dem schweizerdeutschen Ausdruck ‚Gülle‘ nahe, der im Hochdeutschen der Jauche entspricht.

Eine ländliche Gemeinde verwandelt sich innerhalb von 20 Jahren zu einer von Beton dominierten Agglomeration. Am Ende zeigt sich eine Gesellschaft, in der die Umwelt zerstört, Kindern das Spielen erschwert und der (menschlichen) Natur ein *anderes* Wachstum verunmöglicht wird. Die erste Bildtafel stellt aber kein Idealbild eines harmonischen Dorfes dar, das erst danach einem radikalen Bauboom ausgesetzt wird; ‚1953‘ sind bereits bauliche Frevel sowie eine ‚Landschaftsverhäuserung‘ erkennbar, etwa in dem wenig umweltharmonisch platzierten rosa Häuschen.

Nach Inge Sauer erschütterten die Bildtafeln «die Bilderbuchlandschaft, die damals noch eine heile Welt der Ordnung und ‚Poesie‘ war, wie ein Erdbeben [...] [und] wurden zu Ikonen der alternativen Bewegung». ³² Wie Verena Rutschmann hervorhebt, wurden auch in älteren Werken der Schweizer Kinder- und Jugendliteratur Natur, Zivilisation und Fortschritt immer wieder thematisiert. ³³ Die Eigenartigkeit Müllers erster Bildermappe

³² Müller (2007), S. 3.

³³ Rutschmann spannt einen historischen Bogen, beginnend bei Johann Rudolf Wyß' *Der Schweizerische Robinson*, um 1800 aufgeschrieben, über Johanna Spyris *Heidi*, 1880/81, hin zu Bilderbüchern von Jörg Müller ab 1973. Entstanden in sehr unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten zeigen die Werke «bestimmte Verhaltensweisen der Natur, das heißt der konkreten – physikalischen oder biologisch bestimmaren – Umwelt gegenüber. Natur in diesem Sinne kann sowohl Lebens-, das heißt



Abb. 5: 7. Bildtafel, 3. Oktober 1972. Müller (1973).

ergibt sich vielmehr durch die Verortung und Kontextualisierung des Werks als Ausdruck einer spezifischen historisch-politischen Situation und in der ästhetischen Erlebbarmachung des zeitlichen Wandels einer dörflichen «Realität»: Gekennzeichnet von Hochkonjunktur, Konsumgesellschaft und Bauboom «veränderte[n] sich sowohl die physische Landschaft der Schweiz als auch die Denkgrundlagen ihrer Planung und Gestaltung».³⁴ Auf den einzelnen Bildtafeln, die ins Kinderzimmer oder an irgendeine Wand gehängt werden können, stellt Müller eingänglich und ohne direkt zu urteilen dar, was innerhalb von zwei Jahrzehnten mit einem Flecken Erde geschehen kann. Gesellschaftsrelevante Themen wie der Landschaftsverbrauch, die Mobilitätssteigerung, Zersiedelung, Angst vor dem Ökokollaps und der neu aufkommende Landschaftstyp der Agglomeration bilden dabei die Hintergrundfolie.³⁵ In einer Zeit, in der Ökologie in der Alltagssprache zunehmend in den medialen Diskurs Eingang findet, Umweltschutz ein breit diskutiertes

Produktionsgrundlage sein als auch ein ästhetisch-spiritueller Raum, der mit unterschiedlichen Vorstellungen besetzt werden kann. Die Bedeutung, die gerade diese weitverbreiteten Erzählungen der Natur zuweisen, ist keineswegs zufällig. Sie ist vor dem Hintergrund des Spannungsfeldes zu sehen, in dem sich der öffentliche Diskurs über den kulturellen Fortschritt in der Schweiz seit dem 18. Jahrhundert bewegte. Ein Pol dieses Spannungsfeldes ist ein utilitaristisches Naturverständnis, dem es darum geht, alle natürlichen Ressourcen – Boden, Pflanzen, Tiere, auch die geistigen Kräfte des Menschen – nutzbar zu machen. Den anderen Pol bildet die Sehnsucht nach einem Freiraum, der in einer noch ungenutzten, ungezähmten Natur gesehen wird, wo die Ordnung der Dinge durch die Zivilisation noch nicht gestört ist [...].» Rutschmann (1995), S. 25.

³⁴ Bucher (2016), S. 7.

³⁵ Vgl. dazu Bucher (2016), S. 8: «Steigende Bevölkerungszahlen, starke Bautätigkeit und Mobilitätssteigerung wurden als direkte Faktoren eines unwiderruflichen «Landschaftsverbrauchs» ins Feld geführt, der insbesondere das Mittelland zwischen Genf und Lausanne und zwischen Bern und St. Gallen in eine zusammenhängende suburbanisierte Zone verwandelte. In der Folge ist von Zersiedelung oder verschärft von «Landschaftsfrass» die Rede, und schliesslich bürgerte sich für dieses Phänomen der neue Landschaftstyp der Agglomeration ein. [...] Die bauliche Zersiedelung der Landschaft war begleitet von weiteren Strukturveränderungen: Agrarland wurde melioriert, Ried und Moor drainiert, Bachläufe wurden begradigt oder eingedohlt. [...] Gesteigerte Mobilität verlangte nach neuen und leistungsfähigen

Thema in der Bevölkerung wird³⁶ und sich Menschen vermehrt von den Allmachtsfantasien der Industriegesellschaft verabschieden, *schreibt* Müller mit seiner ersten Bildmappe am «kritischen Bewusstsein der Bevölkerung» mit, das sich «über den anfangs nur engen Kreis von Akademikern, aufmüpfigen Studenten und aufgeschlossenen Mittelschichtlern nach unten und nach oben erheblich erweitert».³⁷

Mit dem ersten eigenständigen Werk erlangt Müller internationalen Erfolg. Die Mappe «traf den Nerv der Zeit und löste [...] ein aussergewöhnliches Echo aus».³⁸

Insbesondere das rosarote Haus verankerte sich im kulturellen Gedächtnis, das «zu einem international bekannten Symbol [wurde und] das Eingang in die unterschiedlichsten Medien fand: Zeitschriften, Architekturpublikationen und Bildkataloge aus aller Welt zitierten das Motiv».³⁹ Die Bildermappe wurde im Laufe der Zeit selbst in künstlerischen Werken verschiedentlich aufgegriffen; in Ueli Bernays' Roman *August* etwa sticht dem Ich-Erzähler Adrian Frei, der mit dem Zug in Kempththal einfährt, das Bahnhofsgebäude ins Auge, «ein rosarotes, vierstöckiges Haus mit grünen Fensterläden».⁴⁰ Bernays macht das rosarote Haus zum potenziellen Ziel der Zugfahrt Freis, einem Bordell in der Pampa. Bevor der zum Zynismus neigende Protagonist in Kempththal aussteigt, erinnert er sich an Müllers Bildmappe, mit der gemäss der NZZ «eine ganze Generation [...] aufwuchs» und die letzterer den Bauboom und dessen Auswirkungen bewusst machte.⁴¹

Der Zug bremst, der Puls steigt. [...] Alles Backsteine, cremefarbene. Eine Fabrik wie aus dem Bilderbuch. Habe zwar noch nie eine Fabrik gesehen im Bilderbuch. Doch: *Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder* – dort vielleicht. Heute findet man alte Fabriken wieder schön.⁴²

Mit der Bildmappe gewinnt Müller 1974 den Deutschen Jugendliteraturpreis.⁴³

Verkehrsinfrastrukturen. Ihr Bau brachte neue landschaftsplanerische und -gestalterische Aufgaben mit sich [...].»

36 Vgl. dazu Bucher (2016), S. 12.

37 Künnemann (1975), S. 134.

38 Meier (2009, online), s. p. Vgl. für verschiedene Erfahrungsberichte zu dieser Bildmappe Schnieper Architekten (s. d., online).

39 Kultur-online.net (o. V., 17. 10. 2007, online), s. p.

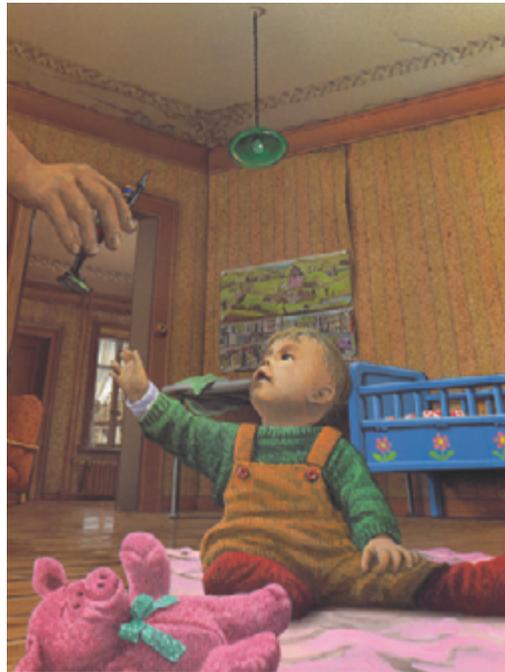
40 Bernays (2000), S. 107.

41 NZZ (o. V., 2. 9. 2007, online), s. p.

42 Bernays (2000), S. 106.

43 Die Jury des Deutschen Jugendliteraturpreises begründete ihren Entscheid folgendermassen: «Mit der Prämierung dieses Titels entscheidet sich die Jury für ein vielseitig verwendbares und vielseitig ausdeutbares Informationsmittel, das Kinder und Erwachsene mit gravierenden Problemen unserer Zeit konfrontiert und zu gemeinsamer Reflexion herausfordert. [...] In der realistischen Aufbereitung eines gegenwartsbezogenen Themas und der Vermittlung von Entscheidungshilfen für notwendige Veränderungen geht diese Bildmappe neue Wege. Die Jury sieht in der dokumentarischen Gestaltung der Bilderfolge eine begrüßenswerte neue Möglichkeit visueller Kommunikation durch das Bilderbuch.» Vgl. dazu Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V. (1974, online), s. p.

Abb. 6: Die Einzelteile der Bildmappe, die ohne Text daher kommen, wurden als Poster in Zimmern aufgehängt und in der Schule als Unterrichtsmaterial verwendet (vgl. dazu Franz (1980), S. 35 f.). Müller selbst zitiert in seinem Bilderbuch *Der standhafte Zinnsoldat* von 1996 das erste und das letzte Faltblatt seines Erstlingswerks. Er macht an der Wand eines Kinderzimmers auf den Gebrauch seines Werks und auf potenzielle Gebrauchsspuren aufmerksam. Müller (1996), s. p.



Getragen vom Erfolg der Bildmappe, ist Müller ab da hauptsächlich als selbstständiger bildnerischer Künstler und Bilderbuchmacher tätig.

Für die Erarbeitung der zweiten Bildmappe, *Hier fällt ein Haus, dort steht ein Kran, und ewig droht der Baggerzahn – oder: Die Veränderung der Stadt* (1976), setzt Müller sich intensiv mit der Architekturgeschichte und Entwicklung von Städten auseinander, recherchiert in Frankfurt, besucht die Altstadt von Zagreb und durchwandert Zürich und Biel. Für seine aufwendigen Recherchen und Vorarbeiten mietet Müller einen Hublasterwagen der städtischen Verkehrsbetriebe:

Für die Perspektiven auf den Bildtafeln hatte ich mir überlegt, welches die ideale Horizonthöhe ist, und ließ mich vor allen Gebäuden, die ich ausgesucht hatte, auf diese Höhe hieven. Danach habe ich aus den hunderten Dias die Plätze, die Altstadt, die Neustadt, die Hinterhöfe konstruiert, indem ich sie mit einem Spiegelsystem auf meine Zeichnung projizierte.⁴⁴

Müller setzt die Häuser zusammen, schneidet sie auseinander, setzt sie neu zusammen, bastelt und erschafft riesige Montagen.

⁴⁴ Müller (2007), S. 38.

[A]m Schluss hatte ich ein etwa drei Meter langes Ding. Das habe ich dann noch gekürzt und gestrafft – eigentlich, wie man einen Text strafft – immer mehr, bis das Wesentliche da war ... immer um Zentimeter gerungen, bis es genau auf 90 Zentimeter passte. Ich wollte ja dasselbe Format wie beim *Presslufthammer*.⁴⁵

Ab 1974 kreiert er zudem Bildergeschichten für die *Sendung mit der Maus* der ARD. In dieser Zeit arbeitet Müller oft parallel an unterschiedlichen Projekten. Er erstellt unter anderem Bilder für eine Verfilmung von Frank Tashlins 1946 erschienenem Buch *The Bear That Wasn't*. Ein Verleger, vermutlich Hans Christoph Sauerländer, fragt ihn an, ob aus diesem Projekt nicht auch ein Buch entstehen könne. Zuerst versucht Müller, den englischen Originaltext selbst ins Deutsche zu übersetzen und wird dann an den Schriftsteller Jörg Steiner vermittelt:

Jemand sagte: ›Geh doch zu Jörg Steiner und laß dir dabei helfen, das in gutes Deutsch zu übersetzen‹ — das war der Anfang der bewährten Zusammenarbeit. Zunächst fing er [Steiner] an, meinen [Müllers] Text zu verändern, fragte: ›was willst du hier sagen?‹, hat dort ein Komma verschoben — ich war fasziniert, wie man mit Sprache arbeiten kann. Wir haben immer länger daran gearbeitet, am Schluss ist eine andere Geschichte daraus geworden.⁴⁶

Hat Müller in der Anfangszeit Bildwerke geschaffen, bei denen textliche Teile eine kleine Rolle spielen, wendet er sich – getragen von der Zusammenarbeit mit Jörg Steiner – dem Bilderbuch mit textlich und bildlich ähnlich gewichteten Teilen zu.

In *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* kommen Motive und Thematiken vor, die in Müllers und Steiners Frühwerk bereits eine Rolle spielen. Die Geschichte handelt von einem Bären, der aus dem Winterschlaf in einem menschengemachten Alptraum erwacht. Weil der Bär in ein Fabrikssystem eingefügt wird, läuft er Gefahr sich zu vergessen. Wie in Charlie Chaplins *Modern Times* (1936) wendet sich die technisierte Welt gegen den hilflosen Arbeiter, der ein Bär bleiben wollte.

Im ersten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner werden die Umweltzerstörung und die negativen Folgen des ökonomischen Fortschritts mit dem Verlust an Identität in einer technisierten Welt verknüpft.⁴⁷ In der Ausgestaltung der Geschichte manifestiert sich unter anderem Steiners von Anbeginn seines literarischen Schaffens existenzielles Interesse an Aussenseitern und deren Schicksalen, die weithin von der Gesellschaft bestimmt werden.

Im selben Jahr, in dem *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* erscheint, erhält der 46-jährige Jörg Steiner für sein bisheriges Gesamtwerk den Grossen Literaturpreis des Kantons Bern.

45 Ebd.

46 Müller (2007), S. 32.

47 Auf *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* werde ich in Kapitel 4.2.2 noch genauer eingehen.

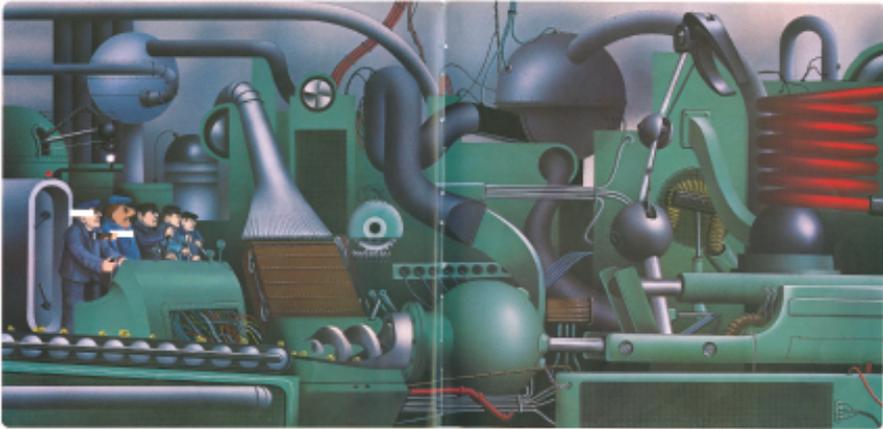


Abb. 7: In der Fabrik, in die der Bär hineingerät, kennt niemand seine *wahre Natur* und so wird er wie ein Mensch in Arbeitskleider gezwängt und dazu angehalten, Arbeit an einer Riesemaschinerie zu verrichten. Müller/Steiner (1976), s. p.

Steiner beschreibt in der Rede anlässlich der Verleihung – gemäss Daniel Weber seinem «einzigem [längeren] autobiographischen Text»⁴⁸ – seine «Herkunft» als «kleinbürgerliches Milieu», das «nicht auf Neugierde aus war, sondern auf ängstliches Mundhalten und Stillsitzen».⁴⁹ Er spricht von «blassen Jugendjahren» und rückt die Angst und Versuche, diese zu überspielen, in den Mittelpunkt seiner textlich rekonstruierbaren Erinnerungen:

Meine Mutter erwartete im Sommer 1930 ein Mädchen, stellte sich dann aber doch Michelangelos David auf den Nachttisch; sozusagen für alle Fälle. In diesem eher schlechten Weinjahr kam ich zur Welt, an einem nebligen Oktobertag, im elterlichen Schlafzimmer. Meines Wissens verkehrten meine Eltern weder damals noch später im Matrosenmilieu; dennoch steckten sie mich, als ich vier war, in einen Matrosenanzug. Ich scheine ein fröhliches Kind dargestellt zu haben; von Angst war, sagt man mir heute noch, nichts zu merken. Doch ich *hatte* Angst: Angst vor der Schule, das heißt vor bestimmten Lehrern; Angst vor dem uniformierten, mit Blasmusik durch die Stadt donnernden Jugendcorps; Angst vor dem Turnen, oder, wie ich heute weiß, vor der Turnerideologie. Es war die Zeit, in der ein gesunder Geist ausschließlich in gesunden Körpern hauste; und gesunde Körper besaßen die guten Turner. Es war die Zeit, in der schmutzige Fingernägel auf eine schmutzige Fantasie hinwiesen, und wer als Kind einem Erwachsenen nicht zwei Minuten lang ins Gesicht sehen konnte, ohne zu blinzeln oder rot zu werden, hatte irgendetwas zu verbergen, war nicht sauber übers Nierenstück. Ich nahm mir die Angst übel, versuchte, sie zu überspielen. Während dieser Jahre erwog mein Vater, mir einen Gradhalter zu kaufen, ein serienmäßig angefertigtes Korsett für Kinder, die vornübergeneigt gingen, einen Buckel hatten oder auch nur einfach den Kopf einzogen. Ich

48 Weber (1988), S. 4.

49 Steiner (2021), Bd. 4, S. 353.

hatte zu lernen: am Reck brachte ich es bis zum Aufzug, und je gepflegter in der Pubertät meine Fingernägel wurden, desto verworfener kam ich mir vor. Hin und wieder gab ich Notsignale. Sie wurden als Ausdruck einer ausgeglichenen Frohnatur gedeutet und honoriert. Ich habe oft versucht, mich zu erinnern, wie es wirklich gewesen ist, damals; aber ich erinnere mich nur an meine Erinnerungen: an Stummheit, Lähmungen, Fluchtversuche, Schreck, Tarnung. [...] Rückblickend sehe ich: es waren blasse Jugendjahre, ausgerichtet auf ein frühes, angepasstes und unauffälliges Erwachsenenendasein. So etwas wie Glück hatte ich bisher fast immer als Einzelner erfahren, kaum in einer Gemeinschaft mit Gleichaltrigen. Ich hatte jahrelang ohne jede Beziehung vor mich hingelebt, eingeschlossen in mich selbst. Die Wirklichkeit der Bücher war mir wirklicher als meine eigene Wirklichkeit. Was immer geschah: es löste sich auf zu einer Folge von zusammenhanglosen Momentaufnahmen; Gespräche wurden zu Monologen, und davon blieben wieder nur einzelne Wörter zurück, oder eine besondere Wendung, eine Dialektfärbung, ein ungewohnter Sprechrhythmus.⁵⁰

Im Schweizerischen Literaturarchiv gibt es einige unveröffentlichte Fragmente, in denen Steiner seine Kindheit und Schulzeit in Bezug zum Schreiben, zur Not, Beziehungslosigkeit und Herstellung von Geschichten stellt. In einem undatierten Typoskript mit dem Titel *Geographie des Lesens (Spiegelbild)* beschreibt er frühe Zeichen- und Schreibversuche in einem eingeschlossenen Klima und verknüpft diese mit utopischen Einstellungen:

Im Frühling 1943 saß ich vor einem mit den Umrissen Afrikas gestempelten Blatt Papier, versah die Sahara vom Hoggar-Massiv bis nach Niamey mit einem schlangenähnlichen, in den Niger führenden Fluss und schrieb: ausgetrocknet. So könnte eine Geschichte beginnen. Aber unser Geographielehrer hatte nichts übrig für Geschichten. Er, der am Globus stehend den Vormarsch der deutschen Wehrmacht in der Welt mit Begeisterung kommentierte, setzte mit roter Tinte ein Fragezeichen in mein Prüfungsblatt und schrieb dazu: Rückseite beachten. Seither hat sich auf den Landkarten einiges verändert, sowohl für die Realisten wie auch für einen, der mit dem Schweizerischen Schulatlas, Jubiläumsausgabe 1948 erzogen worden ist; (Gewicht: 1 Kilo, 257 Gramm.) [...]

Ich habe Ihnen zu viel verschwiegen, auch einen Besuch im Palazzo Farnese in Caprarola. Dort, in diesem Palast, hat Mercator um 1550 Länder und Meere an die Wände des Geographischen Saales gemalt, Bilder von eindringlicher Schönheit. [...] Wichtiger als das fehlende Australien aber sind mir die Flüsse. Mercator hat sie alle golden gemalt; nicht grau, nicht blau, nicht weiß, sondern golden. Er hat die Flüsse als Spiegelbilder der Wirklichkeit gemalt; als Geschichte. Dieser Geschichte gehe ich nach, wenn ich den Belbo sehen will, weil Cesare Pavese in dem Buch *Junger Mond* einen Rückkehrer beschreibt, der dem Belbo entlanggeht. In meiner Vorstellung, die sich an Paveses Erfahrung und Erfindung entzündet, wälzt sich der Belbo wie Joseph Conrads Kongo und wie William Falkners Mississippi dem Meer entgegen, sanft und gewalttätig, lebensspendend und lebensvernichtend.⁵¹

In Steiners vergegenwärtigten Erinnerungen werden dem erdrückenden Schulatlas und der Ablehnung eines Geografelehrers «Spiegelbilder der Wirklichkeit» entgegenstellt.

50 Ebd., S. 353–355.

51 Steiner (s. d.), S. 1, Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner- A-01-d/51).

Eine utopisch aufgeladene Beschreibung der manieristischen Fresken im Palazzo Farnese in Caprarola mündet in ein Meer, das sowohl vom Sturm der Geschichte als auch von der Kraft der Imagination, den Geschichten, gezeichnet ist. (Insbesondere in Kapitel 3.2.2 werde ich auf utopische Haltungen im Bilderbuchwerk von Müller und Steiner eingehen und auf das Meer als utopischen Sehnsuchtsort zu sprechen kommen.)

Nach dem Besuch der Schulen in Biel beginnt Steiner eine Drogistenlehre, bricht diese ab und absolviert «das Lehrerseminar Muristalden in Bern, wo er 1952 als Volksschullehrer patentiert wurde». ⁵² 1953 ist er in einem Erziehungsheim in Aarwangen im Oberaargau tätig, wobei sich gerade diese biografische Station immer wieder in Steiners Werk manifestieren wird. Nach eigenen Aussagen gingen Steiner die «Augen erst auf», als er während der Tätigkeit im «Heim» die Not sogenannter «schwererziehbarer» Kinder und Jugendlicher direkt vor sich erlebt, «die Not der in eine fast totale Beziehungslosigkeit Verstossenen, der Abgeschobenen, der Ungeliebten und Vergessenen». ⁵³ In dieser Zeit entdeckt Steiner den Jazz für sich und seine Tätigkeit als Lehrer; «als Gegensprache, die die schweizerische Enge aufzubrechen in der Lage war»: ⁵⁴

Glück erfuhr ich jetzt in meiner Anteilnahme und auch in meinem Versagen; in der Ungeduld und auch als Neugierde: in einer plötzlichen, wilden Weltverliebtheit. Samstagnachmittagelang saß ich bei ihnen [den Kindern und Jugendlichen im Erziehungsheim für «Schwererziehbare» in Aarwangen], später mit Freundinnen und Freunden, in kaum möblierten Zimmern, in Kammern, Buden und Kellern. Wir hörten Platten, die wir nach Beschreibungen in der Zeitschrift «Down Beat» oder nach Empfehlungen der Stimme Amerikas in New York bestellten: Jazz. In dieser Musik war enthalten, was uns beschäftigte: Aufstand und Poesie, Spontanität und Erfindungskraft, Freiheit und Neuland. Diese Musik mußte nicht gepflegt werden, sie sprengte Grenzen und Vorurteile. Sie war unsere Sprache. ⁵⁵

1954 gründet Steiner zusammen mit Jean Henri Sommer den Kleinverlag Vorstadtprasse Biel, in dem sie bis 1960 unter anderem Werke von Kurt Marti und Walter Helmut Fritz publizieren. Er heiratet die Galeristin Silvia Schlupe, die bis zu ihrem Tod 2012 mit Jörg Steiner verheiratet blieb. ⁵⁶

1955 erscheinen im Arena Verlag erste Gedichte von Steiner, das Buch *Feiere einen schönen Tag* enthält sechs Zeichnungen von Edwin Keller. 1956 folgt der Gedichtband *Episoden aus dem Rabenland*, der durch die Traditionen der deutschen Naturlyrik und der

52 Weber (1988), S. 4.

53 Ebd., S. 5.

54 Ebd. Vgl. zum Einfluss von Charlie Parker auf Steiners frühe Gedichte Zingg (2021), S. 447, und zur Verbindung von Steiners Rhythmus in der Sprache und dem Jazz Weber (2014), S. 109–115.

55 Steiner (2021), Bd. 4, S. 355 f.

56 Silvia Steiner führte 45 Jahre lang die Galerie 57 an der Seevorstadt 57 in Biel, in der zeitgenössische Kunst unter anderem von Meret Oppenheim, Rosina Kuhn, Gian Pedretti, Rolf Iseli, Mariann Grunder, Peter Stein, Jörg Müller/Jörg Steiner, Uwe Wittwer, Alois Lichtsteiner und Marc Antoine Fehr ausgestellt wurde. Vgl. dazu Zwez (7. 5. 2012, online), s. p.

Symbolisten geprägt ist.⁵⁷ Steiners ersten publizierten Prosatexten, *Eine Stunde vor Schlaf* (1958) und *Abendanzug zu verkaufen* (1961), ist «von Anbeginn weg ein Hang zur Reflexion eigen [...], wie das Erzählte vom Autor kommentierend begleitet wird».⁵⁸ In den 1960er-Jahren veröffentlicht Steiner weiter eine handgesetzte Erzählung mit signierten Radierungen von Rolf Lehmann (*Polnische Kastanien*, 1963), einen dritten Gedichtband (*Der Schwarze Kasten*, 1965), den Film *Rabio* (1967), das Hörspiel *Das Bett* (1967) und den Geschichtenband *Auf dem Berge Sinai sitzt der Schneider Kikrikri* (1969) sowie zwei Romane (*Strafarbeit* (1962), *Ein Messer für den ehrlichen Finder* (1966)). Weber ordnet diese Werke Steiners Frühphase zu und situiert sie in einer Zeit, die einerseits durch Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt und andererseits durch eine Schweizer Literaturszene, die sich der «Geistigen Landesverteidigung» verschrieben hat, geprägt ist:

E.[Elsbeth] Pulver stellt zurecht fest, dass Frisch und Dürrenmatt «überragende Aussenseiter [waren], Herausforderer, die man wohl oder übel beachten musste, die man bewunderte und bekämpfte. [...] Der literarische Markt blieb zunächst weitgehend von Autoren beherrscht, die in der Nachkriegszeit ihr in den dreissiger oder vierziger Jahren begonnenes Werk fortsetzten».⁵⁹

Mit Bezug auf Frisch und Dürrenmatt herrscht bei jüngeren Autoren wie Steiner «eine psychologische Notwendigkeit», «sich einen Neubeginn vorzunehmen und an seine Realisierbarkeit zu glauben».⁶⁰ In einem Gespräch von Peter von Matt mit Steiner an der Universität Zürich 2009 wurde auf das Bild des literarischen Aufbruchs in der Schweizer Literatur der Fünfziger- und Sechzigerjahre eingegangen, wobei durch die Auseinandersetzung mit dem Jazz, der Grossstadt New York und mit Amerika sich gemäss von Matt die Möglichkeit eines distanzierten Blicks bilden konnte, mit dem auch das Nahe und Alltägliche, sei es Biel oder Solothurn, auf moderne Weise beschreibbar war.⁶¹

57 Vgl. dazu Schafroth/Zingg/Krämer (1. 3. 2002, online), S. 1–3.

58 Weber (1988), S. 21.

59 Ebd., S. 38.

60 Ebd., S. 37.

61 Vgl. dazu Werner (23. 9. 2009, online), s. p.: «Rückblickend gesehen [...] herrschte viel Anfang und viel Aufbruch in der Schweizer Literatur der 60er-Jahre: Beeindruckend ist die Liste der damaligen Newcomer: Neben Peter Bichsel und Jörg Steiner betreten in den Sechzigern Otto F. Walter, Paul Nizon, Jürg Federspiel, Fritz Dinkelmann, Hugo Loetscher, Gerhard Meier, Adolf Muschg, Walter Vogt, Klaus Merz, Urs Widmer das literarische Parkett. Peter Bichsel stellte die These auf, damals sei erstmals ein wirkliches Bewusstsein einer «Schweizer Literatur» entstanden. Früher habe man Schweizer Autoren als Einzel- und Ausnahmerecheinungen empfunden, nun auf einmal habe sich ein Gruppengefühl entwickelt. Wie kam es dazu? Was verband die damals junge Schriftstellergeneration? Jörg Steiner erklärt es so: «Wir waren alle auf der Suche nach neuen Standpunkten, das waren schwierige Gleichgewichtsübungen. Dafür brauchte man Verbündete.» [...] Der weltläufige Max Frisch, gerade weil er mit diesem Amerika so vertraut war, eröffnete seinen jüngeren Kollegen neue Möglichkeiten des Schreibens über das Enge, Vertraute, Provinzielle. «Max Frisch war es, der unserer Generation das Thema vorgab: die Schweiz. Über das Lokale schreiben zu dürfen – das sei grosser ein Befreiungsschlag gewesen», sagt Bichsel [...].»

Stellt Nizon in *Diskurs in der Enge* die Schweiz als kunstfeindlich dar und erscheint ihm die faktische Flucht in die europäischen Metropolen als künstlerischer Ausweg, machen aufkommende Autoren wie Otto F. Walter (*Der Stumme*, 1959), Kurt Marti (*Dorfgeschichten*, 1960) oder Peter Bichsel (*Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, 1964)⁶² ihre Region zum Schauplatz des literarischen Schaffens. Stellt Nizon weiter in Abrede, dass die «Enge der Schweiz» genug hergebe, «um welthaltige Stoffe abzugeben» und dass «der eigene Lebensschauplatz» für künstlerisches Schaffen unergiebig sei,⁶³ beziehen respektive erschaffen auch Steiner und Müller gerade in diesem «schwer verfertigten» Boden und «Milieu»,⁶⁴ sozusagen vor der Haustüre, ihre Stoffe und erhalten ihr Material aus der Anschauung in der Nähe.

Steiner, der das Seeland und den Jura und die dort ansässigen Randständigen zum Thema seiner Werke macht, wurde und wird auch wegen seiner reduzierten, von Auslassungen geprägten Sprache «immer noch als eher leichtfüssig wahrgenommen».⁶⁵ Unter dem Anschein der «Leichtfüssigkeit» stellt Steiner Fragen nach der Konfrontation von Poesie und Realität, thematisiert das Miteinander der Menschen und dasjenige letzterer mit der Natur. Dabei verzahnt sich immer wieder eine Sozial- mit einer Sprachkritik. In seiner nie in einem grösseren Werk explizit erläuterten Poetik manifestiert sich eine Haltung, die der Literatur eine doppelte Funktion zuweist, «Realität (gesellschaftliche und private) zu vermitteln und [...] die Erinnerung an die Utopie nicht aus ihr verschwinden zu lassen».⁶⁶ Samuel Moser spricht von einer «fragilen Distanz», mit der der Autor seinen Figuren und deren Ausgestaltung gegenübertritt und er hebt in Steiners Sätzen die «offenen, verletzbaren Stellen» hervor: «Die Welthaltigkeit Jörg Steiners entsteht aus ihrer Verwandlung – nicht in einen Ort der Phantasie, sondern in einen Ort der Wirklichkeit des Möglichen. Das hat mit Angst zu tun, aber auch mit Hoffnung.»⁶⁷ Vor dem Hintergrund einer Sprach- und Erzählskepsis beschreibt Daniel Weber Steiner als «beständigen Zweifler an der Möglichkeit, überhaupt schlüssig zu erzählen» und die Hinwendung zum Regionalen «nicht als Ausdruck von Patriotismus, sondern als kritische Überprüfung und Befragung des eigenen Lebensbereichs».⁶⁸ Martin Zingg hebt hervor, dass bereits bei den

62 Dass Peter Bichsel im Walter-Verlag mit seinem Buch *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) debütierte, ist auch auf Jörg Steiner zurückzuführen. «Anfänglich bemühte sich der Schriftstellerkollege Jörg Steiner um Bichsel und suchte ihn verschiedentlich zu empfehlen. So soll Steiner zu Walter gesagt haben: ›Von dem dort habe er Gedichte, auch Prosa, gelesen, und: Ja, der könne schreiben.‹ Der anschliessende Erfolg gab dieser Einschätzung recht: Nicht zuletzt dank einer euphorischen Besprechung durch den nachmaligen Starkritiker Marcel Reich-Ranicki [...]» Wieland (2015), S. 28.

63 Vgl. Nizon (1970), S. 15 f.

64 Vgl. ebd., S. 46.

65 Hubler/Ruprecht (2014), Vorwort, s. p.

66 Schafroth/Zingg/Krämer (1. 3. 2002, online), S. 5.

67 Moser (2013), S. 214.

68 Weber (1988), S. 47.

ersten veröffentlichten Geschichten von Steiner ein beschwörender Skeptizismus mit-schwingt, der an den Gedanken geknüpft ist, dass «die «wirklich wichtigen Dinge» [...] uns weitgehend unbekannt»⁶⁹ sind.

Steiners reflexive Haltung dem Erzählen gegenüber impliziert die beständige Hinterfragung der Möglichkeiten des eigenen Schaffens und kann im Sinne der von Walter Benjamin im Essay *Der Erzähler* beschriebenen Bedrohung und der Kritischen Theorie kontextualisiert werden. «Der Erzähler – so vertraut uns der Name klingt – ist uns in seiner lebendigen Wirksamkeit keineswegs durchaus gegenwärtig. Er ist uns etwas bereits Entferntes und weiter noch sich Entfernendes.»⁷⁰ In einem Gespräch mit Werner Bucher erläutert Steiner 1971 die Unsicherheit zur «Realität», wobei er «in allem, was erfunden ist, möglichst genau sein [möchte]»,⁷¹ auch wenn oder gerade weil «[d]ie komplexe, umfassende Realität [...] [als] unentscheidbar»⁷² erscheint.

Der Zweifel am eigenen Tun und an der Sprache erscheint bei Steiner fundamental und durchzieht sein Schaffen. Selbst scheinbare Selbstverständlichkeiten erscheinen als nicht unzweifelhaft und mögen in Descartes' Konklusion bei seiner ersten Meditation auf den Punkt gebracht werden:

[...] so sehe ich mich endlich gezwungen, zuzugestehen, daß an allem, was ich früher für wahr hielt, zu zweifeln möglich ist und das nicht aus Unbesonnenheit oder Leichtsinn, sondern aus triftigen und wohlwogenen Gründen [...].⁷³

Der Verweis auf den seit der neuzeitlichen Subjektphilosophie bestehenden, tiefgreifenden Riss zwischen dem (v)erkennenden Subjekt und der Objektwelt ist hier möglicherweise angebracht, insofern dieser nach Silvio Vietta die *Grundlage* für die moderne Einsamkeits- und Entfremdungserfahrung bildet.⁷⁴ Die «Selbstverfallenheit des Geistes» ist es, die gemäss Raimar Zons als «Fundierungspunkt neuzeitlichen Denkens»⁷⁵ besteht und sich mannigfaltig in der Literatur artikuliert. Die fundamentale Skepsis gegenüber der einen zu erzählenden Geschichte, gegenüber grossen Erzählungen mit einer bestimmten Chronologie, mit festem Anfang und kohärentem Ende, findet bei Steiner in der Erzählung *Schnee bis in die Niederungen* (1973) ihren Höhepunkt. «Sie ist Steiners düsterstes, pessimistischstes Buch, aus dem Entmutigung und Resignation sprechen – sowohl in Bezug auf das Schreiben als auch auf das, was Schreiben allenfalls bewirken ver-

69 Zingg (2021), S. 436.

70 Benjamin (2007), S. 103.

71 Bucher (1971), S. 209.

72 Ebd., S. 212.

73 Descartes (1996), S. 19.

74 Vgl. dazu Vietta (1981), S. 78.

75 Zons (1976), S. 24.

möchte.»⁷⁶ Steiner hält darin die Welt oder Ausschnitte davon für literarisch kaum mehr darstellbar, sofern man sich nicht von ästhetischen Verklärungen oder Idealisierungen verführen lässt. Diese Skepsis zur Wahrnehmung und der Zweifel an der Mitteilbarkeit manifestiert sich bereits im ersten Satz:

Ich habe bis drei Uhr Aufsätze korrigiert und
bin dann⁷⁷

Der angefangene Satz hört einfach auf. Ohne Punkt. Es folgt nichts ausser weissem Papier. Hat die Sprachleere über die Buchstaben triumphiert? Hat Steiner die Hoffnung auf Sätze mit Ende aufgegeben? Ist ihm das Blatt entglitten oder ist er ins Blatt hineingefallen? Ist der Ich-Erzähler erstarrt oder eingeschlafen? Auslassungen, trotziges Schweigen, Verstummen und Isolation charakterisieren *Schnee bis in die Niederungen*. Erzählen wird bis zur Radikalität gebrochen. «Zu gross scheint Steiners Misstrauen gegen Geschichten geworden zu sein, als dass er versuchen würde, die Sprünge und Brüche in seiner Erzählung zu kaschieren [...]»⁷⁸ Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen löst bereits beim Anfangssatz nicht nur die Buchstabenfolge, sondern auch die Buchseite Bedeutung aus; das Papier, behaftet mit spezifischem *Sinn*.

Die Erzählung markiert mit all ihrer Widersprüchlichkeit, Unzugänglichkeit und Unfassbarkeit eine Grenze in Steiners Schaffen:

Es gab eine Zeit, Ende der sechziger Jahre, in der ich mich zum Verstummen verurteilt fühlte. Die Leerräume zwischen den geschriebenen Sätzen wurden immer grösser. Das Schweigen begann wichtiger zu werden als das Noch-Aussprechbare. Ich verzweifelte daran, dass ja alles so leicht zu sagen ist, und dass so wenig zu bewirken ist mit dem, was man sagt. 1973 gelangte ich mit dem Erzählband «Schnee bis in die Niederungen» zu einem äussersten Punkt, wo man sagen könnte: nach dem kann einer nichts mehr schreiben.⁷⁹

Steiner veröffentlichte nach *Schnee bis in die Niederungen* (1973) bis zu seinem wohl bekanntesten Roman *Das Netz zerreißen* (1982) kein grösseres Prosawerk mehr. In einer biografischen Schaffenskrise findet er den Weg zurück zum Schreiben durch den Beginn der Zusammenarbeit mit Jörg Müller. «Diese ausserordentlich gute Zusammenarbeit hat es mir möglich gemacht, aus meinem Verharren in der Kälte herauszufinden.»⁸⁰

Endet dieser einführende Prolog an dem Punkt, an dem Müller und Steiner ihre Zusammenarbeit beginnen, wird in Kapitel 2 darauf eingegangen, von welchem Ort aus und aus welcher Perspektive das Gemeinschaftswerk betrachtet und untersucht werden soll.

76 Weber (1988), S. 112.

77 Steiner (1973), S. 7.

78 Weber (1988), S. 113.

79 Jörg Steiner zitiert in Weber (1988), S. 121 f.

80 Ebd., S. 122.



Abb. 8: Müller/Steiner (1976), s. p.

2 Hinführung zu einer materialästhetischen Betrachtungsweise



Abb. 9: Die sieben Bilderbücher von Jörg Müller und Jörg Steiner. Haug (2017).

In Kapitel 2 werden Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz als primäre Reflexionsbegriffe des Zusammenspiels von Werkanalyse und Arbeit an materialästhetischen Dimensionen des Bilderbuchs eingeführt.

Basierend auf den Bemerkungen zur Buchhaftigkeit des Bilderbuchs in Kapitel 2.1 wende ich mich – dem Aufbau und der Rezeption eines aufgeschlagenen Buches mit festem Einband folgend – in Kapitel 2.2 dem Vorsatzblatt im sechsten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner zu. Mit der ersten und letzten Doppelseite in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) sollen materialästhetische Dimensionen an einem konkreten bucharchitektonischen Phänomen aufgefächert werden. Mit dem vorsätzlichen Blick rücken der Aufbau, die Beschaffenheit und Konstruktion des Blattwerks ins Interesse, wobei bilderbucharchitektonische Phänomene wie die Charakteristika des Papiers und Müllers und Steiners Papierreferenzen erstmals aufgegriffen und exemplifiziert werden. In Kapitel 2.3 wird dargelegt, wie in dieser Betrachtung Materialästhetik verstanden wird und auf welche Art und Weise der Anschluss der Bilderbuchforschung an die seit Ende der 1980er-Jahre in den Kulturwissenschaften bedeutsame Materialitätsforschung sinnvoll erscheint.

2.1 Bemerkungen zur Buchhaftigkeit des Bilderbuchs

Thomas Strässle hebt in seinem Plädoyer für eine stärkere Berücksichtigung der Materialität in den Kulturwissenschaften hervor, «dass sämtliche Aufschreibe-, Darstellungs- und Übermittlungssysteme wie Sprache, Schrift, Bild, Ton, Klang eines materiellen Trägers bedürfen und dass daher die spezifische Materialität des jeweiligen Mediums die Bedeutungsspielräume des Aufgeschriebenen, Dargestellten und Übermittelten überhaupt erst bedingt und damit zumindest mitbestimmt».¹ Bücher transportieren nicht nur Informationen, sondern sprechen die Sinne an, erzielen ästhetische Wirkungen und ermöglichen spezifische Erlebnisse. Die Körperlichkeit des Bilderbuchs erweist sich gemäss Christian A. Bachmann nicht bloss als Untergrund, vielmehr ist diese zu berücksichtigen, insofern sie «entscheidenden Einfluss auf Struktur und Semantik der [...] Erzählung nehmen [kann],² sodass das mit Text und Bild Dargestellte und bucharchitektonische Entitäten «zusammen verhandelt werden müssen, um sie vollständig zu erfassen».³ Als Teil materieller Kultur sind (Bilder)bücher aus praxeologischer wie theoretischer Sicht nicht einfach als standardisierte und normierte Behälter einer zu vermittelnden Vorstellung, Idee oder abstrakten Entität zu betrachten, weil «sie doch in Wirklichkeit andere Dinge transportieren, etwas anderes sind».⁴

In der Bilderbuchforschung und genereller «in den Kulturwissenschaften stand die Materialität der Dinge während der vergangenen [...] Jahrzehnte im Schatten strukturalistischer und vom Strukturalismus inspirierter Positionen, die gegenüber der Beschreibung sinnlicher Qualitäten die abstrakte Strukturanalyse favorisierten und sich [...] von Kategorien wie *Substanz* oder *Materie* distanzierten».⁵ Traditionen, die auf die griechische Philosophie und die kartesianische Dualität von Geist und Körper rekurrieren, plädieren «immer wieder für eine klare Abtrennung des Materiellen vom Reich der Ideen» und «definieren das Geistige als die eigentliche Grundlage der menschlichen Existenz».⁶ Ab den 1980er-Jahren entwickelte sich jedoch eine breite Gegenbewegung, wobei sich zuerst in den Fachgebieten Archäologie, Anthropologie und Ethnologie theoretische Ansätze etablierten, die sich von der Ideengeschichte wie Platons Höhle, Descartes' Geist und de Saussures Baum distanzieren. Im deutschsprachigen Raum gilt das 1988 von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer herausgegebene Buch *Materialität der Kommunikation* als Standardwerk des «material turn». Darauf basierend entwickelte sich eine breit gefächerte Debatte, die die

1 Strässle (2013), S. 8 f.

2 Bachmann (2016), S. 16.

3 Ebd.

4 Barthes (1988), S. 191.

5 Strässle/Torra-Mattenklott (2005), S. 9.

6 Hahn (2016), S. 45.

Theoretisierung und Konzeptualisierung der Materialität in den Vordergrund stellt.⁷ Abgrenzend von hermeneutischen, semiotischen, strukturalistischen und dekonstruktiven Positionen, denen eine «gewisse Materialvergessenheit» vorgeworfen wird, entstand eine wissenschaftliche Strömung, die den Fokus auf die physische Konstitution und Ausgestaltung von Objekten legt.⁸ Mit der Hervorhebung der Materialität verbleiben Werkstoffe nicht mehr per se im Status blosser Signifikanten; Aspekte des Buches als dreidimensionales Objekt erhalten auch aus theoretischer Sicht Brisanz.⁹

Das Bilderbuch ist dabei als Teil der Buchkunst zu verorten und in dieser drücken sich sowohl technische Entwicklungen als auch Jahrhunderte übergreifende Konventionen aus. «Dazu gehört [etwa] der arbeitsteilige Produktionszyklus genauso wie der [...] Seitenumfang.»¹⁰ Zu typischen Standardisierungen der abendländischen Buchgestaltung, die spätestens seit dem Ende des 15. Jahrhunderts bestehen, zählen die begrenzte Anzahl der zur Verfügung stehenden Schriften, der Textverlauf, der üblicherweise im westlichen Kulturraum von links nach rechts und von oben nach unten gestapelt ist, die Agilität der Seiten oder die Buchseiten mit dem Impressum, wo Verfasser, Titel, Verlag sowie Angaben von Rechten, Druckort und -jahr aufgeführt werden.¹¹ Die Ordnungen des Buches erwiesen sich insofern als stabil, als sich dessen Publikationsformen zwischen der Erfindung des Buchdrucks und der digitalen Transformation kaum wesentlich verändert haben.¹² 500 Jahre haben den Gegenstand Buch weder in seiner Verwendungsweise noch in seinem Aufbau oder seiner Funktionsweise grundlegend verändert:

Das Buch ist wie der Löffel, der Hammer, das Rad oder die Schere: Sind diese Dinge erst einmal erfunden, lässt sich Besseres nicht mehr machen. An einem Löffel gibt es nichts zu verbessern. [...] Das Buch hat sich vielfach bewährt, und es ist nicht abzusehen, wie man zum selben Zweck etwas Besseres schaffen könnte als eben das Buch. Vielleicht wird es sich in seinen Komponenten weiterentwickeln, vielleicht werden seine Seiten nicht mehr aus Papier sein. Aber es wird bleiben, was es ist.¹³

Trotz der Stabilität des Buches handelt es sich bei diesem eigenartigen Gegenstand nicht um statische, graue Materie. Die Herstellung von Büchern unterliegt vielmehr sich wandelnden, technischen, ökonomischen und ästhetischen Konventionen, Kontexten und Möglichkeiten, wobei die materiellen Dimensionen des Buches immer wieder künstlerische Interventionen hervorgerufen und zu «selbstreflexive[n] Auseinandersetzungen mit

7 Zusammenfassend Bachmann (2016), S. 23–25.

8 Vgl. dazu Strässle (2013), S. 7–12.

9 Vgl. dazu Strässle/Torra-Mattenkloft (2005), S. 9–18.

10 Bachmann (2016), S. 214.

11 Vgl. dazu Forssmann (2015), S. 7.

12 Vgl. dazu Hagner (2015), S. 63.

13 Umberto Eco in Eco/Carrière (2010), S. 14 f. Wenn Eco die Ansicht vertritt, dass ein Buch immer noch ein Buch wäre, wenn die papierene Beschaffenheit wegfiel, so würde ich ihm dahin nicht zwingend folgen.

dem eigenen Medium» geführt haben.¹⁴ Beispielsweise besitzt Tove Janssons *Mumin, wie wird's weiter gehen?* (1952) Löcher, durch die Rezipient:innen auf die nächsten Seiten schauen und die die Lektüre mitkonstituieren.¹⁵

Im Bilderbuch beruht die Behandlung der scheinbaren Fraglosigkeit des Druckwerks, das In-Szene-Setzen und Reflektieren der Materialität – wie gerade neuere Studien aufzeigen – auf Seiten der Produktion auf einer langen Tradition.¹⁶ Eine Fragestellung besteht darin, ob und auf welche Weise das Text-Bild-Gewebe selbst auf seine Materialität verweist. Dies kann beispielsweise durch Lese- und Schreibszenen, das Motiv des Buches, sprechende Buchstaben oder Geschichten über Papier erfolgen. Dieses Aufgreifen kann wiederum von Autor:innen thematisiert werden, was zu komplexeren Reflexionen über die Materialität führt.¹⁷ Hans Christian Andersen etwa setzt in seinen Märchen Elemente des Materials von Bilderbüchern wie die Typografie «bewusst in Szene», reflektiert über die «singuläre Materialität» des Druckerzeugnisses, spielt mit dem «mehrdimensionalen Akt des Lesens» und verleiht «den Schreibwerkzeugen [dem Papier, der Feder und Tinte] selbst eine Stimme».¹⁸

Friedrich Heller und Ursula Brandstätter zeigen in ihrem Essay *Little Tree. Zur Ästhetik des Unscheinbaren im künstlerisch gestalteten Bilderbuch* auf, dass auch zahlreiche neuere Bilderbücher das Material des Druckwerks zum eigentlichen Thema machen: In Niklaus Rüegg's *SPUK* entpuppt sich beispielsweise der (teilweise weisse) Hintergrund «als das Eigentliche» oder in Anne Bertiers Werk *dessine-moi une lettre* stellt der Bildcharakter der dargestellten Buchstaben des Alphabets das Bedeutungsträchtige dar, wobei dargelegt wird, dass «[d]ie ursprüngliche Unterscheidung in abstraktes schriftliches Zeichen auf der einen Seite und konkretes bildliches Zeichen auf der anderen Seite [...] nicht mehr [greift]».¹⁹

Jörg Müller und Jörg Steiner – so die bereits angetönte Arbeitshypothese – sind in der Reihe von Bilderbuchautor:innen zu situieren, die das Material des Bilderbuchs in ihren Werken behandeln, produktiv bearbeiten und deren spezifische Materialität reflektieren. Müller stellt, wie schon in der Einleitung kurz angesprochen, die materiellen Dimensionen des Bilderbuchs am signifikantesten in *Das Buch im Buch im Buch* (2001) in den Vordergrund. In diesem wird explizit auf dessen Buchhaftigkeit und die werkspezifische Beschaffenheit Bezug genommen. Indem sich das Buch vom angerissenen Umschlag bis hin zum hinteren Vorsatzblatt als ganzheitliches, wahrnehmbares Ding ausstellt, werden Fragen nach der

14 Bachmann (2016), S. 15.

15 Vgl. zu Tove Janssons «prozessualer Ästhetik» Hubli (2019). Weitere Bilderbuchautor:innen verdienten meines Erachtens ebenfalls eine vertiefte Auseinandersetzung ihrer Materialästhetik, zu nennen wäre hier beispielsweise Květa Pacovská, Warja Lavater oder Wolf Erlbruch.

16 Vgl. dazu Müller-Wille (2013, 2017); Kurwinkel (2017).

17 Vgl. dazu die aus dem SNF-Projekt Poetik des Materiellen. Neuerfindungen des Buchmediums in der «Kinderliteratur» hervorgegangenen Publikationen: <https://data.snf.ch/grants/grant/149295>.

18 Müller-Wille (2013), S. 206.

19 Heller/Brandstätter (2013), S. 140.

Abb. 10: Buchumschlag zum Hineinfassen.
Müller (2001).



Rolle der Autorschaft – der im Bilderbuch gefangene Bilderbuchmacher malt im eigenen Buch immer am nächsten Buch im Buch – und der blätternden Leser:innen auf raffinierte und humorvolle Weise thematisiert: Ein Kind packt ein Bilderbuch aus, auf dem es selbst abgebildet ist, «[a]ber nicht nur einmal, sondern immer, immer wieder und auf immer kleineren Büchern».²⁰ Der Plot handelt primär von einer Bilderbuchlektüre eines in den Händen gehaltenen Objekts. Eine 3-D-Brille ist beigelegt, mit der die Betrachter:innen und das abgebildete Kind im Bilderbuch auf zwei Seiten in das Buch «hineingehen» können. Das doppelsinnige Buch, das Rezipient:innen bei der Lektüre vor sich und in den Händen haben, ist das *Buch im Buch*. Es gibt keinen anderen oder «eentlichen» «Inhalt», «in dem Sinne, dass die Geschichte irgendwo weitergehen oder zu Ende erzählt würde. Das Buch handelt nicht von etwas anderem, sondern inszeniert sich selbst als ganzheitliches wahrnehmbares, räumliches und begrenztes Ding.»²¹ Bereits beim Coverbild werden die Eigenschaft des Papiers, seine Gebrauchs-, Verfalls- und Abnutzungsspuren, kunstvoll expliziert. Beim Buchumschlag greift Müller buchtypische Abnutzungsspuren auf und erschafft ein Trompe-l'œil-Bild. Er kreierte einen angerissenen Buchumschlag. Diese scheinbare Destruktion veranlasst Käufer:innen «in Buchhandlungen, ein «unbeschädigtes» Exemplar zu fordern».²² Die technische Funktion des Buchumschlages zum Schutz des umgebenden Buches rückt in den Hintergrund, vielmehr wird eine irritierende Wirkung erzielt, indem

20 Müller (2001), s. p.

21 Kato (2015), S. 18.

22 Müller (2007), S. 106.

ein Aspekt der vergänglichen Materialität des Buches in selbstreferenzieller Bezugnahme zur Schau gestellt wird.²³

Umfasst nun jedes verfügbare Exemplar von *Das Buch im Buch im Buch* beim Buchumschlag eine inszenierte Dekonstruktion des Papierenen, regt es weiter an, auf die jeweils spezifischen und singulären Gebrauchs-, Verfalls- und Abnutzungsspuren des in den Händen gehaltenen Exemplars achtzugeben.²⁴ Wie das Beispiel illustriert, unterliegt das Buch mit seinen besonderen Qualitäten in seiner Herstellung nicht nur Determinationen und bestimmten Ordnungen, sondern die *Architektur* des Buches erlaubt auch gestalterische Freiheit und beinhaltet Reflexionspotenzial.

Eine zentrale Frage einer materialästhetischen Betrachtungsweise lautet, inwiefern Materialien nicht nur als Träger von Ideen dienen, sondern auch, wie sie «die Bedeutung eines Kunstwerks mitgenerieren».²⁵ Büchermacher:innen weisen dabei in produktionsästhetischen Reflexionen auf die verwandte Struktur der Architektur mit ihrem Metier und Medium hin. Der Kalligraf und Typograf Jan Tschichold etwa versteht Druckwerke als eigene *architektonische* Ausdrucksform von Linie, Fläche und Raum und fasst seine Rolle bei der Reform der Penguin Books «als verantwortlicher Architekt der Bücher» auf.²⁶

Hermann Burger geht in seiner Poetikvorlesung *Die allmähliche Verfertigung der Idee beim Schreiben* darauf ein, dass auch textliche Ideen nicht einfach in der Luft liegen und der Konstruktionsfertigkeit bedürfen. Es geht ihm um den körperlich geprägten Schreibprozess selbst und wie er als Autor eine Situation *entwirft*, einen Gegenstand mit Wörtern *anpackt*, *dreht* und *wendet*. Burger beschreibt, dass er während seines abgebrochenen Architekturstudiums, «im architektonischen Entwerfen[,] mehr für das spätere Schreiben gelernt habe als während der ganzen Germanistikausbildung».²⁷ Carlos Spoerhase stellt in diesem Zusammenhang fest, dass seitens der Kunstschaffenden der Buchherstellung als Raumkunst viel Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde und wird und diagnostiziert gleichzeitig auf Seiten der Kultur- und Literaturwissenschaft ein konventionelles Desinteresse für die Materialität des Buches.²⁸ Bei Spoerhases Betrachtungen der scheinbar unscheinbaren Faktoren des Buches von «Linie, Fläche, Raum» steht als Ausgangspunkt die Beobachtung eines Theoriedefizits beziehungsweise «einer poetologischen Unaufmerksamkeit – vielleicht sogar Blindheit – der Literaturwissenschaft hinsichtlich der Wahrnehmung aller Dimensionen des [physischen] Buches».²⁹ Spoerhase konstatiert mit

23 Vgl. zum Spannungsverhältnis der technischen, werbenden und ästhetischen Funktion des Schutzumschlages Heinz Kroehls Dissertation über den Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen, Kroehl (1980).

24 Auf den Themenkomplex der Spuren des Gebrauchs werde ich in Kapitel 3.1 eingehen.

25 Wagner et al. (2010), S. 9.

26 Jan Tschichold zitiert in Fleischmann (2013), S. 49.

27 Burger (1986), S. 12.

28 Vgl. dazu Spoerhase (2016), S. 9.

29 Hachenberg (4. 5. 2016, online), s. p.

Rekurs auf Buchtheoretiker:innen des frühen 20. Jahrhunderts, dass die Frage nach den materiellen Dimensionen des Buches zwar sehr wohl bereits aufgeworfen wurde, legt aber dar, dass sich solcherlei Diskussionen vorwiegend um die ästhetischen Eigenschaften der Doppelseite und nicht um die Dreidimensionalität und Körperlichkeit des Buches drehen:

Vor dem Hintergrund einer als massgeblich wahrgenommenen zweidimensionalen Visualität des modernen Plakats entwickeln Theoretiker des Buches wie [Paul] Valéry, [Walter] Benjamin und [László] Moholy-Nagy ein reges Interesse für die ästhetischen Eigenschaften der Doppelseite des Buches. Aufgrund der konkreten medienhistorischen Konstellationen sehen diese Theoretiker aber keinen Anlass, ein entsprechendes Interesse für die Dreidimensionalität und Taktilität der buchförmig gehefteten oder gebundenen Blätter aufzubringen. Diese theoretische Beschränkung der ästhetischen Beobachtung von Büchern auf die zweidimensionale Doppelseite hält bis in die Gegenwart an.³⁰

Richtet Spoerhase das Augenmerk auf Buchtheoretiker Anfang des 20. Jahrhunderts und rückt deren Abhandlungen in den medialen Wandel jener Zeit, so lässt sich das wiedererwachende Interesse für die Buchhaftigkeit des Buches ebenfalls aus einer medialen Entwicklung verstehen, in deren Wolke – oder moderner: Cloud – wir gelandet sind. Veränderte sich Ende des 19. Jahrhunderts durch das Plakat, den einsetzenden Massenkonsum von Zeitungen und Zeitschriften sowie durch das Aufkommen des Rundfunks und des Tonfilms Ende der 1920er-Jahre die Wahrnehmung des gedruckten Buches, so tritt im Zuge der sogenannten «digitalen Revolution» die Gegenständlichkeit des Buches aus ihrer Scheintrivialität erneut hervor. Erst seit uns Bücher *zur Last fallen*, wird uns nach Günter Karl Bose ganz bewusst, dass sie aus Werkstoffen bestehen und ein Gewicht besitzen. Menschen sind nicht mehr per se auf Papier und Karton angewiesen, um Texte oder Bilder zu rezipieren oder zu bewahren, weil diese in digitale Medien übertragen werden können. Für Bose scheint «die Zeit des Papiers vorüber [zu sein]. Wir leben nicht mehr in der Epoche des Papiers».³¹ Weit über wissenschaftliche Diskurse hinaus wird zurzeit über den Umgang und die Rolle von Gedrucktem und Digitalem kontrovers und emphatisch diskutiert.³² Nehmen die elektronischen Medien im Zuge der digitalen

30 Spoerhase (2016), S. 9.

31 Bose (2013), S. 9.

32 Um nur ein Beispiel zu nennen: In einem Youtube-Video mit dem Titel *A Magazine Is an iPad That Does Not Work* etwa tippt ein eineinhalbjähriges Mädchen mit beiden Händen auf einem iPad hin und her. Es streicht über die Geräteoberfläche und betrachtet das wandelnde, bewegte Bild. In der nächsten Einstellung liegt dem Mädchen ein Modemagazin vor. Es führt dieselben Fingerbewegungen wie beim iPad aus. Dieses Mal passiert aber zu seinem Erstaunen nichts; die Seite des Modemagazins bleibt reglos und stumm. Das in der Grösse dem iPad ähnliche Magazin irritiert das Mädchen. Es fragt kaum verständlich: «Is it broken?» Was diesem Kind mangelt, ist Bewusstsein unterschiedlicher Medien; es kennt noch nicht die Beschaffenheit und Funktionalität eines iPad und die Differenz zu einem gedruckten Modemagazin. Nebst den über fünf Millionen Klicks des Videos stechen die apodiktisch anmutenden

Transformation eine einschneidende Rolle ein und schreiben sie sich in unseren Sinnen ein, so beeinflusst dies auch die Wahrnehmung von (gedruckten) Büchern, die in diesem wandelnden Medienverbund nicht verschwunden sind, sondern sich neu positionieren und behaupten und sich unter dem Fokus der Materialität denken lassen.

Gemäss Michael Hagner ergibt sich heute ein paradoxer Eindruck, weil einerseits mit dem Aufstieg der elektronischen Medien das Ende der Buchkultur erlebt werde und andererseits «niemals mehr Bücher gedruckt und vielleicht auch gelesen wurden als gerade heute».³³ Holger Ehling spricht hierbei vom E-Book als einer «Revolution, die nicht stattfand»: «In grossen Buchmärkten wie Deutschland, Frankreich, Japan oder China haben E-Books laut dem *Global eBook Report 2017* wenig mehr als fünf bis acht Prozent Marktanteil».³⁴ Die Vorhersagen über den unaufhaltsamen Siegeszug des elektronischen Lesegeräts und des Digitalen und das damit verbundene Ende des Buches, wie es seit über 500 Jahren existiert, haben sich zumindest vorerst nicht bewahrheitet.

Das angekündigte Ende des Buches, sein prognostiziertes Verschwinden, hat die Sinne für die Qualität seiner Stofflichkeit geschärft. Die epistemologischen Grenzen und Möglichkeiten des Buches sind erfahrbar geworden. Was sich mit Büchern sagen läßt, zeigt sich am klarsten am Material, aus dem sie bestehen, und am Prozeß ihrer Herstellung. Digitalisierte Daten können auf jede erdenkliche Weise bearbeitet und verbunden werden. Fertige Bücher dagegen lassen sich nicht mehr verändern, man müßte sie zerstören, um ihnen eine andere Ordnung zu geben.³⁵

Die Weltliteratur ist nicht auf 200 Gramm geschrumpft. Und doch sind die digitale Transformation, das E-Book, iPhone, iPad und die KI eine Tatsache. Basierend auf dieser Gleichzeitigkeit scheint der originale Charakter des Buches von besonderem Interesse, wobei Imitationsversuche der Buchhaftigkeit teilweise absurd anmuten, wenn beispielsweise der destillierte Duft von Lesewelten – Tinte, Staub, Kaffee, Tabak, Leim – als Parfüm Paper Passion auf den Markt geworfen wird. Auch Bilderbuch-Apps referieren auf die Prägnanz, Programmatik und die Praktiken in der Bilderbuchkultur und heben diese geradezu hervor. Michael Ritter verweist bei dieser Nachahmung beispielsweise auf die Bilderbuch-App *Fünf Meter Zeit* von Lena Hesse und Philipp Winterberg, bei dem «bei der Seitenansicht ein Schattenwurf der Falzkante zugeschaltet werden» kann.³⁶ Aber so einfach lassen sich signifikante Dimensionen des Buches nicht per Antippen ein- und

Kommentare heraus, dass Printmedien für den Digital Native nutzlos, unverständlich und irrelevant würden. Das im Netz verfügbare Video stimmt im Untertitel ebenfalls in den Abgesang des Gedruckten ein: «Technology codes our minds, changes our OS. Apple products have done this extensively. The video shows how magazines are now useless and impossible to understand, for digital natives. It shows real life clip of a 1-year old, growing among touch screens and print. And how the latter becomes irrelevant.» UserExperiencesWorks (6. 10. 2011, online).

33 Michael Giesecke zitiert in Hagner (2015), S. 12.

34 Ehling (12. 11. 2017, online), s. p.

35 Bose (2013), S. 55.

36 Ritter (2016), S. 17.

ausschalten. Die Doppelseite hat auf dem Bildschirm anders als im anfassbaren Buch nur zwei Dimensionen. Und ist bei digitalen Technologien die Verbindung zwischen Text oder Text-Bild und dessen Träger ungebunden und variierbar, so stellt das gedruckte Buch ein physisches, einheitlich Objekt dar.

Im Gegensatz zu ihren gleichwohl äußerst nützlichen virtuellen Gegenstücken sind Bücher konkrete dreidimensionale Objekte. [...] Sie können, wenn gerade niemand an der Lektüre Gefallen findet, schwergewichtig im Regal stehen. Oder auch wuchtig auf einer alten Waage liegen: Der französische Schriftsteller Raymond Queneau hat einmal augenzwinkernd die Anekdote erzählt, der bemerkenswerte Erfolg von Jean-Paul Sartres Werk über *Das Sein und das Nichts* unmittelbar nach Kriegsende sei bloß der Tatsache geschuldet gewesen, dass das Buch genau ein Kilo wog und deshalb auf den französischen Wochenmärkten die im Krieg abhandengekommenen Metallgewichte zu ersetzen vermochte.³⁷

Durch die materiellen Eigenheiten, Qualitäten und Ordnungen des Buches scheinen sich Zugänge zu eröffnen, die nicht nur auf Wochenmärkten relevant, sondern auch für bilderbuchwissenschaftliche Untersuchungen und für eine Präzisierung des Mediums Bilderbuch fruchtbar gemacht werden können. Das Bilderbuch lässt sich nicht als reines Text-Bild-Gewebe identifizieren und die Eigenständigkeit des Erzählens gilt es unter den spezifischen materiellen Charakteristika und Resistenzen zu begreifen.

Wenn Bilderbücher produziert oder gelesen werden, werden nicht Texte oder Text-Bild-Gewebe produziert oder gelesen, sondern Bücher. «[D]as Material ist [...] jeweils mitzudenken, denn dieses sieht aus, klingt, fühlt sich an, riecht und schmeckt.»³⁸ Bucharchitektonische Dimensionen sind dabei gemäss Forssmann insofern als kritikwürdige Entitäten zu verstehen, als diese – ob bewusst oder unbewusst – zumindest mit dem «Inhalt» des im jeweiligen Buch Dargestellten zusammenspielen.³⁹ Die einzelnen Komponenten des Buches können sowohl voneinander isoliert als auch zusammen in der sich ergebenden Gesamtarchitektur – ob intendiert oder nicht – Bedeutung und Wirkung entfalten. Bei der Befragung des Buches als hergestelltes, materielles Objekt besteht nun nach Roland Reuss eine Schwierigkeit darin, dass das Vokabular des «Baumaterials», der Herstellung und des untersuchten Körpers Literatur- oder Kulturwissenschaftler:innen weitgehend nicht im Detail bekannt oder zumindest in ihrer täglichen Arbeit wenig bewusst ist – dies im Unterschied zu Mediziner:innen und Architekt:innen.⁴⁰ Dieser Schwierigkeit steht jedoch die Leichtigkeit gegenüber, dass wir uns in direkter Berührung zum Untersuchungsgegenstand befinden. Das jeweilige gedruckte Buch als «ein physisch und funktionell einheitliches Objekt» ist in seiner «Einheit von Inhalt und Materialität für die kognitiven Leidenschaften,

37 Spoerhase (2016), S. 53.

38 Tomkowiak (2017), S. 23.

39 Vgl. dazu Forssmann (2015), S. 18 f.

40 Vgl. dazu Reuss (2014), S. 74. Reuss' Urteil trifft auf mich zu. Ich kam während des Studiums kaum in Berührung mit der Sprache der Anatomie und Ergonomie eines diskutierten Buches.

das Gedächtnis und die Phantasie [...] [zwar] wenig erforscht, aber immerhin [...] unserer eigenen Erfahrung gut zugänglich».⁴¹ Bilderbücher werden gesehen und angefasst, das Blättern wird gehört, Werkstoffe werden gerochen und auch geschmeckt. Ein Bilderbuch besitzt also wie jedes Buch stoffliche Qualitäten, eine mitunter papierene Existenz, die spezifische sinnliche Eigenschaften aufweist. «*Senseware*, wie der japanische Designer Kenya Hara die sinnliche Qualität der Stoffe nennt, aus denen Dinge gemacht werden, könnte der Schlüsselbegriff im Prozess der Evaluierung des Buches sein.»⁴²

Ist die Rezeption mannigfach an die Gegenständlichkeit des Bilderbuchkörpers und dessen Architektur geknüpft, gilt es zu betonen, dass Lesen und Sehen sich wandelnde Techniken und Kulturen sind, «die man sich aneignen muss», wobei sowohl die Technik als auch die Kultur selbst «an die Physiologie gebunden» sind.⁴³ Bei der Rezeption eines Werks ergibt sich nach Teresa Hiergeist ein Dialog zwischen den Leser:innen, deren Körper und dem Buch als Objekt und dessen Buchhaftigkeit.⁴⁴ Auf Bilderbücher angewendet, geht es aus wirkungs- und rezeptionsästhetischer Sicht darum, welche Sinnkanäle der Rezipient:innen bei der Bilderbuchbetrachtung auf welche Weise involviert sind, welche Partizipationspotenziale im anfassbaren Werk liegen. In der Fokussierung auf den «Erlebniszusammenhang», den ein Werk oder Werkausschnitt hervorruft, hebt Hiergeist etwa hervor, dass nicht nur «Inhalte» verarbeitet werden, sondern dass sich synästhetische und affektive Zustände einstellen.⁴⁵ Dieser Blick «löst sich von den Axiomen der [...] Hermeneutik, zumal nicht die Bedeutungen von Werken, sondern ihre Erlebnispotenziale im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen».⁴⁶ Ein Buch bildet Interaktionsmöglichkeiten, wobei zu untersuchen ist, welche Entitäten dabei zusammenspielen und wie sich daraus «erlesene Erlebnisse» ergeben (können). Bilderbucharchitektonische Dimensionen wie etwa der Buchrücken, der weisse Raum, die Dreidimensionalität, die Verfallsspuren, die Papierbeschaffenheit, der Geruch, die Schriftbildlichkeit, das Format oder das Gewicht gilt es nicht von vornherein aus der Perspektive auszuklammern. Vielmehr wird das Bilderbuch als komplexe, gestalterische Erscheinung mit einer definierten Form, Gestalt und Oberfläche betrachtet.

Halten wir fest: Der Zugang zu Bilderbüchern hängt sowohl bei der Erstellung als auch bei der Betrachtung von der Erfahrung und der Wahrnehmung ihrer sinnlich-materiellen Aspekte ab. Anstatt aus einem luftleeren Raum hervorzugehen, werden Narrations- und Darstellungsstrategien durch die Materialität des Mediums Buch zumindest mitbestimmt. Diese explizit zu machen und zu reflektieren, stellt das Tor dar, um der Buchhaftigkeit des Bilderbuchs und deren Erfahrbarkeit nachzugehen:

41 Hagner (2015), S. 241 f.

42 Bose (2013), S. 53.

43 Hagner (2015), S. 218 f.

44 Vgl. dazu Hiergeist (2014), S. 25.

45 Ebd., S. 359.

46 Ebd., S. 13.

Elemente dieser Erfahrung sind mindestens (a) die sensorische Wahrnehmung des Buches als Körper (Papier, Bindung, Einband usw.), (b) der motorische Umgang mit dem Buch als Ding und als Medium (Performanz), (c) das Verhältnis von Schrift und Bild (etc.) zum Buch, (d) die verwendeten Schreib-, Mal-, Zeichen-, Druckmaterialien usw., (e) die Einbettung in diskursive, mediendispositive und kulturelle Strategien und Kontexte (Paratexte, Reihengestaltung etc.), (f) die Semantik des Buches als Zeichen im Kontext von Schrift und Bild, (g) das Buch als Unikat, künstlerisches Multipel oder massengefertigtes Produkt, (h) das Buch als Raum und im Raum, (i) das Buch als zeitliches Medium und Medium von Zeit, (j) das Buch als kollaboratives Projekt.⁴⁷

Die Überlegung, Elemente der Erfahrungen, welche die Bilderbücher von Müller und Steiner hervorrufen können, zu reflektieren, kann darin bestehen, einzelne Entitäten des Buchkörpers oder sensorische Reize in ihrem Status zu befragen, zu klären und als Ausgangspunkt sowohl für konkrete wie allgemeinere Betrachtungen zu nehmen. Die nächste Hinführung zur Materialästhetik des Bilderbuchs erfolgt dementsprechend an einem konkreten Phänomen.

2.2 Die Vorsatzblätter in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*

Bücher mit festem Einband verfügen a priori über Vorsatzblätter. Vor der Titelei liegen das Anpappblatt und das Fliegende Blatt. Nebst diesem ersten Doppelblatt wird mit dem Vorsatz jenes mittig gefalzte Papier bezeichnet, das dem Rückdeckel voransteht.⁴⁸ Die vorderen und hinteren Vorsatzblätter sind eher *kleine* Phänomene, die in der Literatur- und Kulturwissenschaft nur marginal beachtet wurden. Als klein erweisen sie sich nicht wegen ihrer räumlichen Ausdehnung, sondern weil sie meist ohne bewusste Wahrnehmung und Reflexion bleiben. Eine Funktion des Vorsatzblattes besteht darin, die Einbanddecke mit dem Buchblock zu verbinden und das Buch zu stabilisieren. Das vordere und hintere Vorsatzblatt schützt das dazwischen liegende Papier. Beim Vorsatzblatt wird häufig ein stärkeres Papier verwendet, da beim Blättern der Falzbereich besonders belastet wird. Oftmals erscheinen die Vorsatzblätter karg und zeigen etwa den Namen einer Autorin, eines Herausgebers, den Titel, Widmungen, ein Verlagslogo, später hinzugefügte Vorbesitzer:innenvermerke oder antiquarische Preisanschriften. Darum herum erstreckt sich meist viel weisser Raum und die *eigentliche* Geschichte eröffnet sich erst auf den folgenden Seiten.⁴⁹

47 Bachmann (2016), S. 130.

48 Liegt ein sichtbarer Gewebefalz vor, spricht man beim Anpappblatt auch vom Spiegel. Vgl. zur Namensgebung und technischen Bestimmung der Vorsatzblätter Janzin/Güntner (2007), S. 483.

49 Jean Paul bezeichnete in diesem Sinne das vordere Vorsatzblatt als «weisse Türspäne zum Zeichen». Das vordere Vorsatzblatt fungiere als Schwelle, um in die «gehobelte» Narration innerhalb des Buchs zu gelangen. Es repräsentiere den Eintritt in «bewohnte» Blätter. Vgl. Paul (1975), S. 545.

Lawrence Sipe und Caroline McGuire betonen, dass nicht selten und gerade in Bilderbüchern der gesamte Buchraum künstlerisch genutzt wird. Indem unter anderem die Vorsatzblätter spezifisch konstruiert und gestaltet sind, wird eine ästhetische Kohärenz von Buchdeckel zu Buchdeckel angestrebt. «It was not until the beginning of the twentieth century that children's picturebooks began commonly to include illustrated endpapers as a part of the total book design and construction.»⁵⁰ Sipe und McGuire unterstreichen die Vielfalt und unterschiedlichen Rollen von Vorsatzblättern und plädieren für die Berücksichtigung der Konstruktion und Bedeutung der materiellen und paratextuellen Elemente als Quelle wissenschaftlicher Forschung und ästhetischer Diskussionen: «Although the endpapers, as part of the peritext, mediate the reader's transition to the interior of the book, neither they nor the peritext more generally have been considered in depth by scholars of contemporary picturebooks.»⁵¹ Sie unterscheiden grundsätzlich zwischen illustrierten und nicht illustrierten Vorsatzblättern sowie zwischen identischen und unterschiedlich garteten hinteren und vorderen Vorsatzblättern.⁵²

Im Bilderbuch *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* (1989) sind die Vorsatzblätter nicht nur bedeutsamer Bestandteil der Titelei, sondern als mehrdeutige und vielschichtige Entitäten zu betrachten. Nach Roland Barthes ist das Buch als Objekt polysemisch zu begreifen, insofern es «mehreren Sinnlektüren zugänglich [ist]: von einem Objekt sind fast immer mehrere Lektüren möglich, und zwar nicht nur von einem Leser zum anderen, sondern manchmal auch im Innern ein und desselben Lesers».⁵³ Der polysemische Charakter bei den Vorsatzblättern im sechsten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner ergibt sich insbesondere, weil Letzere bewusst zwei Geschichten erzählen und gerade dadurch die Rolle und der narrative Gehalt der Vorsatzblätter variieren. Aber betrachten wir dies der Reihe nach.

Beim Öffnen des Bilderbuchs

Wir nehmen ein Bilderbuch in die Hand, legen es auf den Schoss und beginnen Seiten zu wenden; wir gehen in die Geschichte hinein. Bei diesem Vorgang wird «die materiale, vor allem freilich papierene Beschaffenheit des Buches immer auch als Sinnlichkeit des Körpers erfahren».⁵⁴ Das Vorsatzblatt ist ein sinnliches «Ding für das Auge und die Hand, ein Ding zum Anfassen und ‹Hineingehen›».⁵⁵ Beim vorderen Vorsatzblatt in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* bewegt sich die Hand nicht gleich und die Augen verweilen.

50 Sipe/McGuire (2006), S. 292.

51 Ebd.

52 Vgl. ebd.

53 Barthes (1988), S. 195.

54 Gunia/Hermann (2002), S. 7.

55 Fleischmann (2013), S. 48.

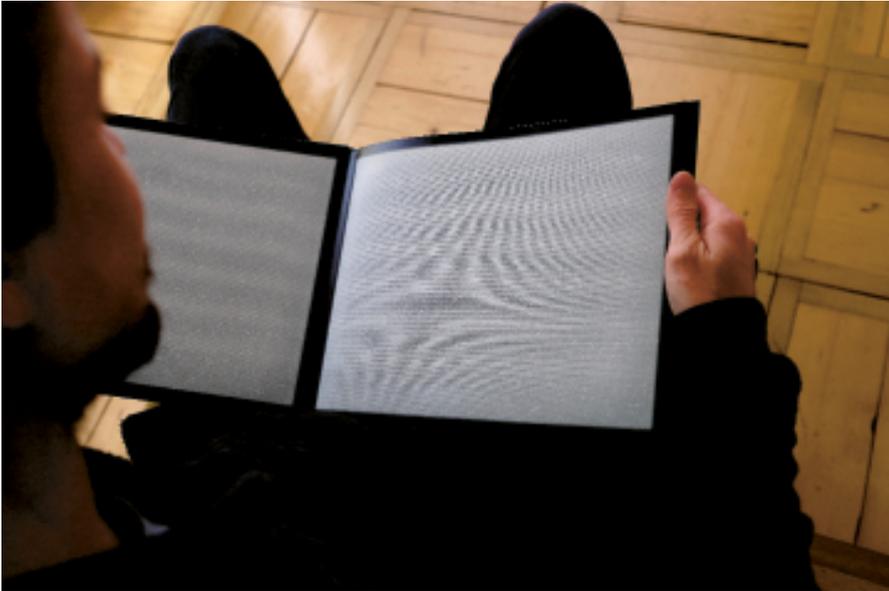


Abb. 11: Müller/Steiner (1989). Haug (2017).

Sowohl beim vorderen wie auch beim hinteren Vorsatzblatt sehen wir zwei Monitore mit Störstreifen. Auf der linken Bildseite sind typische Lichtreflexionen eines Fernsehmonitors erkennbar. Zudem steht jeweils ein einseitiges identisches Bild direkt nach dem vorderen respektive vor dem hinteren Vorsatzblatt. Das Bilderbuch nimmt mitunter beim Vorsatz und der gesamten Titelei «explizit [...] auf die – mittlerweile veraltete – technologische Realität des Röhrenfernsehbildes» Bezug.⁵⁶

Die von Jörg Müller gestalteten Vorsatzblätter sind integraler Bestandteil der Bilderbuchgeschichte(n), wobei im Unterschied zu den fünf vorangegangenen Werken der Arbeitsgemeinschaft Text und Bild auf unterschiedliche Erzählungen hinauslaufen. Obwohl textliche und bildliche Teile optisch auf den Buchseiten zu einer Einheit verschmelzen,⁵⁷ eröffnet sich eine textdominante Binnenhandlung und eine bildbestimmte Rahmenhandlung. «[Text und Bild] sind einerseits miteinander synchronisiert, andererseits laufen zwei verschiedene Dinge ab.»⁵⁸

⁵⁶ Ritter (2016), S. 11.

⁵⁷ Beispielsweise ist auf allen Seiten der Text künstlerisch in die Bilder integriert, indem die Textblöcke die Perspektive und Gestaltung des jeweiligen Bildes aufnehmen und sich in die Fläche harmonisch einfügen.

⁵⁸ Jörg Müller zitiert in Steiner [Ruedi] (1989), S. 13, Nachlass Jörg Steiner.



Abb. 12: Müller/Steiner (1989), s. p.

Die Vorsatzblätter als Rahmung der Textgeschichte

Die erste Geschichte ist durch Steiners Text bestimmt. Sie kann für sich als kurzprosaisches Stück gelesen werden, wobei der Verlag Sauerländer dem gerecht einen Sonderdruck herausgegeben hat, bei dem Steiners Teil in den Vordergrund rückt und nur einige Bleistiftskizzen von Müller ihn an den Rändern illustrieren.⁵⁹ Wie es der Titel *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* auf dem Vorderdeckel des Bilderbuchs nahelegt, folgt die textlich dominierte Geschichte dem grimmschen Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten* (1819). Steiner nimmt die Reise der Bremer Stadtmusikanten auf und adaptiert die Musikanten zu Werbefiguren eigener Ausprägung: Eine Werbetiereule, die eine passionierte Leserin ist, ist sich ihres eingespannten Alltags als Markenzeichen für Sonnenbrillen in der Werbeagentur *Miller, Stein & Partner* überdrüssig und liest die Geschichte der Bremer Stadtmusikanten nach. Über das grimmsche Märchen orientiert, überzeugt die Eule drei weitere Werbetiere, gemeinsam fortzulaufen. Krokodil, Pandabär und Pinguin haben es ebenfalls satt, als Träger für Designerkleidung, eine Umweltschutzorganisation und Kühlschränke zu fungieren. Aber im Unterschied zum Märchen, das die Eule gelesen hat, finden die Tiere auf ihrer Reise nicht einen Wald und eine Räuberhöhle, sondern Grossstadt und Fernsehstudios vor. Der Logik der kulturindustriellen Werbewelt folgend, werden die utopischen Träume nicht als individuelle dargestellt; sie wirken trivial und einer Seifenoper entsprungen. Die Hauptfiguren sind Werbe- und Fernsehklischees verhaftet und stellen sich ihr individualisiertes Schlaraffenland als Musiker und Tänzer im Disneyland vor.

59 Vgl. dazu Verlag Sauerländer (1989), Nachlass Jörg Steiner.



Abb. 13: Um die Schrift in der Pfütze entziffern zu können, müssen wir das Buch drehen und auf den Kopf stellen. Müller/Steiner (1989), s. p.

Einzig der Panda ist demgegenüber skeptisch und träumt von einem ruhigen Leben als Folksänger. Allerdings entspricht selbst seine alternative Vorstellung «dem Naturverständnis des modernen Stadtmenschen. Romantisch und kitschig».⁶⁰ Auf ihrer Reise durch die nächtliche Grossstadt kommen die vier schattenlosen Werbetiere an der U-Bahn-Station *BREMERSTR.* vorbei. In dieser Szene ist der Text von Steiner im Bild von Müller auf einer Hauswand positioniert. Teile des Textes spiegeln sich scheinbar in einer Pfütze. Bei genauerem Hinsehen erkennen wir, dass es sich bei der verkehrten Schrift um jene Bruchstücke aus dem Text der Brüder Grimm handelt, wo Esel, Hund, Katze und Hahn zum Lichtschein der Räuberhöhle aufbrechen.⁶¹

60 Jörg Müller zitiert in Steiner [Ruedi], (1989), S. 13, Nachlass Jörg Steiner.

61 Die Szene aus dem grimmschen Märchen lautet: «Da bemerkte er [der Hahn] einen Lichtschein. Er sagte seinen Gefährten, dass in der Nähe ein Haus sein müsse, denn er sehe ein Licht. Der Esel antwortete: «So wollen wir uns aufmachen und noch hingehen, denn hier ist die Herberge schlecht. [...] Also machten sie sich auf den Weg, wo das Licht war.» Vgl. Grimm/Grimm (1999), S. 189.

Wie Eugen Drewermann für das ursprüngliche Märchen der Brüder Grimm hervorhebt, kommen die Bremer Stadtmusikanten gar nicht erst in Bremen an, sondern finden ihre neue Bleibe im Wald. Die Dunkelheit des Waldes stellt «geradezu ein klassisches Märchenterrain [dar], auf dem Lösungen für Probleme sich vorzubereiten pflegen, die mit den Mitteln des taghellen, zivilisierten Verstands nicht zu meistern sind».⁶² Analog zum ursprünglichen Märchen entdecken die Werbetiere in der Ferne ein Haus, das hell in die Dunkelheit leuchtet, aber inmitten der Grossstadt und zwischen Röhrenbildschirmen liegt. Sie beschliessen – dem Vorbild gleich – in das Gebäude einzubrechen, das sich als TV-Kathedrale verpuppt und als hektisches Fernsehstudio entpuppt. Die neuen «Räuber» lassen sich nicht vertreiben und die Fernsehmacher stellen stattdessen den Werbetieren Karrieren als Serienstars in Aussicht. Die Hauptfiguren sollen ihre eigene Show bekommen und «[i]n der ersten Sendung zeigen wir, wie sie dem Vorbild der alten Stadtmusikanten aus dem Märchen der Brüder folgen und dabei in unserem Fernsehstudio landen – Applaus, Applaus!»⁶³ Anders als im Grimm'schen Märchen finden und bleiben die Werbetiere am Ende nicht zusammen. Der Panda geht auf das Angebot des Fernsehdirektors nicht ein und kehrt dem Studio zur Verwunderung der anderen Hauptfiguren den Rücken zu.

«Und wie willst du es finden, das Leben, wenn wir es zusammen nicht finden konnten?» fragte die Eule. «Ich weiss es nicht», sagte der Panda. «Ich glaube fast, man muss hindurchgegangen sein, um zu begreifen, was es gewesen ist.»⁶⁴

Der Text endet damit, dass der Panda durch den rosaroten Panther ersetzt wird:

Sie wurden aufs beste gehegt und gepflegt, und bald gefiel es ihnen beim Fernsehen so wohl, dass sie um keinen Preis der Welt wieder hinauswollten: die Eule, der Pinguin, das Krokodil und der rosarote Panther, der als Ersatz für den Panda gefunden wurde und dessen Rolle viel besser spielte, als dieser selbst sie jemals hätte spielen können.⁶⁵

Auf dem folgenden Bild betrachtet der Panda vor einem Fernsehgeschäft auf Monitoren seine ehemaligen Weggefährten und den rosaroten Panther.

Folgen wir dem textdominanten Narrationsangebot, das durch eine chronologische Lektüreatart geprägt ist, erzählt *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* von vier Werbetieren, die den Aufstand wagen, wobei nur dem Panda der Absprung aus der medialen Glanz- und Scheinwelt nicht gänzlich versagt bleibt. Ten Doornkaat sieht in der kritischen Darstellung der Leben der Werbetiere «Spiegelbilder unserer Zivilisation, deren Wohn-

62 Drewermann (2007), S. 137.

63 Müller/Steiner (1989), zweitletzte Doppelseite mit Text.

64 Ebd.

65 Ebd.



Abb. 14: Nach dem hinteren Vorsatzblatt erscheint auf dem Rückdeckel der Panda mit Schatten und ohne seine zeitweiligen Weggefährten. Müller/Steiner (1989), s. p.

quartiere abends im matten Widerschein der Bildschirmröhren glimmen».⁶⁶ Dabei lassen sich die als Fernschirme arrangierten Vorsatzblätter als jene medial-diskursiven Klammern verstehen, in denen sich die neuen Stadtmusikanten behaupten müssen. Die Vorsatzblätter rahmen Steiners Geschichte ein und veranschaulichen den Bewegungsspielraum des Textes und dessen Hauptfiguren. Das den Bilderbuchseiten voranstehende Glimmer drückt von Anbeginn latent auf die Erwartungen und Träume der Werbetiere und auf den Weg, den sie einschlagen.

Die hinteren Vorsatzblätter, die sich als Übergang vom Textende zum Bild auf dem Rückdeckel erweisen, agieren auf andere Weise. Sie stellen die Grenze dar, die nur der Panda überschreitet. Auf dem Rückdeckel des Buches sehen wir ihn alleine, wie er im Licht der Grossstadt mit seiner Gitarre eine Strasse überquert. Auf der Rückseite des Buchdeckels sind Eule, Krokodil und Pinguin nicht mehr zu sehen. Anders als im Rest des Buches und im Unterschied zu seinen drei anderen Hauptfiguren wirft der Körper des Pandas schliesslich einen Schatten.

Bleibt der Panda innerhalb des Buchdeckels eine «herkömmliche» Werbefigur, markiert das Rückdeckelbild einen Bruch respektive eine Persönlichkeitsentwicklung des Helden. Bei der textdominanten Lesart riegeeln die Bildschirmröhren die drei Werbetiere hermetisch von einer anderen Welt ab und nur der Panda vermag durch die hinteren Vorsatzblätter «hindurchzugehen». Der Held der Geschichte lässt sich nicht durch die Logik des Röhrenbildschirms und der Werbewelt domestizieren. Schliesslich scheint er ihr zu ent-

⁶⁶ Ten Doornkaat (1989), S. 16, Nachlass Jörg Steiner.

fliehen, um sich ausserhalb der Bildschirmrahmen unter die Menschen zu mischen. Rezipient:innen mögen sich ans Ende von Adelbert von Chamisso's romantischem Kunstmärchen *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) erinnern:

Du aber, mein Freund, willst Du unter den Menschen leben, so lerne verehren zuvörderst den Schatten [...].⁶⁷

Dieser ersten Rezeptionsart, in der der Panda am Ende über einen soliden Schatten verfügt und befreit von der medialen Umklammerung der Vorsatzblätter ins Leben hinaus schreitet, steht die bildbestimmte, pessimistischere Geschichte entgegen.

Die Vorsatzblätter in der bilddominanten Rezeptionsart

Auf dem Rückdeckel zeichnet sich die zweite narrative Linie ab, bei der der erzählerische Baustein des widerständigen Bären wegfällt. Im oberen Drittel des Bildes durchzieht horizontal ein Störstreifen die Leuchtreklamen und den Nachthimmel. «Der Andruck zeigte noch ein ‚sauberes‘ Bild, das der Grafiker dann an einer Stelle in feine Streifen schnitt, die er leicht gegeneinander schob, um diesen Bildeindruck nachdrücklich als oszillierendes Fernsehbild zu charakterisieren.»⁶⁸

Steht die textdominante Binnenhandlung nahe am grimmschen Märchen, so ist das bildgeleitete Narrationsangebot vollends mit Kunstlicht durchflutet. Dystopische Aspekte dominieren und Elemente von John Halas' und Joy Batchelors Zeichentrickfilm *Animal farm* klingen an. (Dieser trägt in deutscher Übersetzung den Titel *Aufstand der Tiere*.)

Innerhalb des Bilderbuchs von Steiner und Müller erscheint auf dem Haupttitelblatt nun ein anderer Titel als auf dem Vorderdeckel. *Die neuen Stadtmusikanten in Aufstand der Tiere* werden angekündigt. Der alternative Titel steht für Müllers Idee einer Filmverbuchung.⁶⁹ Müller hat es in Auseinandersetzung mit dem Verlag geschafft, dass trotz ISBN-Bestimmungen auf der Innenseite des Buches ein anderer Titel abgedruckt wurde.⁷⁰

Die Eule hält ein Fernsehprogrammheft in den Händen, auf dem eine Widmung an Jörg Steiners Tochter Rachel platziert wurde. Aus schriftbildlicher Sicht ist weiter bemerkenswert, dass die Flächen der Buchstaben auf dem Bildschirmbild transparent sind und durch den Fernsehmonitor im Hintergrund eine Tiefenstruktur erhalten. Der Text wird teilweise durch das Ohr und den Kopf des Pandas verdeckt. Anders als im Lauftext im restlichen

67 Von Chamisso (2010), S. 71.

68 Ten Doornkaat (1991), S. 74 f.

69 Die beiden Titel *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* und *Die neuen Stadtmusikanten in Aufstand der Tiere* wurden in der englischen Buchübersetzung nicht berücksichtigt. Die im Verlag Atomium Books publizierte Übersetzung trägt sowohl beim Buchcover als auch im Haupttitelblatt innerhalb des Buchs den Titel *The Animals' Rebellion*. Dadurch verflachen sich in der englischen Übersetzung die verschiedenen narrativen Linien und das komplexe Spiel mit den Ebenen geht hier zumindest teilweise verloren.

70 Vgl. dazu Müller (2007), S. 82 f.



Abb. 15: Die Bildstörung auf dem Rückdeckel ist Teil der Rahmenhandlung, die sich im Text nicht oder zumindest weniger offensichtlich zeigt. Müller/Steiner (1989), s. p.

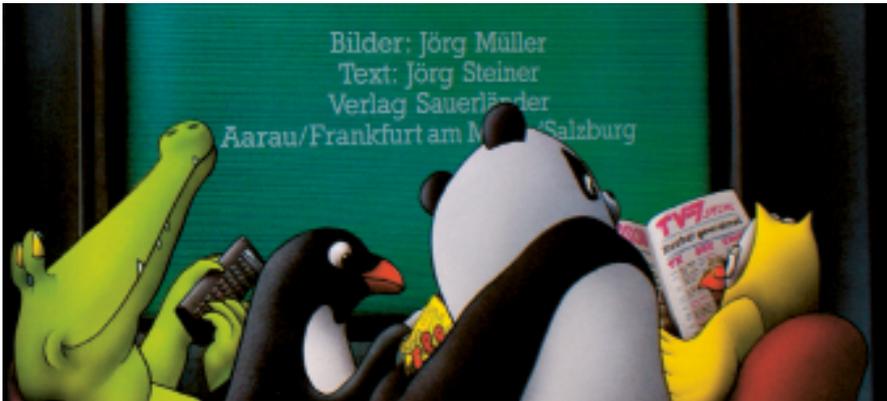


Abb. 16: Bei der Titelei wird der Film angekündigt, den Steiner textlich formuliert. Müller/Steiner (1989), s. p.

Teil des Buches werden einzelne Buchstaben bildlich *überschrieben*. Teile des «ä», «n», «d» und «M» «a» «i» «n» «/» verschwinden. Durch diese schriftbildliche Setzung erscheinen die Buchstaben als fester Bestandteil des Bildes von Müller und diesem untergeordnet.⁷¹ Die Titelei ist ähnlich einem Vorspann im Film inszeniert, wobei selbst Verlags- und ISBN-Angaben auf dem flimmernden Monitor positioniert sind. Die flimmernde Bildschirmröhre als der Moment des Einschaltens, die wir auf dem vorderen Vorsatzblatt sehen, ist auch jene, die die Hauptfiguren vor Augen haben. Nach dieser Seite sitzen sie vor einem gigantischen Fernseher und betrachten eine, ihre eigene, TV-Geschichte. Die vier Tiere befinden sich, der Titelei folgend, das ganze Buch hindurch vor dem Fernseher und betrachten ihre ei-

⁷¹ Auf das Themenfeld der Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit wird insbesondere in Kapitel 4.2.1 eingegangen.



Abb. 17: Ende der Titelei und Übergang zur vorlesenden Eule und zum lesenden Leser. Müller/Steiner (1989), s. p.

gene TV-Show. Bei Müllers Narrationsangebot sitzen sie das ganze Buch hindurch passiv vor dem Fernseher. Film ab.

Müllers Geschichte spielt sich also auf dem inszenierten Buchbildschirm ab. Dort, wo der Text von Steiner einsetzt und die Eule das grimmsche Märchen nachliest, *schaltet* sich jene erste Bildsequenz ein, die die vier Hauptfiguren eine Seite zuvor auf dem Bildschirm im Bildschirm selbst betrachteten. Erzählt Steiner vom *Aufstand der Tiere der Neuen Stadtmusikanten*, zeigt Müller mit seinen Bildern den Film, der daraus entstand.

Mag das Bilderbuch durch die Textlektüre als Märchenadaption empfunden werden, entpuppt es sich gemäss dem Bildangebot eher als sein Gegenteil. Als Antimärchen, in der die Medialisierung der Gesellschaft total erscheint, und zwar genau mit Hilfe jener Mittel der Werbewelt, von der sich die Tiere zu emanzipieren gedenken. «[Das Bilderbuch] kritisiert die Welt, die es reizvoll darstellt – die Reflexe, dieser Glanz der Oberfläche ...».⁷²

Die Geschichte, die Steiner textlich formuliert, erweist sich als Binnenerzählung und als eine andere als die, die Müller mit den Bildern darstellt. Bei der Bildgeschichte werden die vier Tiere bereits als diejenigen Serienstars dargestellt, die der Fernsehdirektor im Text erst aus ihnen machen will. Werden Eule, Krokodil und Pinguin im Verlauf des Buches als Schauspieler angeheuert, sind sie es bei genauerer Betrachtung von Müllers Bildern bereits von Anbeginn. Diesem Verständnis folgend verlässt der Panda nur in der Binnenerzählung am Ende seine Gefährten und auch sein Weg führt nicht über den Bildschirm und das Fernsehstudio hinaus. Das Leben und der Traum des Pandas werden ebenso zur medialen Requisite, zur Fassade. Somit bleibt gemäss der bildlich dominierten Rahmehandlung selbst für den Panda der Traum von der Freiheit ein Fernsehtraum. Es gibt kein richtiges Leben im falschen Fernsehspiel. Diese narrative Linie wird beispielsweise da-

⁷² Müller (2007), S. 82.



Abb. 18: Bildliche Elemente des Vorsatzblattes erscheinen in adaptierter Form auch auf anderen Bilderbuchseiten. Müller/Steiner (1989), s. p.

durch verstärkt, dass jede Seite (auch Front- und Backcover) von einem schwarzen Rahmen umschlossen wird. Der schwarze Rahmen erweist sich beim vorderen Vorsatzblatt als Ummantelung des Röhrengeräts und unterstreicht die Rahmenhandlung, bei der sich jede Seite als abgeschlossene Fernsehsequenz zu verstehen gibt. Die damit implizierte Dominanz der Fernsehwelt wird durch das Buch von Deckel zu Deckel befördert, indem die medialen Bestimmtheiten der Werbe- und Filmwelt und deren Bedingungen des Erzähltwerdens von Müller verschiedentlich dargestellt werden. Die ironische Medienkritik zeigt sich besonders eindrücklich beim Bild, als die Hauptfiguren durch die Korridore des Fernsehstudiums laufen: In den Gängen befinden sich Requisiten und Gegenstände, die auf den Seiten bereits einmal abgebildet waren, wo die Träume der Tiere dargestellt worden waren. Anstatt als *echte* Wände, Säulen, Landschaften und funktionierende Musikboxen erweisen sich die Dinge mit Blick auf das Fernsehstudio als hohle Hüllen.

Das bilddominante Rezeptionsangebot entfaltet seine volle Wirksamkeit erst beim Hin- und Herblättern und führt dazu, eine nichtlineare Lektüreart zu verfolgen. Beginnt beim vorderen Vorsatz eine explizite Thematisierung der elektronischen audiovisuellen Medien, so kehren wir zu diesem blättern zurück und betrachten nochmals die Bildschirmröhren, die das ganze Bilderbuch respektive das bilddominante Narrationsangebot durchziehen. Müllers Bildangebot ist von einer dystopischen Grundstimmung geprägt: Die Leben der Werbetiere sind ein Fernsehspektakel, aus dem es kein Entrinnen gibt.

Die Vorsatzblätter unterstreichen dabei die Idee einer Filmverbuchung nicht nur zu Beginn und am Ende des Bilderbuchs, vielmehr finden Elemente der flimmernden Störbilder im gesamten Bilderbuch Eingang.

Die Punkte mit ihrer Struktur, die Streifen und die Farbigkeit des Vorsatzblattes stehen mit anderen Seiten in Verweisungszusammenhängen: Die Punktstruktur des Vorsatzblattes finden wir bei zahlreichen Bildszenen. Beispielsweise weisen die Punkte des



Abb. 19: Eigene Anordnung verschiedener Seitenteile aus Müller/Steiner (1989).

Vorsatzblattes eine ähnliche Struktur auf wie die hellen, weisslichen Lichter der Fenster. Wir begegnen den Punkten auch beim Mond, bei den Studiolichtern und den Lichtern der Grossstadt. Müller verwendet die Punkte als Flächenstruktur, wobei die Sprenkel wie eine weitere Ebene auf dem Hintergrund wirken; wie eine Matrix, die das Schicksal der Werbetiere determiniert. Nebst den wiederkehrenden Punkten weist das Vorsatzblatt unterschiedliche Graustufen auf, die bei den Bildsequenzen eingesetzt werden. Beispielsweise zeigt der nächtliche Himmel mit den grauen Wolken und dem weissen Mondlicht jene Farbigkeit, die beim Vorsatzpapier eingesetzt wird. Zudem weist Steiners Text einen ähnlichen Farbwert wie Teile des Vorsatzes auf.

Indem nun punktuelle Aspekte des gestalteten Vorsatzblattes sich bei den Bildern wiederfinden, verstärkt sich die Atmosphäre eines ablaufenden Films respektive einer Filmverbuchung. Konzentriert auf die textliche Binnengeschichte stellt sich bei mir dieser Eindruck nicht ein und die wiederkehrenden bildlichen Elemente des Vorsatzes entfalten nicht dieselbe Bedeutung.

Die Vorsatzblätter als vielschichtige narrative Elemente und als Papier

Fokussiert auf eine text- und bilddominante Lektüre zeigt sich, dass es sich bei den Vorsatzblättern nicht um vernachlässigbare Seiten, sondern um narrativ variierende Knoten

handelt. Die narrative Rolle des Vorsatzblattes variiert, je nachdem welcher Betrachtungsweise wir folgen. Was beim bilddominanten Narrationsangebot mit den Vorsatzblättern stärker als beim textdominanten passiert, ist eine Medienreflexion des Bilderbuchs selbst. Dabei werden die materiell-medialen Bestimmtheiten der Werbe- und Filmwelt und deren Bedingungen des Erzähltwerdens im Bilderbuch ausgelotet.

Werden das Fernsehformat und das Geflimmer durch die Vorsatzblätter hervorgehoben und aufgegriffen, gilt es bei dieser Art der Inszenierung die Reflexion des Bilderbuchs hervorzuheben, dessen Grenzen sich durch dessen Medialität und Materialität ergeben: Unabhängig davon, was und wie auf dem Vorsatzblatt inszeniert wird, ist es aus Papier gemacht. Papier wird mit den Augen, den Händen, dem Körper erfahren. Es transportiert immer auch haptische, visuelle und stabilisierende Qualitäten. Papier hat eine bestimmte Straffheit und Elastizität. Es ist biegsam, lässt sich knicken und falten, ohne zu brechen. Selten bleibt es makellos. Es bewahrt die Spuren seines Gebrauchs. Was Vorsatzblätter jeweils sind, was sie darstellen und was sie leisten können, ergibt sich also auch aus ihren materiellen Rahmungen. Stellt das Bilderbuch ein komplexes Spiel mit den Wirklichkeitsebenen dar, geraten die bildlichen und textlichen Elemente mit dem Untergrund des Buches zusammen. Stimmig zum erzählten Leben in einer medialisierten, leuchtenden Grossstadtwelt Ende der 1980er-Jahre wurde stark lichtreflektierendes und glänzendes Papier verwendet. Betrachten wir das Papier näher.

Die Konstruktion auf dem Papier, Arbeit mit und am Papier

Auf einem einzelnen Blatt lässt sich fein das Druckraster erkennen. Nun tauchen im Bilderbuch Stellen auf, wo sehr helles Weiss vorkommt. Das, was wir dort sehen, ist nicht gedruckt, sondern das Papier selbst. Beinhaltet dieses visuelle Erlebnis nicht notwendigerweise eine *sinnhafte* Erfahrung, so führt es uns zur Konstruktion und zum Umgang mit Papier. Auf der Mikroebene des Papiers lassen sich Aspekte der Produktionsweise erkennen. Beispielsweise schimmern die Umgebungen, in denen sich die Werbetiere bewegen, teilweise etwas durch die Farben der Hauptfiguren hindurch.

Der gelbliche Körper der Eule lässt manchmal den Hintergrund der violetten Treppe erahnen. Dass die Farbe Gelb im Vergleich zum Grün des Krokodils durchlässiger ist, ergibt sich aus physikalischen Gegebenheiten. Verantwortlich für diese Erscheinung sind zudem die Drucktechnik, die Farb- und Papierqualität und der jeweilige Lichteinfall. Dieses Detail lässt erkennen, dass Müller mit verschiedenen Ebenen arbeitete und die Figuren ähnlich wie bei einer Papierbühne in einem Hintergrundbild positionierte. Im Hinblick auf die Konstruktion der Bilder erscheinen auch die schwarzen Linien aussagekräftig. Müller hat mit Airbrush die Körper der Tiere angefertigt und sie danach mit schwarzen Linien umrandet, um mehr Kontrast zur Umgebung herzustellen. Ab und zu sehen wir Spritzer der Spritzpistole, die über die Linien hinausgehen. Das, was Rezipient:innen auf dem Papier wahrnehmen, sind Spuren des Gemachtseins.



Abb. 20: Unterschiedliche Farbebenen eines Seitenausschnitts aus Müller/Steiner (1989), s. p. Der rote Kreis ist nicht Teil des Bilderbuchs.



Abb. 21: Unterschiedliche Farbebenen eines Seitenausschnitts aus Müller/Steiner (1989), s. p. Die roten Kreise sind nicht Teil des Bilderbuchs.

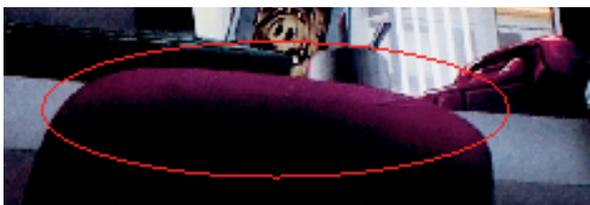


Abb. 22: Sichtbare Konstruktionslinien auf einem Seitenausschnitt aus Müller/Steiner (1989), s. p. Der rote Kreis ist nicht Teil des Bilderbuchs.

Gehe ich richtig in der Annahme, dass solche Farbeffekte, die sich auf dem Papier zeigen, nicht intendiert waren?

Andere sichtbare Spuren von Müllers Arbeit sind Konstruktionslinien. Die Häufigkeit des Auftretens solcher Konstruktionslinien in diesem Bilderbuch legt zumindest die Vermutung nahe, dass der Illustrator diese bewusst sichtbar liess, um Hinweise auf seine spezifische Papierarbeit bestehen zu lassen.

Kehren wir zum Anfang von *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* zurück: Dort löst sich das Sportpulloverkrokodil von seinem papierflachen Dasein, um die Agentur *Miller, Stein & Partner* [!] zu verlassen. In dieser Szene werden der alte Topos des beseelten Gegenstands und die Papierbeschaffenheit des Werks auf raffinierte Art aufgegriffen.

Das Krokodil wendet sich von der Zeichnung, seiner Entstehung ab und blickt hinaus auf die kommenden Blätter. Das Papier auf dem Tisch liegt horizontal und parallel zu den unteren und oberen Seitenrändern. Durch den eingerollten Schwanz wirkt das Krokodil noch unproportional und erinnert an ein Tier im Entwicklungsstadium. Auf



Abb. 23: Müller/Steiner (1989), s. p.

einer der kommenden Seiten begegnen wir dann wieder der Papierrolle, von der sich das Krokodil nun gänzlich gelöst hat. Die Position des Pinsels fällt ebenfalls auf. Er ist auf eine Aussenwelt gerichtet, in der im Kino *Roger Rabbit* läuft. Die Referenz auf den Film *Who Framed Roger Rabbit* von 1988 ist insofern bemerkenswert, als dieser noch ohne Computeranimation produziert wurde und sich die Figuren ähnlich wie das Krokodil vom Papier erhoben. Bei dieser Reflexion des eigenen Schaffens sticht auch der Kopiershop heraus. Ich stelle mir vor, wie Müller und Steiner mit Kopien gearbeitet und darauf Dinge ausprobiert haben. Besteht Müllers Bild aus einem dichten Geflecht intertextueller und intermedialer Bezüge, lassen sich solche Szenen auch als Beitrag über das Medium Buch lesen. Der Kontext und das Papier, das Material der Entstehung, werden selbst zum Thema gemacht und verweisen die Rezipient:innen auf das unmittelbare druckfertige Buch, das sie in den Händen halten.

In *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* werden die Vorsatzblätter von Müller und Steiner bewusst in Szene gesetzt und sind bedeutsamer Bestandteil der Bilder-

buchgeschichte(n). Das Trägermedium und die Text-Bild-Geschichte(n) lassen sich anscheinend nicht voneinander trennen, stattdessen greifen Bilderbuchkörper und Plot ineinander. Welche Rollen spielen die Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz eines Werks für die Betrachtung auf das Bilderbuch?

2.3 Materielle Dimensionen im Lichte der Ästhetik: Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz

Mit der Illustration auf der nächsten Seite (Abb. 24) wird versucht, Aspekte der intendierten Perspektive grafisch darzustellen und zusammenzubringen. Das Gesamtbild stellt eine intuitive Antwort auf die Frage dar, was unter Materialästhetik fallen und verstanden werden kann. Auf der linken Buchseite sind exemplarisch und in Anknüpfung an den einführenden Teil zur Buchhaftigkeit des Bilderbuchs (Kapitel 2.1) bucharchitektonische Phänomene aufgeführt. Die rechte Buchseite stellt rezeptions- und produktionsästhetisch bezogene Themenfelder und Dimensionen dar, die in Kapitel 2.2 eine erste Erwähnung fanden. Im folgenden Kapitel werden die beiden Seiten theoretisch miteinander in Verbindung gesetzt, wobei auch der Raum ausserhalb des Buchs Berücksichtigung erhält. Die buchhaltenden Hände sollen zwischen einer betrachtenden und zeigenden Perspektive hin- und herschwingen, um die Verbindung zwischen den beiden Seiten zu verdeutlichen. Die Begriffe Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz, die oberhalb der Illustration stehen, begleiten die Betrachtungen des Bilderbuchwerks und dienen als Reflexionsbegriffe des materialästhetischen Zugangs.

Im Folgenden sollen die Begriffe Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz eingeführt werden, um den konkreten Materialbezug herzustellen und sich mit ästhetischen Themenfeldern und Kategorien auseinandersetzen zu können, die sich mit der Beschäftigung des Bilderbuchs ergeben. Anhand der Begriffe Materialität und Ästhetik wird ausgeführt, weshalb zu behandelnde bucharchitektonische Phänomene nicht rein unter der Stofflichkeit zu begreifen sind, stattdessen immer der Berücksichtigung von deren spezifischer Erfahrbarkeit bedürfen.⁷³ Zudem wird anhand der grundlegenden Reflexionsbegriffe konkretisiert, wie das Zusammenspiel von Werkanalyse und Begriffsarbeit gedacht wird.

73 Die hier gewählte Herangehensweise geht weder von einem von vornherein starren Verständnis der Begriffe Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz oder einer stipulativ festgelegten Position oder Schule aus, noch wird der grundlegende Anspruch verfolgt, im Sinne einer philosophischen Begriffsanalyse die Extension und Intension dieser Begriffe umfassend definieren zu wollen. Vielmehr dient deren Einführung der Diskussion und den Überlegungen zur Materialität, um Bedingungen und Aspekte des Zugangs zum Bilderbuch in den Vordergrund zu rücken, die bisher wenig Aufmerksamkeit erfuhren.

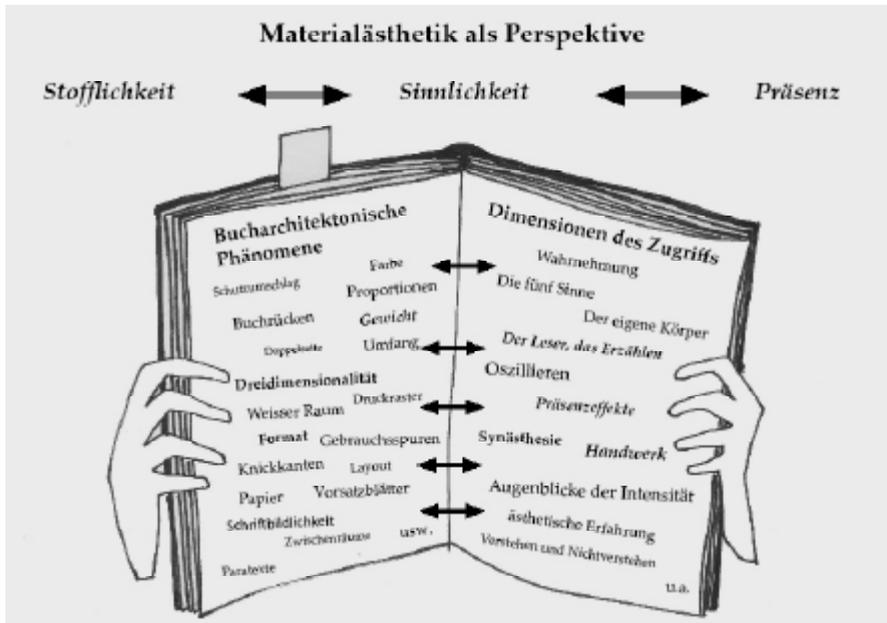


Abb. 24: Bildliche Darstellung einer theoretischen Intuition. Mit Text und Doppelpfeilen versehene Illustration von Ursprung (2019).

Gehört es nach Mieke Bal zu «den Definitionsmerkmalen der Kulturanalyse, dass sie sich auf die [...] Gegenwärtigkeit der kulturellen Objekte konzentriert»,⁷⁴ rückt die Ästhetik der Gegenstände sowohl hinsichtlich künstlerischer Strategien als auch bezogen auf Rezeptionserfahrungen ins Interesse. Dieter Mersch weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass «dasjenige, was dem Semiotischen oder Semiologischen entgeht»,⁷⁵ lange fälschlicherweise vernachlässigt wurde:

Überall regiert [...] ein Primat des Hermeneutischen, dominiert das Bedeutungsproblem, die Frage nach dem *Sinn*, nicht aber nach etwas, was sich selbst *ausstellen* oder *präsentieren* muss, um *erscheinen* zu können oder *vernehmbar* zu werden.⁷⁶

In der Fokussierung auf die materielle Seite ergibt sich dabei die Problematik, wie der zu untersuchende Gegenstand in den Vordergrund treten kann, ohne dass «sein

⁷⁴ Bal (2006), S. 36.

⁷⁵ Mersch (2002), S. 16.

⁷⁶ Ebd.

Status als Zeichen Vorrang erhält».⁷⁷ Eine Thematisierung dieses Problems wird vor allem in Kapitel 4 erfolgen. Allerdings soll bereits hier darauf hingewiesen werden, dass eine materialästhetische Perspektive sich auch mit den eigenen Verfahren der Erkenntnisproduktion und mit den dunklen Leerstellen notwendigerweise auseinandersetzen sollte. Mitunter wird deshalb die Perspektive des Forschers in persönlicheren Passagen (beispielsweise im Schlusskapitel) artikuliert, in den Vordergrund gerückt und teilweise spielerisch reflektiert.

Der Begriff der Materialästhetik umfasst zwei unterschiedliche Aspekte: Materialität und Ästhetik. Materialästhetik beinhaltet dann ihre Konturierung, wenn materielle Dimensionen unter ästhetischen Schwerpunkten betrachtet und begriffen werden. So glatt dieser Satz klingen mag, so verworren und vieldeutig können sich dessen Teile erweisen. Was ist gemeint, wenn materielle Dimensionen in die Aufmerksamkeit rücken und unter ästhetischen Gesichtspunkten zu Reflexion anregen?

Indem der Buchkörper als charakterbildende Entität des Bilderbuchs angesehen wird, rückt er ins weite Feld der Medialität und Materialität. Gemäss Bachmann können unter «Medialität die spezifischen Eigenschaften eines Mediums» und unter dem «Begriff «Materialität» die physische Beschaffenheit der materiellen Teile dieses Mediums»⁷⁸ verstanden werden. Ein so verstandener Materialitätsbegriff betont die enge Korrelation zur Medialität eines Werks, wobei es einer materiell-medialen Perspektive «weniger um die Inhalte und Bedeutungen von Objekten, sondern um ihre Wirkung und Wirkweise als Medien [gehen kann]. Mit anderen Worten: Die Medialität [und Materialität] der Objekte steht im Vordergrund, nicht deren Referenz.»⁷⁹ Wird der kommunikative Charakter verschiedener Medien als unterschiedlich geartet aufgefasst und zu begreifen versucht – man denke nur etwa an die ganz andere Atmosphäre, wenn einen etwas per SMS, per Brief oder Karte erreicht –, stehen materielle Entitäten des Trägermaterials mit dessen Darstellungsmodi im (schwer fassbaren) Wechselspiel. Einerseits erscheint es intuitiv einleuchtend, dass die Materialität eines Objekts von zentraler Bedeutung für dessen Wirkung und Signifikanz ist. Andererseits gestaltet sich die Erfassung der Materialität als verzwickelt, was gemäss Ann-Sophie Lehmann durch die abstrakte Distanzierung des Begriffs der Materialität selbst verursacht wird:

Die Ursache dieser eigenartigen Kluft zwischen dem Versprechen der Materialität und des noch spärlichen Verständnisses, was diese denn eigentlich [...] [ist], liegt [...] im Begriff der Materialität selbst. Dessen abstrahierende Distanzierung [...] verhinder[t] die tatsächliche Auseinandersetzung mit Materialien, weil er es ermöglich[t], auf die Beschaffenheit der Dinge zu verweisen, ohne wirklich auf sie einzugehen [...].⁸⁰

77 Bal (2006), S. 36.

78 Bachmann (2016), S. 23.

79 Kalthoff/Cress/Röhl (2016), S. 27.

80 Lehmann (2016), S. 176.

Lehmann hebt hervor, dass Kulturwissenschaftler:innen im Rahmen zahlreicher terminologischer Versuche damit konfrontiert sind, Objekte im Spannungsverhältnis zwischen dem Materiellen und Geistigen zu betrachten.⁸¹ In diesem Zusammenhang wäre es bedauerlich, wenn der Begriff der Materialität aufgrund seiner Komplexität und seiner vielfältigen, teilweise widersprüchlichen Vokabularien verworfen würde, anstatt seine Potenziale zu erforschen. Es gilt zu betonen, dass die Materialität sowohl eine mikroskopische Betrachtung von konkreten Objekten und Entitäten ermöglicht, als auch eine makroperspektivische Sichtweise auf die materielle Welt eröffnet, in der das Konkrete und Abstrakte miteinander verflochten sind.

Die Bilderbücher von Müller und Steiner haben «intermateriell» Anteil am material-medialen Rahmen» des Buches und dies «[i]m gleichen Sinne, wie sprachliche Texte intertextuell an der Gesamtheit aller Texte partizipieren, weil sie aus Sprache hergestellt wurden und bestehen».⁸²

Zugleich sind die einzelnen Bücher und deren Teile in sich etwas Abgeschlossenes und Einmaliges. Was etwa Vorsatzblätter jeweils sind und was sie darstellen, ergibt sich einerseits aus medialen und materiellen Determinanten und andererseits aus dem jeweiligen Werk. Wenn Mareile Oetken die im *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* verbundenen «erweiterten Erzählstrategien» des Bilderbuchs hervorhebt, so ist neben ihren herausgearbeiteten intertextuellen und intermedialen Bezügen der Dialog mit der Materialität des Bilderbuchs signifikant.⁸³ Wie Müller und Steiner in ihrem sechsten gemeinsamen Bilderbuch meines Erachtens vorführen, sind Bilderbücher nicht per se einfach einem Körper unterworfen. Vielmehr wird sichtbar, wie buchkörperliche Aspekte aktiv gestaltet werden können, um Wirkung zu erzielen. Mit Rekurs auf Kapitel 2.2 bietet sich meines Erachtens weiter an, in naher Auseinandersetzung mit Werkaspekten den Begriff der Materialitätsästhetik hart am Gegenstand Bilderbuch zu diskutieren und fruchtbar zu machen. Um eine materialästhetische Betrachtungsweise auf das Bilderbuch auszutesten und hinsichtlich des Gemeinschaftswerks von Müller und Steiner nutzbar zu machen, scheint es geeignet, sich auf konkrete Werkaspekte zu beziehen, physische Eigenschaften des Mediums zu analysieren, produktionsästhetische Entscheidungen zu reflektieren und stoffliche und bucharchitektonische Eigenschaften mit abstrakten Konzepten über Materialität in Dialog zu setzen. Wenden wir uns zuerst aber noch vertiefend dem Begriff der Materialität zu: Obwohl dieser im Laufe der vergangenen Jahrzehnte in den Geisteswissenschaften breit diskutiert wurde, existiert kein «allgemein anerkanntes Grundverständnis» des Terminus.⁸⁴ Was Materialität

81 Der Volkskundler Karl-Sigismund Kramer etwa prägte den Begriff der «Dingbedeutsamkeit», wobei die Beziehung zwischen Menschen und Dingen eine Vielfalt aufweise, die fernab reiner Zweckbezogenheit verschlungene kulturell-symbolische Kräfte beherberge. Vgl. dazu Eggert (2016), S. 129–131.

82 Bachmann (2016), S. 52.

83 Vgl. dazu Oetken (2008, online), S. 130–132.

84 Benne (2015), S. 82.

genannt wird, ist nicht von einer Einheitlichkeit und Klarheit. Klaus Müller-Wille hebt das mehrdimensionale und unterschiedliche Verständnis des Begriffs hervor:

Die Spannbreite des Materialitätsbegriffs reicht von handfesten Konzepten einer präsenten Stofflichkeit über diskursgeschichtliche Untersuchungen der sprachlichen Bestimmung dieser Stofflichkeit bis hin zu phänomenologisch geprägten Ansätzen, die Materialität eher dynamisch über Momente des Entzugs und der Unbegreifbarkeit zu bestimmen versuchen. Aber auch innerhalb der einzelnen Strömungen wird der Begriff der Materialität unterschiedlich verwendet. Dies ließe sich etwa an den letzten beiden Zitaten von N. Katherine Hayles illustrieren, in denen Materialität zum einen über den Herstellungsprozess der Bücher und die in diesen Herstellungsprozess involvierten Schreibwerkzeuge und Maschinen, zum anderen über die Materialität des Mediums selbst bestimmt wird. Weiterhin lassen sich Definitionen, welche ‚Materialität‘ in strikter Abgrenzung zu ‚Geist‘, ‚Bedeutung‘ und ‚Sinn‘ zu definieren versuchen, von solchen Verfahren abgrenzen, die auf eine Äquivalenz oder ein Spannungsverhältnis zwischen diesen Ebenen rekurren.⁸⁵

Wie Müller-Wille sieht Christian Benne die mangelhafte Konturierung im Begriffsumfang, wobei unterschiedliche Wissenschaftszweige Materialität inflationär und eher intuitiv verwenden. Es gilt also hervorzuheben, dass mit dem Begriff Materialität innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften durchaus unterschiedliche Ideen und Vorstellungen verbunden sind.⁸⁶ Diese Diversität erweist sich nicht unbedingt als Makel, sondern auch als Möglichkeit, den verschiedenen Objekten und künstlerischen Sparten differenziert gegenüberzutreten. Anstatt die materielle Seite auszuklammern, «wie wir es in unserem so sehr cartesianischen Alltagsleben ganz automatisch immer wieder tun»,⁸⁷ können dadurch Fragen nach den materiell-technischen Entitäten auf spezifische Weise eingeklammert werden. Diese Einklammerung kann im Bereich Bilderbuch beispielsweise mit der Berücksichtigung bucharchitektonischer Entitäten beginnen. Etwa durch eine materialistisch ausgerichtete Hermeneutik, bei der die Aufmerksamkeit den bedeutungsvollen Gestaltungselementen des Buchkörpers gilt. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf der Stofflichkeit des Werks. Wie bereits erläutert, sind Bilderbücher jeweils auf eine bestimmte Art gemacht (Einbände, Rahmen, Raumaufteilung, Seitenanordnung, Typografie etc.) und konstituieren sich durch eine definierte Form, Gestalt und Oberfläche. Bei Auseinandersetzungen mit der Stofflichkeit eines Werks bieten sich kunsttheoretische Ansätze und Debatten geradezu an.⁸⁸ Widmen sich dort neuere Arbeiten verstärkt dem Gemacht- und Gewordensein von Werken, eröffnen sich Perspektiven, die insbesondere für eine werkgenetische Betrachtung fruchtbar gemacht werden können. Die Untersuchung der Regeln und Funktionen der Werkherstellung und der technischen Reproduktionsmittel⁸⁹ führt zudem in Bereiche

85 Müller-Wille (2017), S. 33 f.

86 Benne (2015), S. 82.

87 Gumbrecht (2012), S. 341.

88 Einführend Rübel/Wagner/Wolff (2005); Strässle (2013); Wagner et al. (2010).

89 Einführend Egenhofer (2010).

der Designforschung und Designtheorie.⁹⁰ Demnach gilt es, das physische Material des Werks von Müller und Steiner, also das, woraus Druckerzeugnisse bestehen und ferner mit welchen Hilfsmitteln und Werkzeugen sie gemacht wurden, als potenziell bedeutend zu erachten. Gerade durch die Berücksichtigung des Archivmaterials wird die Arbeit mit Werkstoffen, den unterschiedlichen Formen des Zu-Papier-Bringens und der Umgang mit technischen Reproduktionsmitteln sichtbar. Dies wird in dieser Untersuchung vorwiegend in Kapitel 3.2 geschehen. Nehmen wir eine werkgenetische Untersuchung vor, gilt es nicht nur, Autor:innen und Illustrator:innen zu berücksichtigen, sondern die Rollen weiterer Akteur:innen wie Verleger:innen, Layouter:innen und unterstützende Künstler:innen herauszuarbeiten. Die «buchstäbliche Materialität»⁹¹ – die Funktionen und Bedeutungen einzelner stofflicher Entitäten im Hinblick auf den Text, das Bild oder das Text-Bild-Gewebe –, die von der Bilderbuchforschung wenig beachtet wurde, ist mit etablierten bilderbuchwissenschaftlichen Kategorien wie der Erzählperspektive, dem Modus, den Stilmitteln, der Fiktionalität oder der erzählten Zeit werkspezifisch zu konfrontieren.⁹²

Bezüglich der Stofflichkeit eröffnen sich produktionsästhetisch und werkgenetisch relevante Fragenkomplexe:

- Wo lassen sich komplexe künstlerische Strategien festmachen, die Dimensionen des Bilderbuchkörpers einschliessen?
- Welche narrativen Funktionen erfüllen einzelne stoffliche Entitäten im Hinblick auf den Text, das Bild oder das Text-Bild-Gewebe?
- Mit welchen Stoffen, Materialien und Utensilien arbeiteten Müller und Steiner?
- Auf welche materiellen Aspekte des Buches übten Müller und Steiner wenig oder keinen Einfluss aus?
- Welche Herausforderungen stellen materielle Aspekte in der Bilderbuchproduktion dar?
- Wie hat sich der Umgang mit gewissen Werkstoffen, Materialien und bilderbucharchitektonischen Dimensionen im Laufe der Zeit bei Müller und Steiner verändert?

Unter dem Aspekt der Stofflichkeit werden konkrete Teile des Buches und Materialien im Gesamtwerk genauer – werkgenetisch (diachron) und systematisch (synchron) – untersucht.

Um die Materialität des Bilderbuchwerks von Müller und Steiner zu befragen und zu be-greifen, wird ein breites Werkverständnis verwendet: Unter dem Material eines Bilderbuchwerks fasse ich primär die physischen Manifestationen der Bilderbuchmacher auf, die Stoffe und Entitäten, aus denen die verschiedenen publizierten Druckerzeugnisse

90 Einführend Brandes (2009); Joost (2010); Mareis (2006).

91 Müller-Wille (2017), S. 20.

92 Vgl. zur Diskussion der Bedeutungsfunktion «buchstäblicher Materialität» zusammenfassend Müller-Wille (2017), S. 20–23.

bestehen und die Materialien, die der Werkherstellung dienen und in den Produktionsprozess involviert waren (Werkstoffe, Hilfsmittel, Gegenstände, Arbeitsutensilien etc.). Der zu verfolgende Zugang kann aufgrund theoretischer Überlegungen zur Materialität allerdings nicht alleine über die Stofflichkeit erfolgen: Für eine materialzentrierte Betrachtung des Bilderbuchwerks erweist sich Benne's Feststellung als zentral, dass «[d]ie aktuelle Verwendung des Materialitätsbegriffs in weiten Teilen von Literaturwissenschaft und Editionsphilologie [...] die Form einer Aporie an[nimmt], die eine ähnliche Struktur aufweist und eine ähnliche Problematik enthält wie der traditionelle Geist-Körper- bzw. Leib-Seele-Dualismus».⁹³ Gemeint ist damit, dass sich in der Materialitätsdebatte Konzepte anbieten, die von einer starren Dichotomie her denken und zu wenig zwischen Aspekten wie Sinn und Körperlichkeit zu vermitteln imstande sind. In verschiedenen Präsenztheorien (unter anderem derjenigen von Gumbrecht)⁹⁴ wird etwa «zwischen Präsentifikation (Sinnlichkeit) und Bedeutung (Sinn)» differenziert.⁹⁵ Nach Benne haben sich die problematischen dualistischen Tendenzen «in jüngerer Zeit nicht zuletzt dadurch verschärft [...], dass die Materialität [nur] unter dem Aspekt der Stofflichkeit behandelt worden ist».⁹⁶ In der Tat scheint der alleinige Blick auf Aspekte der Stofflichkeit nicht nur problematisch, sondern unter wahrnehmungstheoretischer Sicht naiv zu sein: «Das Material [...] *spricht* nicht; es manifestiert sich solange nicht auf der Ebene der Bedeutung, wie ihm nicht, gleich einem Stempel, ein Symbol aufgeprägt wird; es ist mithin nicht schon *an sich* ein Symbolisches».⁹⁷ Jegliches Annähern ans Objekt und dessen Dinghaftigkeit – sei es von Seiten der Produktion oder von Seiten der Rezeption – bedarf eines sinnlichen Zugangs, wobei dieser nicht neutral, vielmehr subjektiv, mannigfaltig und geheimnisvoll geartet ist. Zwar wird im Alltagsverständnis der Begriff der sinnlichen Wahrnehmung relativ unproblematisch verwendet, aber die «Frage, was die fünf Sinne [sind] und was sie leisten, [...] [erweist sich als] nur scheinbar einfach, tatsächlich ist sie äusserst weitläufig und schwierig zu behandeln».⁹⁸ Eine Schwierigkeit besteht darin, dass der naive Realismus der Wahrnehmung verworfen werden muss, weil «[ä]ussere Gegenstände [...] weder in einer täuschenden noch in einer nicht-täuschenden Wahrnehmung das [sind], was direkt wahrgenommen wird».⁹⁹ Die Falsifizierung des naiven Realismus, demzufolge wir «die Dinge der Welt und ihre Eigenschaften direkt, vollständig und unmittelbar»¹⁰⁰ wahrnehmen, ist für den zu entwickelnden Zugang zum Bilderbuch bedeutend, insofern sich die Materialität eines Werks nicht als direkt

93 Benne (2015), S. 90.

94 Vgl. Gumbrecht (2004, 2012). Eine Kritik an Gumbrechts Konzeption von Präsenz erfolgt in Kapitel 4.1.

95 Ernst/Paul (2013), S. 23.

96 Benne (2015), S. 93.

97 Mersch (2010), S. 35.

98 Sonderegger (2010), S. 32.

99 Baumann (2002), S. 266.

100 Sonderegger (2010), S. 34.

wahrnehmbare und vollständig beschreibbare Stofflichkeit respektive Entität identifizieren lässt. Physische Aspekte gilt es vielmehr im Bereich der sinnlichen Wahrnehmung zu problematisieren und zu reflektieren. Stofflichkeit stellt dementsprechend für den zu entwickelnden Ansatz zwar eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung dar. Die Qualitäten von Bilderbüchern bedürfen vielmehr der Berücksichtigung von deren spezifischer Erfahrbarkeit. Um sich den stofflichen Aspekten zu widmen, bedarf es also der Reflexion der sinnlichen Seite. Diese Reflexion erfolgt im weiten Feld der Ästhetik, wobei hier unter Ästhetik nicht das Nachdenken über das Schöne oder Wahre zu verstehen ist; vielmehr rücken das menschliche Sinnesvermögen und die Eigengesetzlichkeiten der Sinnesgewohnheiten ins Zentrum.

Der Begriff der Ästhetik, der von Alexander Gottlieb Baumgarten mit dem Werk *Aesthetica* (1750) als philosophische Disziplin eingeführt wurde, leitet sich aus dem griechischen «aisthesis» ab, wobei die sinnliche Wahrnehmung, die körperliche Aufmerksamkeit und die zeitliche Präsenz des Betrachtenden gegenüber dessen reiner rationaler Abstraktionsfähigkeit eine Aufwertung erhält:

Im Sinne einer Vergegenwärtigung der mannigfaltigen, sinnlich wahrnehmbaren Merkmale der Welt leisten die sinnlichen Vermögen des Menschen insofern zur Erkenntnis durchaus einen wichtigen, positiven Beitrag, denn diese Vergegenwärtigung geschieht in ihnen auf eine Weise, deren interne [...] Gesetzlichkeit erkennen lässt, dass man auf die Erkenntnis- und Wahrheitsfähigkeit der Sinne sehr wohl vertrauen kann.¹⁰¹

Bilderbücher sind Gegenstände mit ästhetischen Eigenschaften, die zu ästhetischen Erlebnissen führen können.¹⁰² Materialästhetik verstehe sich hier grob in zwei Dimensionen: zum einen als Material und Form des Werks, zum anderen als Wahrnehmung des Bilderbuchs durch das Subjekt unter Berücksichtigung der Rolle der fünf Sinne. Auf diese Weise werden zwei unterschiedliche Definitionen berücksichtigt: Die erste Definition betrifft die stoffliche Beschaffenheit des Werks, während sich die zweite auf die Wahrnehmung von Subjekten bezieht. Damit werden ästhetische Erfahrungen sowohl von den Eigenschaften des Objekts als auch von der Wahrnehmung der Betrachter:innen abhängig gemacht. In diesem Sinne bewege ich mich zwischen einer objektiven und subjektiven Auffassung der Ästhetik: Unterscheiden sich in objektiver Hinsicht ästhetische von nichtästhetischen Erfahrungen durch die Eigenschaften ihrer Gegenstände, begreifen subjektive Modelle den spezifischen ästhetischen Charakter nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt her. Objektiv ist meine Auffassung insofern, als ich der Stofflichkeit des Bilderbuchs eine gewisse Evidenz einräume. Subjektiv ausgerichtet ist meine Auffassung, insofern ästhetische Erlebnisse von irgendwelchen banalen oder kleinen Dingen verursacht werden können:

101 Majetschak (2016), S. 24.

102 Vgl. zur Unterscheidung ästhetischer Eigenschaften, ästhetischer Einstellungen und ästhetischer Erlebnisse Reicher (2005), S. 16.

Ein ästhetisches Erlebnis kann man haben, wenn man eine Spiegelung in einer Fensterscheibe sieht, oder einen liebevoll gedeckten Tisch, oder das Muster einer Tapete, und so weiter. Ausserdem können ästhetische Erlebnisse sogar von *natürlichen* Dingen und Ereignissen ausgelöst werden, zum Beispiel von Pflanzen, Tieren, nicht von Menschenhand geformten Steinen, Naturlandschaften oder Naturereignissen (wie einem Gewitter oder einem Regenbogen).¹⁰³

Der springende Punkt ist, dass die Materialität des Bilderbuchs wie andere Gegenstände auch über ästhetische Eigenschaften verfügt, dass sie aber gegenüber anderen Objekten (etwa digitalen Leseegeräten) eine Spezifik besitzt, die einerseits vom Objekt her verursacht wird und andererseits vom Umgang mit ihm und seiner Rezeption. Es gilt also, das Gesamtwerk von Müller und Steiner durch die Materialität im Lichte der spezifischen Sinnlichkeit des Bilderbuchs zu betrachten.

Fragen einer Fokussierung auf den sinnlichen Zugang zum Bilderbuch lauten:

- Wie spielen unterschiedlichen Sinneserlebnisse bei der Bilderbuchproduktion und -rezeption zusammen?
- Wie und von welchen sinnlichen Erlebnissen wird die Bilderbuchrezeption tangiert?
- Inwiefern beruht die gedankliche, emotionale und evaluative Rezeption auf dem multisensoriellen Angebot der Bilderbücher und wie wird diese dadurch berührt, gelenkt oder gestört?
- Welche Aspekte der physischen Beschaffenheit eines Werks sind anwesend, wahrnehmbar, aber im Hintergrund der Aufmerksamkeit, rezessiv, und ermöglichen zwar ein sinnliches Erlebnis, aber keine sinnhafte Erfahrung?

Bei der Verfolgung dieser und ähnlicher Fragen wird von der Hypothese ausgegangen, dass ähnlich wie der Plot einer Geschichte auch sinnlich wahrnehmbare Werkstoffe den Rezipient:innen anbieten, in gewisser Art und Weise erlebt, aufgefasst und gedeutet zu werden. Bei diesen Betrachtungen werden Fragen nach der Sinnlichkeit des Werks von Müller und Steiner nicht durch quantitative Erhebungen zu beantworten versucht. Stattdessen greife ich auf meine eigenen Erfahrungen zurück, die das sinnliche, multimodale Potenzial der Bilderbücher umfassen, um Erlebnisse einer impliziten Bilderbuchbetrachterin oder eines impliziten Bilderbuchbetrachters¹⁰⁴ zu rekonstruieren. Wenn wir die Rezeption des Bilderbuchs betrachten, geht es aus einer präsenztheoretischen Perspektive darum, das Lese- und Betrachtungsverhalten am konkreten Bilderbuchobjekt zu thematisieren. Bildet die Sinnlichkeit eine Art Reflexionsstufe der Stofflichkeit, so stellt Präsenz eine Hinterfragung, Erweiterung und Ergänzung der Sinnlichkeit dar.

Präsenztheoretiker:innen weisen dabei darauf hin, dass Zugänge zu künstlerischen Werken ein simultanes Erleben von Bedeutungs- und Präsenzeffekten implizieren.¹⁰⁵ Mit der ästhe-

103 Reicher (2005), S. 13.

104 Vgl. zum Konzept des impliziten Lesers Iser (1972) und zur literaturtheoretischen Kritik an diesem Modell Willand (2014).

105 Vgl. dazu beispielsweise Gumbrecht (2012).



Abb. 25: Beim Betrachten eines Bilderbuchs stehen wir in direktem Körperkontakt – anders als beim Betrachten eines Bildes im Museum, das wir nicht berühren dürfen. Müller/Steiner (1998), Haug (2017).

tischen Erfahrung wird hervorgehoben, dass das, was in einem Werk angeboten wird, untrennbar mit dem verbunden ist, «was [in] *uns* geschieht, wenn wir diese[s] [...] verfolgen. Das eine lässt sich ohne das andere nicht ausmachen».¹⁰⁶ Gemäss Mersch geht es bei einer Werkanalyse auch um Aspekte, die zwar im Raum greif-, seh-, riech- und schmeckbar «da sind» und dennoch unabhängig vom Symbolischen (oder davon, ob sie bereits mit Sinn anreichert sind) existieren.¹⁰⁷ Aus dieser präsenztheoretischen Sichtweise rücken auch jene Entitäten des Blattwerks ins Interesse, die im Feld der Undurchdringlichkeit seiner Materialität angesiedelt sind. Schliesslich stellt sich für Präsenztheorien die Frage, was überhaupt *verstehen* heisst.¹⁰⁸ Neuere rezeptionsästhetische und präsenztheoretische Ansätze versuchen stärker als hermeneutische Vorgehensweisen, «das Objekt der ästhetischen Erfahrung [durch] die Art und Weise der Verkörperung oder Präsenz eines Kunstwerks» zu erfassen.¹⁰⁹ Gumbrechts Präsenz ist beispielsweise als Gegenkonzept zu jenen Suppositionen zu verstehen, durch die beim Betrachten eines Werks alles der Vermittlung seines scheinbar

106 Seel (2013), S. 187.

107 Mersch (2002), S. 9.

108 Vgl. dazu Ernst/Paul 2013.

109 Carroll (2013), S. 61.

materialunabhängigen Inhalts untergeordnet wird.¹¹⁰ Stellt Präsenz besonders in der Philosophie und in der Medienwissenschaft zuerst einmal einen Gegenbegriff zum Begriff Sinn dar, so gilt für die Rezeption von Bilderbüchern hervorzuheben, dass es sich um mediale Einheiten handelt. Die Bilderbuchlektüre konstituiert sich aus verschiedenen Erlebnisgehalten und aus spezifischer Mitwirkung von Körperaktivitäten, Sinnesempfindungen und Text-, Bild- und Text-Bild-Zugängen. Im Rückgriff auf präsenztheoretische Ansätze sollen die mannigfaltigen Zusammenhänge und synästhetischen Verknüpfungen hinsichtlich der Bilderbuchrezeption von Müllers und Steiners Werk befragt werden:

- Wie kann die Beziehung zwischen den Eigenschaften der Bilderbucharchitektur und der Körperlichkeit der Rezipient:innen gedacht und beschrieben werden?
- Wie lässt sich das Verhältnis von Rezipient:innen und dem, was die Bilderbücher (stofflich) anbieten, denken?
- Inwiefern tangieren mögliche Aktivitäten der Rezipient:innen die durch das Bilderbuch vermittelten Geschichten?
- Was heisst es, wenn sich «Augenblicke der Intensität»¹¹¹ ergeben, wie sind sie mit variierenden Stofflichkeiten in den einzelnen Bilderbüchern verbunden und wie lassen sich diese Konstellationen beschreiben?

Präsenztheorien erscheinen für die Beantwortung solcher Fragen deshalb dienlich, weil es ihnen generell weniger um die Herausarbeitung vermittelter Erkenntnisse in Form propositionalen Wissens eines Werks geht als um das ‚Wie‘ der sinnlich-körperlichen Erfahrungen oder der formalen Elemente hinsichtlich (potenzieller) mannigfacher Rezeptionserfahrungen. Damit rücken Aspekte der Präsenz auch in die Nähe von Konzepten der Performativität, bei denen der Handlungscharakter der Prozesse für die spezifische Art und Weise, wie sich für die Rezipient:innen Spielräume der Wahrnehmung und des Erlebens öffnen, zum Thema gemacht wird.¹¹² Obwohl beispielsweise in einem Werk auf unzählige Arten geblättert werden könnte, legen uns das jeweilige Text-Bild-Gewebe und möglicherweise der Bilderbuchkörper gewisse Möglichkeiten des Hin-und-Her-Blätterns nahe. Seiten umzuwenden ist dabei nicht nur als eine mehr oder minder habitualisierte Abfolge von Körperbewegungen zu verstehen; vielmehr kann unterschiedliches Blättern neue und variierende Aspekte des Text-Bild-Körper-Gewebes hervorbringen. Wann wird wie geblättert und wie wird damit etwa die Erzählstruktur der Text-Bild-Gewebe, beispielsweise die erzählte Zeit, tangiert? Aktivitäten wie das Blättern sollen als Verfahrensweisen einer ästhetischen Produktion untersucht werden, bei der die Rezipient:innen durch bestimmtes Agieren mitwirken. Wenn die «Blätterbarkeit [...] die für das Buch bestimmende, es mithin definierende strukturelle mediale Eigenschaft»¹¹³ ist, gilt es, das

110 Vgl. dazu Gumbrecht (1988, 2004).

111 Kreuzmair (2012, online), S. 237.

112 Vgl. dazu Jost (2011).

113 Schulz (2015), S. 29.

Umwenden von Seiten und dessen variierende Rollen und Funktionen in den Bilderbüchern sowohl aus dem Blickwinkel der Produktion als auch der Rezeption zu thematisieren. Anhand des Werks von Müller und Steiner soll der spezifische Umgang und das Nachdenken über eigenes Lektüerverhalten am konkreten Bilderbuchobjekt reflektiert werden.

Halten wir kurz fest, was im Dickicht von Materialität, Ästhetik und Materialästhetik vorerst zu konstatieren ist: Um sich der stofflichen Aspekte eines Bilderbuchwerks anzunehmen, sind Reflexionsstufen erforderlich, wobei diese hier durch die Beschäftigung mit der Sinnlichkeit und Präsenz geschehen. Den selektiven und subjektiven Wahrnehmungsapparat von Produzent:innen und Rezipient:innen gilt es einzubeziehen und die jeweiligen Perzeptionsmöglichkeiten und Erlebnisgehalte in Verbindung mit der Stofflichkeit zu setzen. Die Materialität des Bilderbuchs bewegt sich in der Schwebe.

Das Abenteuer dieser Betrachtungen besteht mitunter darin, dass sie sich von der in der griechischen Philosophie ausgehenden Teilung der Welt, die über den Cartesianismus bis in die Gegenwart reicht und «die immer wieder für eine klare Abtrennung des Materiellen vom Reich der Ideen plädiert und zugleich die Welt des Geistigen als die eigentliche Grundlage der menschlichen Existenz definiert [hat]»,¹¹⁴ verabschieden.¹¹⁵ Fragen, danach welches die materiellen Bedingt- und Besonderheiten eines Bilderbuchs sind und wie das Bilderbuch als bildlich-literarisches Medium zu begreifen ist, eröffnen ein weites Forschungsfeld. Wie lässt es sich also in diesem offenen Feld mit den Werkzeugen Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz konkret bewegen? Diese Frage begleitet die zwei ausführlichen Werkbetrachtungen in Kapitel 3.

114 Hahn (2016), S. 45.

115 Hans Peter Hahn betont, dass sich insbesondere in der philosophischen Tradition die Ansicht verfestigte, dass «ein Konzept, eine Idee oder eine persönliche Wertsetzung [...] nur dann gültig [sein], wenn sie sich gerade nicht an materiellen Dingen orientieren. Ausgehend vom platonischen Höhlengleichnis bis hin zur kartesischen Trennung der Welt in «res cogitans» und «res extensa» wurde die Welt des Materiellen immer wieder abgewertet und als abgetrennt von geistiger Erkenntnis definiert.» Ebd., S. 53.

3 Zwei materialästhetische Bilderbuchbetrachtungen

Die Verfestigung der These, dass das Werk von Müller und Steiner unter zahlreichen materialästhetischen Gesichtspunkten analysierbar ist und gerade dadurch sein Gewicht offengelegt werden kann, erfolgt in diesem Kapitel anhand zweier grösserer Werkbetrachtungen. In Kapitel 3.1 rückt *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* (1998) ins Zentrum, in Kapitel 3.2 fokussiere ich mich auf *Die Menschen im Meer* (1981). Jeweils spezifisch signifikante, strukturbildende Momente der Bilderbucharchitektur und des Buchkörpers in Verbindung mit dem Text-Bild-Gewebe werden herauszuarbeiten versucht. Es geht darum, die Kritikwürdigkeit materialästhetischer Aspekte aufzuzeigen und das facettenreiche Gesicht der Materialität des Bilderbuchwerks von Müller und Steiner exemplarisch sichtbar zu machen.

In Kapitel 3.1 wird Spuren gefolgt, die sich im Spannungsverhältnis von semiotischer und dinghafter Markierung bewegen. Ist in unserem Alltag die Spur fest verankert und haben wir «ein intuitives Verständnis von dem, was eine Spur ist»,¹ wird im Kontext des materialästhetischen Diskurses die Spur im Bilderbuchwerk befragt:

- Können durch die Verfolgung motivischer Fährten der Bilderbuchmacher erzählerische Strategien festgemacht werden, die an die Architektur des Bilderbuchs geknüpft sind?
- Ergeben sich durch die Beschäftigung mit stofflichen Gebrauchsspuren Einsichten im Bereich rezeptiver Praktiken, die auf der Voluminosität des Bilderbuchs gründen?
- Handelt es sich bei Spuren des Gebrauchs lediglich um Störfaktoren für zukünftige Leser:innen oder lassen sich durch deren Veranschaulichung charakterbildende Aspekte der Bilderbuchlektüre herausarbeiten?

In drei Schritten werden diese Fragen aufgeworfen, werkspezifisch expliziert und zu beantworten versucht. Bezugnehmend auf die konkrete Lektüre stehen im ersten und zweiten Schritt Spuren im Bilderbuch *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* im Zentrum. In Kapitel 3.1.1 führt die Verfolgung motivischer Fährten im letzten gemeinsamen Werk von Müller und Steiner dazu, die Spur als Leitmotiv festzumachen. Dargelegt wird, dass das Spurenlegen der Bilderbuchmacher als narrativ-ästhetische, an die Architektur des Buches gebundene, Strategie zu begreifen ist. Darauf aufbauend erfolgt in Kapitel 3.1.2 ein Sprung von den (primär zeichenhaften) textlich und bildlich motivierten Hinweisen zu Spuren des Gebrauchs, deren Charakteristika in der Materiali-

¹ Krämer (2016b), S. 157.

tät eines einzelnen Exemplars liegen. Innerhalb dieses Sprungs wird die Unterscheidung in motivische und stoffliche Spur problematisiert. Bei allem Zweifel an dieser etablierten Dichotomie wird augenfällig, dass Spuren des Gebrauchs ein Bilderbuch mitkonstituieren. Einmal berührt, verschmiert, unsauber geworden, lässt sich das jeweilige Exemplar nicht wieder in seinen ursprünglichen Zustand zurückversetzen.² Fettflecken, Schmutz und Haare auf dem Papier oder vergilbte Passagen erklingen innerhalb eines buchspezifischen Rezeptionsprozesses, der durch Erlebnisauthentizität, Darstellung und Wirklichkeit, Latenz und auratische Wahrnehmung gekennzeichnet ist. Insbesondere im dritten Schritt, in Kapitel 3.1.3, wird anhand weiterer Werke von Müller und Steiner dargelegt, dass Abnutzungs-, Verfalls- und Gebrauchsspuren nicht nur darüber Aufschluss geben, wie Bücher dem Zahn der Zeit unterliegen, sondern auch, wie sie auf vergangene Umgangs- und Lektürepraktiken verweisen. Wird darauf bedacht, die konkrete Lektüre spurenbehaftet zu denken, zeigt sich, dass sich «Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Gegenwart und Vergangenheit»³ kreuzen.

Ist eine Geschichte stofflicher Spuren des Gebrauchs teilweise erst im Nachhinein möglich, also nachdem singuläre Exemplare in Umlauf gebracht und benutzt worden sind, richtet sich der Blick zu Beginn des Kapitels 3.2 stärker auf werkgenetische Aspekte. Unter dem Begriff der stofflichen Narrativität werden Werkaspekte von *Die Menschen im Meer* untersucht, die sich durch eine ungewöhnliche Beziehung von Text-Bild und Buchkörperlichkeit konstituieren. In Kapitel 3.2.1 wird der Entstehung des dritten Bilderbuchs von Müller und Steiner unter Berücksichtigung von Archivmaterialien nachgegangen. In der Beleuchtung produktionsästhetischer Themenfelder kristallisiert sich heraus, dass materielle Determinanten wie Doppelseiten nicht (nur) als latenter Hintergrund *da* sind, sondern sowohl Müller als auch Steiner zu spezifischer Arbeit am Papier bewegen. Zählen Doppelseiten zur vorbestimmten Form des gedruckten Bilderbuchs, können sie als produktive, konstruierte Orte künstlerisch situiert werden. Gezeigt wird, dass Müller und Steiner materielle Grenzen des Buches nicht bloss als stoffliche Hürden erachten, sondern sie als Teil des sogenannten *Inhalts*⁴ verhandeln. Papier und Blätter sind als produktionsästhetisch relevante Aktionsfelder, als Bühnen der Bilderbuchmacher zu befragen: An welchen Stellen der Produktion zeigt sich die Durchdringung und Verzahnung der Text-Bild-Ebene und papierenen Entitäten besonders deutlich? Wie machten die Bilderbuchmacher den Blattraum während des mehrjährigen Arbeitsprozesses nutzbar? Wo und wie beeinflusste, bereicherte oder beschränkte die doppelseitige Struktur des Buches Müller und Steiner in der Ausarbeitung ihres insularen Kosmos?

2 Selbstverständlich können Bücher restauriert werden und manche Gebrauchsspuren werden mit der Zeit durch andere überdeckt oder verändert. Aber auf alle Fälle werden, nachdem ein Bilderbuch gekauft oder verschenkt worden ist, Spuren hinterlassen, die sich nicht in Luft auflösen lassen.

3 Krämer (2016b), S. 159.

4 Für eine Kritik an der Vagheit des Begriffs ‚Inhalt‘ siehe Kapitel 4, insbesondere Kapitel 4.1.

In Kapitel 3.2.2 wird herausgearbeitet, wie die Doppelseite aus rezeptionsästhetischer Sicht Wirkung erzielen kann. Plausibilisiert wird, dass das utopische Handlungsgerüst und die Doppelseiten in *Die Menschen im Meer* in wechselseitigem Verhältnis miteinander agieren. Die unaufhebbare und eigenwillige Beziehung zwischen Materialität und Narrativität lassen sich unter dem Aspekt der Zweiseitigkeit und des Weissraums unter anderem anhand von Lektüreeindrücken präzisieren. Die Interaktion utopisch aufgeladener Text-Bild-Elemente und stofflicher Charakteristika der Doppelseite erweist sich nicht nur als intrikat, sondern auch als vielseitig. Erforscht wird, wie ideelle und materielle Rahmungen in kongenialer Beziehung miteinander auftreten. Ausgehend davon, dass der Plot von *Die Menschen im Meer* auf einer Aufteilung in zwei Gesellschaftssysteme auf zwei Inseln beruht, wird danach gefragt, inwiefern der eutopisch und dystopisch geprägte Anschauungsraum selbst auf der doppelseitigen Struktur des Buches gründet. Die These wird entworfen, dass scheinbar disparate Entitäten wie die Idee der Utopie und stoffliche Phänomene wie Weissräume in einem dialektischen Spannungsverhältnis und in bilderbuchspezifischer Eigenlogik die Lektüre prägen.

3.1 Dem «Schwarzen Mann» auf der Spur (konkrete Lektüre)

Zu den vielen guten Eigenschaften von Büchern gehört, dass sie alt werden – wenn sie gut hergestellt sind, halten sie sogar ewig; wenn sie gut gestaltet sind, sind die Abnutzungsspuren vorgesehen und eingeplant.⁵

Rücken und Schnitt leicht gebräunt (ex-Raucher-Exemplar).⁶

Das doppelseitig konzipierte Coverbild des letzten gemeinsamen Werks von Müller und Steiner besteht aus einer in Acryl angefertigten Strassenszene einer Biel ähnelnden Stadt. Auf der Vorderseite wirft ein Knabe ein Kaugummipapier auf den Boden, vor ihm warnt ein Verkehrsschild vor spielenden Kindern. Erwachsene sind nur im Hintergrund angedeutet. Ein mächtiger Schatten eines Mannes mit Koffer ragt in die Szene und in den Buchrücken hinein. Der Buchrücken verläuft durch die Mitte einer Strasse, wobei im oberen Teil der Titel auf hellem Grund platziert worden ist: *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*

⁵ Forssmann (2015), S. 77.

⁶ ZVAB (s. d., online), Teil einer antiquarischen Zustandsbeschreibung eines Exemplars von *Die Kanincheninsel* (1977).

Auf der Rückseite des Covers, auf der die linke Hälfte der Strasse abgebildet ist, führen schwarze Fussspuren von einem gepanzerten Polizeiauto weg. Hinter dem abschreckenden Fahrzeug versteckt sich ein Kind und schaut beobachtend in eine leere Strasse hinaus. Es scheint so, als würde es aus dem Bild schauen, versuchen, die Rezipient:innen auszuspähen. Das Cover löst ein Gefühl des Unbehagens, einer heimeligen Schaurigkeit oder einer unheimlichen Harmlosigkeit, aus. In was für eine Geschichte werden die Leser:innen beim Öffnen des Bilderbuchs entführt?

Innerhalb des Buches beginnt sie mit Kindern, die auf einem Vorplatz eines Schulhauses das titelgebende Spiel *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* spielen.⁷ Im Laufe des Buches beginnt das Spiel für die Erwachsenen ernst zu werden. Der «Schwarze Mann» scheint plötzlich auch in ihrer Welt da zu sein. Unbekannte Fussabdrücke werden in der Stadt gesichtet. Merkwürdiges ereignet sich. Eine weisse Maus und ein Schnuller sind im Schaufenster eines Schmuckladens gelandet, im Aushang einer Buchhandlung befinden sich eines Morgens Zeichnungen, schwarze Ballons steigen auf. Niemand weiss, wer das getan hat, und «[a]lle fangen an, sich Gedanken zu machen».⁸ Angst breitet sich aus. Es wird gegen Unbekannt Anzeige erstattet: «Gegen unbekannt, das heisst eigentlich: gegen den Schwarzen Mann.»⁹

Ein Fernsehsender zeigt einen Beitrag über den Schwarzen Mann, der Gesuchte füllt die Titelseiten von Tageszeitungen, Hysterie breitet sich in der Stadt aus. Die Erwachsenen sprechen von Risiko und auch von Krise. «Sie sagen, man müsse dem Schwarzen Mann einfach eine Falle stellen. Aber wie sollen sie das anfangen? [...] Schlau ist er ganz bestimmt. In dem Spiel, das die Kinder spielen, fängt er die anderen. Er selbst wird nie gefangen.»¹⁰ Die Strasse verwandelt sich in einen unsicheren Ort. «So kann es nicht weitergehen», sagen die Eltern zu ihren Kindern. «Wir wissen, was gut für euch ist und was nicht. Wir wollen nur euer Bestes.»¹¹ Die Eltern erlegen den Kindern allerhand Verbote auf.

Nur wenn es dringend nötig ist, gehen die Leute noch aus dem Haus. Auf der Straße schauen sie sich nach Verfolgern um. Sie haben kein Vertrauen mehr zueinander. Der Schwarze Mann ist es, der eines Nachts alle Lichter ausgehen lässt. Der Schwarze Mann hat die Hände im Spiel, wenn das Fernsehen eine Panne meldet. Für jedes Unglück wird er verantwortlich gemacht.¹²

7 In diesem im deutschsprachigen Raum bekannten Kinderspiel schlüpfte ein Kind in die Rolle des «Schwarzen Mannes» und stand den anderen Kindern gegenüber. Es rief: «Wer hat Angst vor dem Schwarzen Mann?». Die anderen Kinder antworteten: «Niemand!» «Und wenn er kommt?», fragte das Kind, worauf die Gruppe antwortete: «Dann rennen wir weg!» Danach versuchte der «Schwarze Mann», so viele Kinder wie möglich anzutippen. Jene, die er erwischte, mussten ihm beim Fangen helfen. Das Kind, das als letztes erwischte wurde, gewann das Spiel und schlüpfte beim nächsten Durchgang in die Rolle des Fängers.

8 Müller/Steiner (1998), s. p.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd.

Müller und Steiner beschäftigen sich in ihrem letzten gemeinsamen Werk «mit einer Unsicherheit verbreitenden Leerstelle beziehungsweise einem illustrierten Mythos, der eine ganze Stadt durch eine Art Sicherheitswahn stilllegt».¹³ Sie arbeiten dabei mit und an der Kinderschreckfigur des «Schwarzen Mannes». Eine tief in der Gesellschaft verankerten Xenophobie wird mit der kindlichen und kindischen Furcht vor dem Schwarzen Mann verbunden.¹⁴ Die Erwachsenen im Bilderbuch wännen sich in der Gegenwart einer dunklen, schattenhaften Gestalt in schwarzer Kleidung, mit geschwärztem Gesicht oder dunkler Haut. Im Hintergrund des direkt Sichtbaren scheint eine Unheil stiftende Gewalt zu wirken, die den Stadtbewohner:innen im Verborgenen Schrecken einjagt. Sie sorgt dafür, dass den Leuten ihr ruhiger Schlaf gestohlen wird. Verängstigt spähen sie hinter ihren Gardinen hervor. Die Zwietracht zwischen den Menschen nimmt zu. Daraufhin werden überall in der Stadt Videokameras und Sicherheitsvorrichtungen eingerichtet, um des Phantoms habhaft zu werden und Licht ins Dunkle zu bringen. Die Versuche der Durchleuchtung gehen mit legalisierten Überwachungs*massnahmen* einher. «Müller und Steiner skizzieren die Geburt des Überwachungsstaates aus dem Geist der fürsorglichen Belagerung. Die angejahrte Utopie kindlicher Anarchie kontrastieren sie mit der bleiernen Zeit von Ruhe, Ordnung und Selbstkontrolle.»¹⁵ Im Namen des Schutzes der Bevölkerung werden absurd anmutende Vorschriften erlassen. Die Bilderbuchmacher behandeln in ihrem im Januar 1998 erschienenen Werk eine Entwicklung, die Robert Pfaller mit Rekurs auf Karl Marx als «Wechsel der «Beleuchtung»»¹⁶ beschreibt. Pfaller versteht darunter den gesellschaftsverändernden Prozess, der Mitte der Neunzigerjahre einsetzte und in dessen Rahmen dem Staat die umfassende «Aufgabe übertragen [wurde], die Individuen vor Belästigungen durch andere zu schützen».¹⁷ Als Folge der Paranoia in der Bilderbuchstadt werden allerhand restriktive Massnahmen ergriffen, damit sich eine neue Sicherheit einrichten kann. «Der scheinbar schützende Staat beseitigt selbst eifrig die wichtigsten materiellen Einrichtungen gesellschaftlicher Solidarität.»¹⁸ Öffentliche Plätze werden als unsichere Orte hochstilisiert, ohne Widerstand werden Vorschriften akzeptiert und wird Lustfeindlichkeit praktiziert. In der Bilderbuchstadt werden Folgen einer Politik offengelegt, bei der Freiheit vorwiegend mit

13 Rinnerthaler (2020), S. 244.

14 Es wird behauptet, dass das Kinderspiel *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?* bereits vor der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt war. 1897 ist der Liederforscher Franz Magnus Böhme zur Ansicht gelangt, dass die Schreckgestalt des «Schwarzen Mannes» auf die Pest respektive die Figur des Schwarzen Todes zurückzuführen sei. Jeder, der von der Pest befallen wird – im Spiel angetippt wird –, ist selbst Träger des Schwarzen Todes und gehört zum Fänger des «Schwarzen Mannes». Vgl. zu dieser Spekulation Müller-Lüdenscheidt-Verlag [Volksliederarchiv] (s. d., online).

15 o. V., Frankfurter Allgemeine Zeitung (1998, online), S. 35.

16 Pfaller (2011), S. 15.

17 Ebd., S. 34.

18 Ebd., S. 35.

Risiko verbunden wird. Je stärker der Alltag von Überwachungskameras und Warnanlagen geprägt ist, desto unsicherer scheinen sich die Menschen in ihrem Handlungsspielraum zu fühlen. Und so haben sich am Ende von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* die Kinder «keine Geschichten mehr zu erzählen. Sie sitzen vor dem Computer. Sie lernen in der Schule das Einmaleins. Sie lernen, wie man die Zähne richtig putzt und wie man mit Zeugnisnoten fertig wird.»¹⁹

3.1.1 Die Spur als Motiv

In *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* betrachtet die Polizei Fingerabdrücke mit der Lupe, misst Fussabdrücke aus, sperrt Tatorte ab, stellt Fallen.²⁰ Sie



kann sich aber nur an vagen Hinweisen festhalten, um den für sie unerklärbaren Dingen, die in der Stadt geschehen, auf die Schliche zu kommen. Wie die Polizei tappen auch die Erwachsenen, die Presse und die Öffentlichkeit bezüglich der vielgestaltigen Spuren, die sich in der Stadt auffinden lassen, im Dunkeln. Wer hat wo, wann und wie Hand angelegt und was sagt dies über die Täter:innenschaft aus? Wie lassen sich Protagonist:innen sichtbar respektive dingfest machen und – wenn wir denn wollen – überführen?

Müllers und Steiners Parabel über Freiheit und Täter:innenschaft in Zusammenhang mit der Installation des modernen Überwachungsstaats ist ein geschickt konstruiertes Spuren- und Rätselbuch. Dabei gehen das Buch, die Spur und die mit der Spur verbundene Tätigkeit des Aufspürens eine verstrickte Beziehung ein. Müller und Steiner haben Fährten gelegt, die die Rezipient:innen aufnehmen, deuten und dekonstruieren.

Eine Möglichkeit der konkreten Lektüre besteht folglich darin, den motivischen Spuren der Erzähler zu folgen. Die Ausarbeitung des fiktionalen Narrativs der Spur im Bilderbuch ist massgeblich durch ein «sprachlich-bildliches Gewebe»²¹ geprägt. Bei der motivischen Spur legt die Erzählinstanz selbst die Fährte und es entfaltet sich «jenes fiktionale Narrativ, das die Spur imitiert».²² Die motivischen Fährten sind durch die im Bilderbuch implizit vorhandenen Bilderbuchmacher gelegt und sind somit von diesen zumindest

19 Müller/Steiner (1998), s. p.

20 Alle in Kapitel 3.1.1 und 3.1.2 abgedruckten Bildausschnitte stammen aus Müller/Steiner (1998). Es wird dann auf eine eigenständige Bildlegende verzichtet, wenn der Fliesstext die Bilder genügend erklärend umrandet.

21 Thiele (2003), S. 12.

22 Schürmann (2014), S. 31.

mitbestimmt. Müller und Steiner verwenden auf vielseitige Art das narrative Potenzial der Spur, insofern den von ihnen erschaffenen simulierten Spuren entscheidender Anteil bei der Lektüre zukommt. Die Spuren, die sie konstruiert haben, regen die Rezipient:innen an, Fährte aufzunehmen, sie zu verfolgen und zu lesen. Nehmen die Rezipient:innen die zahlreichen Motivstränge der Spur auf, stellen sich ihnen Grundfragen der Bilderbuchlektüre: Welche bedeutungstragende Rolle leisten die textlichen Erzählsuren, welche kommt den Bildspuren zu und welche Erkenntnisse ergeben sich aus dem Zusammenspiel von Text- und Bildhinweisen?

Die abgedruckte textliche Narration enthält 1384 Wörter und etwa 118 Sätze,²³ verteilt auf 27 Einzelseiten.²⁴ Anders als bei früheren Bilderbüchern von Müller und Steiner stellt dieses Werk auf textlicher Ebene keine in sich allein funktionierende «Kurzform der Erzählung dar».²⁵ Im ersten Teil wirkt ein textlicher Erzähler, der mehrheitlich die Figuren im Bilderbuch selbst sprechen lässt. Um die unterschiedlichen Meinungen der Kinder über den «Schwarzen Mann» wiederzugeben, dominiert die direkte Rede:

«Wir haben ihn [den «Schwarzen Mann»] mit eigenen Augen gesehen», *sagen sie*. «Vor den Ferien», *sagen die einen*. «Nach den Ferien», *sagen die anderen*. «Er trägt einen Hut», *sagen die einen*. «Eine Mütze mit Katzenohren», *sagen die anderen*. «Vielleicht sammelt er Dinge, die wir nicht mehr brauchen?», *sagen die einen*. «Das wird man sehen», *sagen die anderen*. «Bestimmt ist er lustig, dick und freundlich», *sagen die einen*. «Oder er ist ernst und lang und wild», *sagen die anderen*.²⁶

In der Wiedergabe der direkten Rede schildert der textliche Erzähler einerseits nahe am Geschehen, andererseits wird in schwebender Möglichkeitsform die Identität des «Schwarzen Mannes» angedeutet. Das Spekulieren über das Aussehen und über die Charakterzüge der Hauptfigur wird aus kühler Distanz lakonisch erzählt, wobei die Meinung der «einen» sowie der «anderen» Erwachsenen in Dialogform wiedergegeben wird. (Obwohl der Erzähler zu Beginn des Buches Kinderworte hervorhebt, fokussiert er sich im weiteren Verlauf der Geschichte hauptsächlich auf die Erwachsenenrede.) Sind die scheinbar mündigen Eltern anfänglich unterschiedlicher Meinung bezüglich der neuartigen Phänomene, geraten sowohl «die einen» wie «die anderen», ausgelöst durch Hinweise über den scheinbaren Täter und das Hörensagen über den «Schwarzen Mann», zu einer eindeutigen Aussage:

23 Die Anzahl Sätze variiert, je nachdem, ob wir die syntaktisch unvollständigen Sätze dazuzählen oder nicht.

24 Im Gegensatz zu anderen Bilderbüchern von Müller und Steiner fällt die Zahl an Wörtern und Sätzen deutlich tiefer aus. Beispielsweise weist das Bilderbuch *Die Menschen im Meer* 3012 Wörter und etwa 250 Sätze auf.

25 Thiele (2003), S. 36. Vgl. dazu als Kontrast etwa die Ausführungen in Kapitel 2.2 zu Steiners Text in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*, der für sich genommen als kurzprosaisches Stück gelesen werden kann.

26 Müller/Steiner (1998), s. p. (kursive Hervorhebungen S. M.).

Die einen sagen: «Was sich die Kinder doch immer ausdenken!». «Wenn es den Schwarzen Mann wirklich gäbe, wüssten wir das. Wir fänden heraus, wo er arbeitet, wo er wohnt, wie er lebt und wer er ist.» «Aber die Fußabdrücke gibt es», *sagen die andern.* «Wir sorgen uns um die Sicherheit unserer Kinder. Wir müssen die Täter fassen, bevor ein Unglück geschieht.» [...] «So kann es nicht weitergehen», *sagen die Eltern* zu ihren Kindern. «Wir wissen, was gut für euch ist und was nicht. Wir wollen nur euer Bestes.» Sie verbieten ihnen draußen zu spielen.²⁷

Sechzehnmal nennt der textliche Erzähler den ›Schwarzen Mann‹ beim Namen, ohne den Leser:innen eindeutige Indizien für dessen Existenz zu liefern. Vielmehr verweist er in Form unbeantworteter Fragen (37 Fragesätze) auf die bildliche Ebene. Es entfaltet sich ein Hin und Her von Text- und Bildebene. Die Rezipient:innen werden etwa vom Text her motiviert, die Bilder nach Hinweisen zu durchforsten, um etwas über die Täter:innenschaft zu erfahren. Sie folgen einem bildlich ausgearbeiteten Mann mit Hut und Koffer, der auch mit der Gestalt identisch zu sein scheint, die auf dem Cover einen langen Schatten wirft. Der unbekannte Mann streift durch die Fussgängerzone, wartet an einem Zeitungskiosk und verlässt eine Polizeizentrale. Derselbe ist auch auf der Titelseite gross abgebildet, aber kaum fassbar, weil eine aufgeschlagene Zeitung sein Gesicht und seinen Körper verdeckt. Textlich wird diese Figur nicht explizit aufgegriffen, obwohl sie in vielen Szenen bildlich auftritt.²⁸ Nie sehen wir sein Gesicht – seine Identität bleibt angedeutet, stumm. (In ersten Bildentwürfen der Innentitelseite von Müller wurde das Gesicht des geheimnisvollen Mannes nicht gänzlich verdeckt. Unter dem Hut zeigen sich Augen und Gesichtspartien, die in der gedruckten Endversion nicht mehr preisgegeben werden. Offenbar wurde der Mann im Laufe des Buchprojektes zunehmend anonymisiert.)²⁹ Unfassbarkeit wirkt verdächtig. Ist dieser Unbekannte der Täter, der in der Stadt gesucht wird?

Durch das Verfolgen fiktionaler Spuren in den Bildteilen gelangen die Rezipient:innen auf eine alternative Fährte: Viele der kleinen Indizien weisen auf die ›Täter:innenschaft‹ der Kinder hin. Überall, wo Spuren des angeblichen ›Schwarzen Mannes‹ auftauchen, geht eine Art kindlicher Fingerabdruck einher. An jenem Tatort, wo die schwarzen Fussspuren hinterlassen wurden, liegt am Boden ein leeres, zerknittertes Kaugummipäckchen. (Wir erinnern uns an den Knaben, der auf der Vorderseite des Covers ein Kaugummipapier derselben Marke auf den Boden wirft.) Die weisse Maus,

27 Ebd., s. p. (kursive Hervorhebungen S. M.).

28 Nur der Koffer, der dem Unbekannten zugeschrieben werden kann, wird gegen Ende hin textlich einmal erwähnt: «Fast alle Erwachsenen sind davon überzeugt, dass es den Schwarzen Mann wirklich gibt. Fast alle glauben, dass er für die ganze Stadt gefährlich ist. Fast alle würden die Polizei rufen, um ihn verhaften zu lassen, wenn sie ihn auf frischer Tat ertapten. Könnte es nicht sein, dass er – oder ein mit ihm verbündeter Unbekannter – in dem Koffer beim Reiterdenkmal eine Bombe versteckt hat?», Müller/Steiner (1998), s. p.

29 Vgl. dazu Jörg Müllers Bildskizzen zu Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?: Müller (s. d.) Nachlass Jörg Steiner.

der Schnuller, das Windrädchen und der rote Faden, die im Schmuckladen und der Papeterie für Aufsehen sorgen, finden wir Seiten zuvor in Szenen, in denen Kinder im Zentrum stehen. Wenn wir die bildlichen Teile als Tatorte betrachten, kann der Eindruck aufkommen, dass die Gegenstände, die von der Polizei und der Presse dem «Schwarzen Mann» zugeordnet werden, aus dem Umfeld der Kinder stammen. Aus dieser Möglichkeit schöpfend verwandeln sich die Stadt- respektive Tatorte zu Spielplätzen; der Horror des Fussabdrucks eines scheinbar Anderen wird fassbar, indem er in die Erzählung kindlicher Faxen eingegliedert wird: Die Kinder tanzen den Erwachsenen auf der Nase herum.

Beim Aufspüren von Spuren und deren Zuordnung zu den möglichen Täter:innen schleicht sich ein detektivischer Blick auf der Seite der Rezeption ein. In der Suche nach Hinweisen, Verbindungen und Knoten richtet sich das Auge auf Text- und Bildteile, die zusammengenommen Schlussfolgerungen erlauben könnten. Bei dieser deutenden Tätigkeit kommt dem Detail besondere Autorität zu; ein winziger Abfallrest auf der Strasse oder ein liegen gelassener Hut können (zumindest im Genre des Krimis) «Aufschluss über zentrale Handlungsstränge geben».³⁰

Der spurenbehaftete, fremde Hut zeugt von der vergangenen Anwesenheit einer anderen Person [...]. Der Blick fürs Detail und das Vermögen, aus ihm Schlüsse zu ziehen, verleihen einem Beobachter immer den Nimbus unbestechlicher Scharfsinnigkeit und Objektivität; Eigenschaften, die, umgewandelt in eine Erzählstrategie, einen Wahrheitseffekt [...] produzieren. Die Detailfülle ist das Element der fiktionalen Spur, das für Deutungshoheit und Authentizität sorgt.³¹

In Müllers und Steiners Repertoire an Alltagsgegenständen und Alltagsphänomenen, die durch die spurenbehaftete Erzählstrategie in den Vordergrund rücken, erlangt nicht nur der Hut, sondern auch der Koffer des fremd erscheinenden Mannes als geheimnisvolles Objekt besondere Aufmerksamkeit. Die Objekte führen zu einer dritten möglichen Täter:innenschaft. Der Koffer ist zu Beginn als Teil des Schattens abgebildet und liegt am Ende der Geschichte auf einer Parkbank. Im Gegensatz zum statusbildenden Aktenkoffer eines Anzug tragenden Mannes, der auf einer Seite die schwarzen Fussspuren auf der Strasse fassunglos anstarrt, führt der Koffer des Fremden im Verlaufe seines Erscheinens zu eigenständigen Assoziationen. In der Anonymität des Raumes der Stadt entfaltet der Gegenstand Aspekte des Abgesonderten, Fremden und Flüchtigen. Im Intro dieser Betrachtungen wurde bereits auf diesen Koffer und dessen Inhalt Bezug genommen. Am Ende des Buches offenbart er geöffnete Arbeitsutensilien eines Schriftstellers wie Jörg Steiner: eine Schreibmaschine, ein Typoskript mit handschriftlichen Änderungen, eine Zeitung, Proviant und eine Flasche Wein. Auf der Parkbank liegt ein weiteres Blatt, auf dem Verlagsangaben über das eben rezipierte Buch enthüllt werden.

30 Schürmann (2014), S. 31.

31 Ebd., S. 32.

Diese Szenen enthalten Hinweise auf eine andere Kompliz:innen- oder Täter:innenschaft. Auf der aufgeschlagenen Zeitung bei der Titelei haben sich Jörg Müller und Jörg Steiner selbst abgebildet, wobei sie gleich den Anfang einer möglichen Rezension über ihr Buch mitliefern. Die Bilderbuchmacher haben weitere direkte Verweise auf ihre Anwesenheit in der Bilderbuchstadt verfasst: Das Polizeiauto auf der Rückseite des Covers trägt das Nummernschild «JM 97». ³² In einem Rinnstein ist der standhafte Zinnsoldat aus Müllers Bilderbuchadaption von Hans Christian Andersens *Der standhafte Zinnsoldat* von 1996 auffindbar. In jenem Werk spielt das Schiffchen, das in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* im Aushang einer Apotheke gelandet ist ³³ und bei den Erwachsenen für rote Köpfe sorgt, eine zentrale Rolle. Auch die Hauptfiguren aus *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* haben sich in das letzte Bilderbuch eingeschlichen: Das Krokodil erscheint als Logo auf einem Pullover eines Fernsehmitarbeiters, die Eule und der Pinguin zieren Werbeplakate eines Tourismusbüros. Zudem finden andere zentrale Motive aus den Werken von Müller und Steiner in adaptierter Form Eingang in das vorliegende Bilderbuch. Zu denken ist hier etwa an das komplexe Schattenspiel in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*. ³⁴ Auch in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* kommt dem Motiv des Schattens besonderes Gewicht zu, durch das eine Atmosphäre des Verborgenen, des Gefährlichen, des Diffusen genährt wird. ³⁵ Weiter gibt es im Bilderbuch explizite Bezugspunkte zur Stadt Biel. Den Schulhof, auf dem die Kinder anfangs spielen, gibt es in dieser Form tatsächlich und er kann bei einem Spaziergang immer noch aufgefunden werden. Jörg Steiner hat in dieser Schule unterrichtet. Bei einer anderen Bildszene führt ein Treppenhaus in eines der Ateliers, in dem Jörg Müller gearbeitet hat. ³⁶ Aus diesen selbstreferenziellen Verweisen, gelesen als motivische Spuren, lässt sich folgernd fragen: Wie wollen sich Müller und Steiner in der Bilderbuchstadt zu erkennen geben? Sind sie die eigentlichen Täter, die entdeckt werden wollen? Sind die beiden die Komplizen des «Schwarzen Mannes», der Kinder oder der Leser:innen? Was macht eine Täter:innen-, Kompliz:innen- oder Urheber:innenschaft im Bilderbuch überhaupt aus?

32 Das Nummernschild verweist auf den Urheber und die Entstehungszeit des Bildes: Jörg Müller, 1997.

33 Es wurde womöglich von den Kindern durch einen Lüftungsschacht hineingesteckt.

34 Vgl. zur Bedeutung des Motivs des Schattens und insbesondere der schattenlosen Hauptfiguren in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* Kapitel 2.2.

35 Wie der «Schwarze Mann» charakterisiert sich der Schatten im Bilderbuch gerade dadurch, dass er auf abwesende Dinge verweist. Die Gegenwärtigkeit der Anwesenden im Bilderbuch wird durch eine «Präsenz des Abwesenden» (Schürmann 2014, S. 33) überschattet. Auf der düstersten Seite im Bilderbuch wird ein kollektiver Traum der Stadtbewohner wiedergegeben. Der Schatten tritt hier als fremder Feind auf, der nicht nur bei Tag, sondern auch in der Nacht in die Häuser und ins (Unter-)Bewusstsein der Leute eindringt. Dieser Doppelseite werde ich in Kapitel 5 weitere Aufmerksamkeit entgegenbringen.

36 Diese Sachverhalte sind bei Müller (2007) auf Seite 96 und 135 verifizierbar.



Abb. 26: Im Hinblick auf die Verschränkung von Spur und Selbstreferenzialität respektive Täter:innen- und Autor:innenschaft ist auffällig, dass Müllers und Steiners Namen durch die Hand des Zeitungslesers teilweise verdeckt werden und dadurch nicht gänzlich lesbar sind. Im Hintergrund der nachgeahmten Fotografie ist ein Reiterdenkmal zu erkennen, das Teil eines Tatortes in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* darstellt. Die Verknüpfung von Bilderbuchlandschaft und dem Ort, in dem sich die Autoren bewegen, wird explizit offengelegt respektive hergestellt. Der in der Nähe liegende, auf der linken Zeitungshälfte abgedruckte Bericht über einen Verbrecher ist nicht entzifferbar. Hingegen ist in der von den Bilderbuchmachern selbst angefertigten Zeitungszension zu lesen, dass das neue gemeinsame Projekt «viele aktuelle Fragen» aufwerfe, die sich nicht an eine bestimmte «Altersstufe» richteten. Müller/Steiner (1998), s. p. Ausschnitt aus der Titelei.

Nicht nur auf motivischer Ebene erweist sich das letzte gemeinsame Bilderbuch von Müller und Steiner als veritables Spurenbuch: Ästhetische Merkmale eines chronologisch ablaufenden Kriminalfilms wurden für das Bilderbuch adaptiert. Die Gestaltung der Doppelseiten ist meist durch einseitige Bilder bestimmt, wobei es zu harten Schnitten zwischen linker und rechter Szene kommt. Die adressierte (implizierte) Leser:innenschaft wird dazu angehalten, zwischen linker und rechter Seite die Perspektive zu wechseln, hin und her zu blättern, die Tatorte mit den hinterlegten Indizien aufzusuchen und zu anderen Buchteilen zurückzukehren, um die darin enthaltenen Spuren als geheime Botschaften zu lesen und miteinander zu verknüpfen. Das Buch entfaltet sich hier als eine Art Bühne, die die Rezipient:innen durch das Öffnen und Blättern betreten können. Wie aussenstehende Zeugen werden die Rezipient:innen in das Geschehen involviert, wobei auffallend ist, dass sowohl der Text als auch die Bilder einen starken Blick von aussen inszenieren. Es gibt auch keine weissen Seitenteile, die diesen Blick untergraben würden. Was wir sehen, sind abgeschlossene Szenen, die zusammengenommen in ihrer Gegenwärtigkeit ein Netz von Spuren ergeben. Das gesamte physische Buch wird von Müller und Steiner als Tatort inszeniert.

Ein Tatort – ‚Tat-Ort‘ verstanden als Raum, in dem spurenbehaftete und situativ angeordnete Dinge eine Handlung metonymisch abbilden – ist ein Rätsel, das aus Spuren und Codes besteht.³⁷

37 Schürmann (2014), S. 54.

Das Hin-und-Her-Blättern erweist sich dabei als detektivische Methode der Lektüre, um die intendierte partielle Entzifferbarkeit zu vollziehen.³⁸ Die Blätterbarkeit als eine Grundbedingung des Buches wird hier also mit dem Akt des Erzählens auf spezifische Weise realisiert. Das Spurenlegen auf Seiten der Produktion und das Spurenlesen auf Seiten der Rezeption korrelieren auf erfahrbare Art. Diese Form der Lektüre entspricht, ausgelöst durch das Buch als architektonisches Gebilde, weniger «einem Akt des Dekodierens als einem Aufsammeln, Zusammenlesen, Ordnen, Zurechtlegen».³⁹

Wir könnten aus dem Netz von Hinweisen und Andeutungen allerhand Pointen aus dem letzten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner ziehen. Etwa, dass die Angst vor «allem Fremden und Unbekannten»⁴⁰ Ungeheuer gebiert, gerade weil die Freiheitseinschränkungen und Überwachungsmaßnahmen von den Erwachsenen als vernünftig und legitim akzeptiert und verinnerlicht werden. Hinsichtlich der Spur als Denkmotiv ist aber ebenso wichtig, dass am Ende der Geschichte die Suche der Erwachsenen nach dem Verdächtigen erfolglos bleibt. Die kriminalistische Spurensicherung scheiterte, da sich die Indizien letztlich nicht in sprechende Dinge transformieren liessen. Die zahlreich motivierten textlichen und bildlichen Spuren bewahrten – auch nach einer intensiven motivischen Suche – in ihrer konstruierten Simulation ihre Offenheit, die der Spur per Definition anhaftet. Es gilt mit Sibylle Krämer die Vieldeutigkeit als Bedingung der Spur hervorzuheben:

Die Semantik der Spur entfaltet sich nur innerhalb einer «Logik» der Narration, in der die Spur ihren «erzählten Ort» bekommt. Doch es gibt stets eine Vielzahl solcher Erzählungen. Daher sind Spuren polysemisch: Diese Vieldeutigkeit der Spur ist konstitutiv, also unhintergebar. Etwas, das nur eine (Be-)Deutung hat und haben kann, ist keine Spur, vielmehr ein Anzeichen.⁴¹

Eher als Pointen oder finale Schlüsse über die Täter:innenschaft eröffnen sich durch die Verfolgung der gelegten Spuren für die Rezipient:innen Unbestimmtheiten. Analog zu den Erwachsenen im Bilderbuch erscheint auch den Rezipient:innen das Spurenlesen als unsichere, un abgeschlossene Tätigkeit. Es führt den selbstreflexiven Rezipient:innen vor Augen, dass das «Lesen [...] einer produktiven, über die Einbildungskraft vermittelten Tätigkeit» entspricht, «die eine partielle Ungesättigtheit und Unvollständigkeit [...] voraussetzt».⁴²

Wird nach Krämer etwas erst zur Spur, wenn es (etwa ein Abdruck) interpretativ hervorgebracht wird, richtet sich der Fokus auch auf die Erzeuger:innen der Interpretationen der Spur. Sind wir der Spur im Bilderbuch auf der Spur, kann die Aufmerksamkeit nicht nur dem Resultat der Spurenlese, sondern auch dem Akt oder Prozess der Lektüre selbst gelten: Durch die Verfolgung motivischer Spuren und die Reflexion ästhetischer Ver-

38 Vgl. zur Poetik des Blätterns Schulz (2015).

39 Tröhler (2012), S. 33.

40 Müller/Steiner (1998), s. p.

41 Krämer (2016a), S. 17.

42 Hetzel (2007), S. 60.

fahren, die mit dem Spurenlesen respektive Spurenlegen zusammenhängen, verlangsamt sich der aufspürende Blick: hin und her blättern, konzentriert auf der Stelle schweifend und die Finger über auffällige Passagen gleitend.

Die Hoffnung und in vorigen Suchen gemachte Erfahrung ist, dass sich durch nur leicht veränderte Annäherungen etwas zeigt, was bislang unerkannt geblieben ist. Die spürenden Sinne [...] ermöglichen einer forschenden Bewegung, offen für Kontakte zu sein, Richtungen einzunehmen, in denen dem forschenden Sinn etwas Klärungsbedürftiges entgegentritt. Die Spur selbst jedenfalls gibt Richtung, gibt einen eigenen Sinn. Ist sie erst einmal aufgetreten, können wir versuchen, ihr zu folgen.⁴³

Das letzte gemeinsame Bilderbuch von Müller und Steiner ist ein mit Spuren übersäter Raum. Es treten verschiedenartige Phänomene gleichzeitig auf, die mit dem Begriff der Spur zu denken und mit wahrnehmungstheoretischen Überlegungen zu konfrontieren sind. Auffällig wird dem Beobachtenden, dass die Exemplare von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* nicht nur die von Müller und Steiner platzierten, zeichenhaften Erscheinungen aufweisen, sondern auch unterschiedliche Abnutzungs-, Verfalls- und Gebrauchsspuren. Diesen klärungsbedürftigen Phänomenen wird nun gefolgt, wobei Charakteristika der Spur im Bilderbuch durch die materielle Seite erweitert befragt werden.

3.1.2 (Scheinbare) Spuren des Gebrauchs

*Es scheint [...] so, dass disjunkte Dualismen wie Präsenz/Absenz, Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, Kausalität/Semiotizität, Körper/Geist [...], dann, wenn es um die Spur geht, ihren disjunkten Charakter irgendwie verlieren.*⁴⁴

Spuren des Gebrauchs werden oftmals zu den Beeinträchtigungen des Bilderbuches gezählt, die gemäss einer gängigen Auffassung wertmindernden Einfluss haben. Dieser Umstand korreliert mit einem Umgang mit dem Medium Buch, bei dem Verschmutzungen teilweise als Sünde angesehen werden: Während dem Lesen sollte *man* nicht trinken oder essen, beim Blättern sollte aufgepasst werden, keine Eselsohren zu hinterlassen. Nächste Leser:innen wollten früher ein Buch übernehmen können, das wie neu aussah. Eine solche Umgangsethik manifestierte sich auch in Kindheit prägenden Geschichten über das (kostbare) Bilderbuch selbst.⁴⁵

43 Frers (2018), S. 59.

44 Krämer (2016b), S. 162.

45 Einmal erhielt ich zum Geburtstag eine Kassette. Trudi Gerster erzählt darauf das Märchen vom Säuli-Peter. Es geht um einen Jungen, der unordentlich und schmutzig ist und auch die Tiere auf dem

Einer auf Spurlosigkeit ausgelegten Umgangsethik des Buches steht in dieser Untersuchung eine Position entgegen, die die Körperlichkeit von (schmutzigen) Lese(genuss)-situationen inkludiert.

Ich machte mich also daran, möglichst stark gebrauchte Exemplare des Bilderbuchwerks von Müller und Steiner zusammenzukaufen und konzentrierte mich dann auf Spuren in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*

Bei einem Exemplar des Werks von Müller und Steiner, das in einem Antiquariat angeboten wird, ist (glücklicherweise) der Preis tendenziell an seinen körperlichen Zustand gebunden. Verfalls- und Abnutzungsspuren wirken sich negativ aus und führen zu einem Minderwert. Anbieter:innen im Netz werden dazu angehalten, zwischen «wie neu», «leichte Gebrauchsspuren», «deutliche Gebrauchsspuren» und «stark abgenutzt» zu unterscheiden. Nebst Abnutzungen wie Knicke, Verfärbungen, Risse oder Vorkommnissen wie das Fehlen einzelner Seiten sollen im Verkauf weitere Buchsachverhalte gesondert ausgewiesen werden: «Widmung, Namenseintrag oder Stempel, gekennzeichnetes Mängel Exemplar, ehemaliges Bibliotheksexemplar, Lese-/Rezensionsexemplar, fehlender Schutzumschlag, fehlende Beigaben (z. B. CD), starker Geruch (z. B. Raucherhaushalt)».⁴⁶

Die antiquarische Beschreibung eines 23-jährigen Exemplars einer Erstausgabe von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* hat gehalten, was sie versprach:

Bauernhof schlecht behandelt. Dieser Peter also hat Geburtstag. Es gibt Schokoladekuchen und Geschenke. Darunter ein Bilderbuch, in dem eine Fee vorkommt. (Vielleicht ist es auch eine Prinzessin. In meiner Erinnerung ist es eine Fee.) Am Abend, schon im Bett, blättert Peter noch ein wenig in diesem Buch und isst dazu von seinem Geburtstagskuchen. Er wird schläfrig, die Augen fallen ihm zu, er lässt das Kuchenstück fallen, platsch, auf das geöffnete Buch, er klappt das Buch zu und schläft ein. Mitten in der Nacht wacht Peter auf, weil jemand in seinem Zimmer weint und schluchzt. Verwundert setzt sich Peter in seinem Bett auf und sieht, dass es die Fee aus seinem Bilderbuch ist. Er fragt sie, warum sie weine und sie erzählt ihm, dass es auf ihrem wunderschönen blauen Kleid einen grossen Fleck habe. Peter weiss, es ist seine Schuld. Er verspricht der Fee, den Fleck wegzumachen. Auf seinem Weg zum Brunnen begegnet er all den Tieren, die er so schlecht behandelt. Er kann plötzlich ihre Sprache verstehen und schämt sich sehr, als er erkennt, wie schlimm er sich bis jetzt verhalten hat. Als dann auch noch das Schwein freudestrahlend auf ihn zurennt und ihn als sein «Brüederli» bezeichnet, weil sie sich doch so ähnlich seien, erschrickt Peter zutiefst. Er räumt sein Zimmer auf, putzt, wäscht sich und klebt auf den noch verbliebenen Fettfleck im Bilderbuch einen goldenen Stern. Die Fee muss nicht mehr weinen, ihr Kleid ist wieder schön. Diese Geschichte hat mich damals beeindruckt. Ich versetzte mich in die Lage von Peter und überlegte, wie schrecklich ich mich fühlen würde, wenn ich ein kostbares Buch verschmutzte. Dieser Peter war nicht nur frech und ungewaschen, er ging auch völlig unsorgfältig mit einem Geschenk um, das auf keinen Fall Gebrauchsspuren bekommen durfte. Meine Grosseltern hatten noch persönliche Exlibris. Diese klebten sie sorgfältig in ihre Bücher. Das war erlaubt und sogar ein Zeichen einer gepflegten Bibliothek. Reinschreiben aber, verschmutzen sogar, das war unvorstellbar. In den Ferien lagen bei uns dann auch Taschenbücher herum, Krimis –TKKG zum Beispiel. Ich musste nicht aufpassen beim Lesen; eine sehr entspannte Lektüre mit mysteriösen Titeln wie *Das Phantom auf dem Feuerstuhl*. Sogar Sirup durfte ich trinken, als ich den Geheimnissen der Lektüre auf die Spur zu kommen versuchte.

⁴⁶ Vgl. dazu etwa die Einstufungen und Beschreibungen von Booklooker für Verkäufer:innen gebrauchter Bücher, Booklooker (s. d., online).

«Zustand: deutliche Gebrauchsspuren, ausgeschiedenes Bibliotheksexemplar».⁴⁷ Dieses Bilderbuch zeigt sich als stark benutzt, verschlissen, (v)erlebt: Der Einband ist fleckig, die Rückränder sind bestossen, es gibt Randläsuren und Fettflecken, am Buchblock entstand ein Feuchtigkeitsrand, eine lose gewordene Doppelseite wurde mit Scotch wieder zusammengeklebt, die Druckerschwärze und die Farben sind signifikant verblasst, bei einzelnen Seiten kam es zu Einrissen am Papier. Die in der Zustandsbeschreibung der Verkäuferin hervorgehobenen «viele[n] typische[n] *Umblätterkniffe* von Kinderhänden»⁴⁸ sind deutlich sichtbar.⁴⁹ Der Buchumschlag wurde mit einer durchsichtigen Buchschutzfolie überzogen, wobei die auf das Format zugeschnittene Folie 2 cm auf die Innenseite des Vorder- und Rückdeckels geklebt wurde. Beim hinteren Vorsatzblatt fehlt in der Mitte ein kleines Stück, unter dem zerrissenen Teil wurde die Innenseite des Kartons freigesetzt: Ein kleiner Streifen Strasse wird sichtbar, der im ursprünglichen Zustand vom schwarzen Blatt überdeckt worden wäre. Auf dem Vorsatzblatt sind helle Ansätze fremder Fingerabdrücke zu erkennen. Auf der Innenseite des Rückdeckels zeugt ein mit Strichcode, Nummer und Name der Bibliothek versehener Kleber von der Provenienz des Exemplars. Ein zweiter gestempelter Kleber wurde angebracht, als das Exemplar von der Stadtbibliothek «Rosenheim am Salzstadel» ausgeschieden wurde. Danach landete das Buch direkt oder indirekt bei einer Frau Stief in Stephanskirchen, die es für 3,80 Euro (exklusive 7,25 Euro Versandkosten) aus Oberbayern zu mir nach Biel schickte.

In Anbetracht der angerissenen Spuren in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* mag die Unterscheidung zwischen inszenierter Spur und Spur des Gebrauchs auf den ersten Blick plausibel und unproblematisch anmuten: Das in Kapitel 3.1.1 beschriebene, aus fiktionalen Spuren bestehende narrative Gewebe lädt offenkundig zu Interpretationen ein. Inszenierungen der Spur scheinen «immer ‹motiviert›, das heisst absichtlich gesetzt»⁵⁰ zu sein. Spuren des Gebrauchs dagegen lassen sich häufig auf Unbeabsichtigtes zurückführen. Sie «gehören der Welt der Dinge an, sind konkret und gegenständlich vorhanden, unabhängig davon, zu welchen Interpretationen und Imaginationen sie auch immer Anlass bieten».⁵¹ Es handelt sich um gegenwärtige Aspekte, die sich im und am Buch ansiedeln und die unabhängig vom Symbolischen oder von Prozessen des Sinnpro-

47 Ebd.

48 Ebd.

49 In meiner kleinen Sammlung von Bilderbüchern von Müller und Steiner ist dieses Exemplar eines der wenigen, wo sich deutlich sichtbare Eselsohren gebildet haben. Dieser seltene Umstand ist nicht weiter verwunderlich, da in Bilderbüchern mit überschaubarer Seitenanzahl es nicht nötig erscheint, Markierungen als Lesezeichen zur schnellen Wiederauffindbarkeit einer bestimmten Seite zu setzen. Viel eher sind die vielen Eselsohren in diesem Exemplar auf eine häufige Benutzung, auf oftmaliges Blättern, zurückzuführen. Der Ausdruck ‹Umblätterkniffe› erweist sich meiner Meinung nach dementsprechend als sorgfältig gesetzt.

50 Tröhler (2012), S. 36.

51 Krämer (2016b), S. 158.

duzierens existieren. Diese Spuren zeigen sich vielseitig empfänglich für die unterschiedlichen Sinne. Verschleissspuren – Knicke und Risse – lassen sich ertasten, gealtertes Papier nahm Düfte auf und Gerüche an und löst olfaktorische Empfindungen aus, Fettflecken werden gesehen. Die Gemeinsamkeit solcher wahrnehmbarer Entitäten liegt nach Krämer im «Nichtintentionalen» und «Unkontrollierbaren» hinsichtlich ihrer Hervorbringung:

Im Unterschied zum Zeichen, das wir erzeugen, ist das Bedeuten der Spur bar jeder Intention seitens desjenigen, der sie verursacht. Gerade das an unserem Tun prägt als Spur sich ein, was nicht unserer Aufmerksamkeit, Kontrolle und Steuerung unterliegt: Es ist nicht das Bewusstsein, es ist die «Schwere» und Materialität des Seins, welche Spuren erzeugt.⁵²

Eines der zentralen Attribute der auf die Stofflichkeit gründenden Spur besteht nach Krämer in der «Unmotiviertheit» und so folgert sie, dass es sich dort, wo eine Spur bewusst gelegt wird, streng genommen nicht um eine «tatsächliche» Spur handelt.⁵³ Es ist beispielsweise kaum anzunehmen, dass beim erwähnten Exemplar vorangegangene Rezipient:innen absichtsvoll ihre Finger auf das Vorsatzblatt pressten, um ihre Abdrücke zu hinterlassen und Fährten für zukünftige Leser:innen zu legen.⁵⁴ Verweisen viele motivische Spuren in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* auf Handlungen, die die Erwachsenen dem Schwarzen Mann zuschreiben, erlauben Spuren des Gebrauchs weniger häufig Rückschlüsse auf die Identität der Spurenverursacher:innen und beinhalten zumindest oftmals keine rückverfolgbare oder rekonstruierbare kausale Kette. Weil es sehr hypothetisch wäre, den Vorbesitzer:innen Intention im Hinterlassen der genannten Vorkommisse zuzuschreiben, können wir meines Erachtens viel eher sagen, dass solcherlei Spuren nicht gemacht, sondern unabsichtlich hinterlassen werden oder über die Zeit hinweg einfach geschehen.⁵⁵

Signifikante Unterschiede bei der Trennung in inszenierte Spur und Spur des Gebrauchs hängen im Bilderbuch mit der Stofflichkeit des Mediums zusammen: Definiert Roland Barthes das Buch «als das Hergestellte [...]»; als bearbeitete, standardisierte, geformte und normalisierte, das heißt den Herstellungs- und Qualitätsnormen unterworfenen Mate-

52 Krämer (2016a), S. 16.

53 Vgl. zur Argumentation, dass inszenierte Spuren eigentlich keine «echten» Spuren sind, Krämer (2016b) S. 160.

54 Oder kennen wir Fälle, in denen jemand ein Buch aus dem Bücherregal genommen hat, um es absichtlich zu belasten und dadurch zu verändern? Falls es tatsächlich Personen gibt, die ein Buch aus dem Bücherregal nehmen, um beispielsweise den Einband oder einzelne Seiten bewusst durch Körpereinwirkung zu verändern, so würden wir diesen wohl kaum durch Betrachtungen im Bilderbuch auf die Schliche kommen.

55 Ausnahmen dafür bilden bei den genannten stofflichen Spuren jene Seite, die zusammengeklebt wurde, sowie die Anbringung der Bibliotheksstempel. Hier wurde absichtsvoll Hand angelegt, um das Exemplar nicht dem Verfall zu überlassen respektive dessen Besitzer:innenschaft zu kennzeichnen. Solche Phänomene sollten streng genommen nicht mit den Begriffen «Abnützung-», «Verfalls-» oder «Gebrauchsspuren» bezeichnet werden. Aus Gründen wie diesen spreche ich oftmals von Spuren des Gebrauchs anstatt von Gebrauchsspuren.

rie»,⁵⁶ ist anzufügen, dass diese Materie auf spezifische Weise dem Zahn der Zeit unterliegt. Durch Raum und Zeit verändert sich die Körperlichkeit eines Werks; Bilderbücher sind nicht transparent, sondern werden alt. Die spezifische, sperrige Dinglichkeit zeigt sich anhand stofflicher Spuren. Diese Formen der Spur gehören per se zum Dasein des Buches, wobei sie in ihrem Charakter etwas Allgemeines haben, insofern jedes sich im Umlauf befindende Exemplar die eine oder andere Veränderung aufweist. Die damit verbundenen Phänomene manifestieren sich aber bei jedem Bilderbuch und bei jedem Exemplar singular.⁵⁷ Gerade in der Veränderung des körperlichen Zustands enthüllt sich der Unikatcharakter, die individuelle Seite des Druckerzeugnisses. Bei verschiedenen Exemplaren desselben Werks sind nie exakt dieselben Spuren des Gebrauchs vorzufinden; sie gehören – zumindest vordergründig – primär zum einzelnen Buch. Abnutzungs-, Verfalls- und Gebrauchsspuren gehören der Dingwelt an. «Nur kraft eines Kontinuums in der Materialität, Körperlichkeit und Sinnlichkeit der Welt ist das Spuren hinterlassen und Spurenlesen also möglich.»⁵⁸ Anders als inszenierte Spuren vermehren sich Spuren des Gebrauchs im Verlaufe der Existenz eines Exemplars und können beim physischen Kontakt entstehen.

In Kontrast zu spurloser, reproduzierter Ware richtet sich hier eine Fokussierung auf Aspekte einer konkreten Lektüre ein, die um Benjamins Begriff der Aura gedeihen und auf die die Begriffe Stofflichkeit, Sinnlichkeit und vor allem Präsenz zielen.⁵⁹ Ein einzelnes Exemplar von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* ist an ein «Hier und Jetzt» gebunden und erlangt seine Einmaligkeit und Intensität im Augenblick und am konkreten physischen Ort. Es ist gezeichnet von seinen Spuren, die durch Gebrauch entstehen und die durch Wahrnehmung aktualisiert werden. Durch Randläsuren oder Fettflecken etwa öffnen sich die Augen der Rezipient:innen für körperliche Aspekte, die vergangen und daher nicht zeitlos sind. Zwischen der Wahrnehmung des Objekts Buch

56 Barthes (1988), S. 189.

57 Meiner Ansicht nach ist beim Werk von Müller und Steiner das Buch *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* in seiner Ästhetik besonders empfänglich oder prädestiniert für hervortretende Spuren des Gebrauchs. Weiter erscheint mir *Die Menschen im Meer* im Themenfeld der Spuren des Gebrauchs diskussionswürdig. Weshalb Spuren des Gebrauchs beim dritten gemeinsamen Bilderbuch ästhetisches Empfinden befördern kann, wird in Kapitel 3.2 zumindest angetönt.

58 Krämer (2016a), S. 15.

59 In Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* von 1936 wird ein (vorwiegend positiv konnotierter) Verfallsprozess in den Künsten beschrieben und prognostiziert, der in seinen Grundzügen darin bestehe, dass durch die aufgetretenen und zunehmenden Reproduktionsmedien die Echtheit, das «Hier und Jetzt», die «einmalige Erscheinung» und «geschichtliche Zeugenschaft» eines Werks verkümmert und entwertet werden. Vgl. dazu Benjamin (2010), S. 9–16. Die Beobachtung, dass in einer Welt voller Massenware und Technik Aura verloren geht, ist nicht nur aufgrund des schillernden Grundbegriffs, sondern auch wegen dessen Adaptierunfähigkeit auf das Medium Bilderbuch schwer handhabbar; dies mitunter, weil die Frage nach dem Status des Originals bei einem Bilderbuch anders als bei einer Statue oder einer Malerei geartet ist.

und dem vergangenen Gebrauch mag sich nun jene Distanz einstellen, die Benjamin mit «einer Ferne, so nah sie sein mag»⁶⁰ beschrieben hat:

Die Definition der Aura als «einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag», stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raumzeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das *wesentlich* Ferne ist das Unnahbare. [...] Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.⁶¹

Wird ein Exemplar von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, das zahlreiche Spuren des Gebrauchs aufweist und einen nunmehr geringeren Warenwert aufweist, auf stofflicher Seite durch seinen «Kultwert» beschreib- und befragbar?

Anhand fremder Fingerabdrücke auf dem Vorsatzblatt etwa lässt sich jenes Spannungsverhältnis erahnen, das von Nähe und Distanz geprägt ist.⁶² Spuren des Gebrauchs sind direkt wahrnehmbar, wobei nicht rückverfolgbar ist, wer die Person war, welche feine Abdrücke und ein paar Wasserflecken auf dem schwarzen Vorsatzblatt eines sich in meinem Besitz befindenden Exemplars hinterlassen hat. Die «Täter:innenschaft» von solchen Erscheinungen bleibt nachfolgenden Benutzer:innen unbekannt, ein unnahbares Geheimnis. Sind bei Benjamin Echtheit und Einzigartigkeit an das Original des Kunstwerks geknüpft, zeigen sich bei Reproduktionen eines Bilderbuchwerks anhand singulärer Spuren des Gebrauchs objektbiografische Aspekte, die durch die Sinne direkt erlebbar und doch *irgendwie* weit weg sind. Tragen solche Phänomene zur Erlebnishaftigkeit von Bilderbüchern bei, wird signifikanterweise in Benjamins Passagen-Werk der Begriff der Aura mit dem der Spur zusammen verhandelt:

Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser.⁶³

Mit der Annäherung von Spur und Aura wird ein vielstufiger Zusammenhang zwischen der Ästhetik und dem Auratischen eines Werks hervorgehoben, der seinen Ausgangspunkt in der Wahrnehmung der Rezipient:innen findet.

Exemplare von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* sind als Orte mit eigenen Perzeptionsmöglichkeiten betrachtbar, die die Text-Bild-Kompositionen an die Historie des Objektes knüpfen. Spuren des Gebrauchs kommt dabei die Fähigkeit zu,

60 Benjamin (2010), S. 19.

61 Ebd., S. 22.

62 Ein anderes Beispiel einer Spur des Gebrauchs, bei dem sich das Spannungsverhältnis von Nähe und Ferne besonders deutlich zeigt, ist die Widmung. Darauf wird in Kapitel 3.1.3 genauer eingegangen.

63 Benjamin (1991b), S. 560.

die subjektive, aktuelle Wahrnehmung mit «Signaturen der Historie des Objektes»⁶⁴ zu verbinden. Auratische Aspekte liegen nach Stefan Burmeister nun nicht im Ding *an sich*, sondern in spezifischen Wahrnehmungssituationen, die vom Objekt ausgelöst werden:

Die Aura ist nicht an sich präsent, sondern entsteht in jenem Augenblick, in dem der Betrachter das Objekt als besonders wahrnimmt und emotional gefangen wird. In dem ästhetischen Augenblick löst sich der Objektcharakter des Gegenstandes auf und wird zu einem Ausseralltäglichen, gleichsam Entrückten. Das ästhetische Empfinden fragt weder nach Originalität noch nach Einzigartigkeit, sondern basiert – in Anlehnung an einen Begriff Webers – auf Verzauberung, auf der Empfindung eines geheimnisvollen, magischen Moments.⁶⁵

Ausgehend von der im folgenden auszuführenden Prämisse, dass Spuren des Gebrauchs den rezeptiven Blick auf die Spezifität der Materialität des Bilderbuchs zu lenken vermögen, lässt sich nach jenen Momenten der Lektüre fragen, in denen stoffliche Entitäten als besonders – fragwürdig und manchmal geheimnisvoll – erscheinen. Um solchen Wahrnehmungsphänomenen auf die Spur zu kommen, kann jene klare Trennung hinterfragt werden, die Krämer zwischen motivierten, inszenierten (motivischen) und unkontrollierten und unabsichtlich hinterlassenen, stofflich fundierten Spuren vollzieht: Diese Kategorisierung kann meines Erachtens im Kontext mit der in Kapitel 2.1 und 2.3 thematisierten dichotomischen Unterscheidung von Idee und Materialität verstanden werden, in deren Zuge Spuren des Gebrauchs in der Bilderbuchforschung als kaum diskussionswürdig erachtet werden.⁶⁶ Anders als die textlich und bildlich intendierten Formungen wird deren Präsenz von Kritiker:innen höchstens zur Sphäre des Sinnlichen und nicht zum Sinn- und Bedeutungsbereich gezählt.⁶⁷

Eine Strategie, um die materielle Seite des Bilderbuchs hervorzuheben, kann nun darin bestehen, die Verwobenheit von Narrations- und Darstellungsstrategien mit der Materialität des Buches anhand konkreter Phänomene aufzuzeigen. Dies wurde bisher ansatzweise in den Kapiteln 2.2 und 3.1.1 versucht. Eine andere Strategie besteht darin, das Denken in Dichotomien – beispielsweise die in Kapitel 2.3 thematisierten Trennungen wie Geist/Körper, Form/Materie oder Innenwelt/Aussenwelt – plausibel zu bezweifeln oder zu dekonstruieren: Verliert die Spur in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* bei und in der konkreten Lektüre ihren disjunkten Charakter?

64 Burmeister (2014), S. 104.

65 Ebd., S. 102 f.

66 Man könnte gemäss einer üblichen Unterscheidung in Idee und Materialität des Buches zur Einschätzung gelangen, dass man hinsichtlich der Spur vorsätzlich nur den Motiven folgen soll. Die Spuren des Gebrauchs bedürften hingegen keiner Aufmerksamkeit, da diese für ein Bilderbuch kaum charakterbildend seien.

67 Mir ist keine bildungswissenschaftliche Untersuchung oder Rezension bekannt, die tatsächliche Spuren des Gebrauchs in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, um sie fruchtbar zu machen, sei es für interpretative Zwecke oder um den Leseprozess zu beschreiben.

Die erwähnte Kategorisierung setzt, wie bisher beschrieben, eine klare Grenzziehung bei den beiden Arten von Spuren voraus. Jene dichotomische Trennung impliziert zudem, dass, sofern es nicht weitere Arten von Spuren gibt, Phänomene der Spur im Bilderbuch entweder der einen oder der anderen Art zuzuordnen sind. Weiter beinhaltet eine solche Dichotomie, dass es keine Phänomene gibt, die beiden Arten von Spuren zugleich zugeordnet werden können.

Ist der Spur das Zweifelhafte selbst eingeschrieben, wird im Folgenden Zweifel an einer klaren Trennbarkeit der beiden Arten von Spuren in zwei Stufen gehegt: Bei der ersten Stufe (i) gehe ich auf Beispiele ein, bei der sich unsere Sinne bei der Bilderbuchrezeption bisweilen täuschen und wir manchmal nicht bestimmen können, zumindest nicht unmittelbar, ob es sich beim Betrachteten um eine inszenierte Spur oder um eine Gebrauchsspur handelt. Bei der zweiten Stufe (ii) zweifle ich daran, dass es auch nach ausführlicher detektivischer Untersuchung immer möglich erscheint, die dichotomische Unterscheidung klar vollziehen zu können.

i) Zweifelhafte Phänomene der Spur *bei* der Lektüre

In der Mitte des 3.80 Euro teuren Buchexemplars von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* hat sich zwischen linker und rechter Seite ein kleiner Zwischenraum geöffnet, weil die Fadenheftung an Spannung einbüsste. Die Fäden, die zur stofflichen Anatomie des Werks gehören, sind sichtbar geworden.⁶⁸ Weiter haben sich auf dieser Doppelseite Kratzspuren auf dem Papier gebildet, etwa beim Mantel des Schauspielers, der den schwarzen Mann spielt. Farb- und Papierverschleisse treten bei dunkleren Stellen prägnant in Erscheinung. Diese Phänomene deuten auf irreversible vergangene Einwirkungen und Lektüren hin: «Das ‹Sein› der Spur ist ihr ‹Gewordensein›.»⁶⁹

Ein Detail an dieser Szene hat mich im Hinblick auf eine stichhaltige Unterscheidung bei der konkreten Lektüre in motivische, inszenierte und stoffliche, materiale Spur frappiert: Es befindet sich im Hintergrund, abseits der Hauptszene des Bildes. Ein schräger Strich oder Schnitt durchzieht die aufgeschlagene Zeitung, die ein Mann in den Händen hält. Dieses Phänomen wies für mich auf den ersten Blick Eigenschaften einer Gebrauchsspur auf; es kam mir vor, als handle es sich dabei um eine wenig beachtungswürdige, nachträgliche Buchstörung. Ähnlich wie die Kratzer auf dem Mantel des Schauspielers schien mir die dunkle Linie nicht Teil des Bildes (der Zeitung) zu sein. Bei genauerer Betrachtung

68 Durch diesen Verschleiss sehen wir etwas mehr von den bedruckten Blättern, weil ein kleiner Blattbildteil nun nicht mehr durch die Knickkante verborgen bleibt. Auf dem zusätzlich Sichtbaren finden sich keine weiteren Indizien, die zur Täter:innenschaft im Bilderbuch führen.

69 Krämer (2016a), S. 17.

lässt sich jedoch erkennen, dass es sich bei diesem Detail um etwas handelt, das (von Anfang an)⁷⁰ zum Bild von Müller gehört.

Was ist hier geschehen? Die konkrete Lektüre, ausgelöst in Form eines visuellen Erlebnisses, führte zu einem falschen rezeptiven Eindruck. Dabei unterlag ich weder einer Halluzination noch einer typischen Illusion, sondern kam aufgrund eines visuellen Erlebnisses zu einer falschen Annahme.⁷¹ Wahrnehmung kann uns täuschen und uns im Hinblick auf und im Wissen um eine etablierte dichotomische Unterscheidung vor Probleme stellen.

Das Ding erwies sich nicht als etwas, das nachträglich oder unbeabsichtigt ins Bild gelangte, sondern als etwas, das von Müller absichtlich platziert worden war. Die Faktizität des Strichs konnte ich erst gänzlich verifizieren, als ich mehrere Exemplare desselben Werks miteinander verglich. Erst dadurch konnte der Strich eindeutig als inszeniertes Ding und nicht als Gebrauchsspur identifiziert werden. Folgen wir Peter Baumann, der den naiven Realismus der Wahrnehmung ablehnt,⁷² so sind Phänomene wie Spuren des Gebrauchs als solche nicht jederzeit irrtumssicher erkennbar. Die Entitäten unserer *Wahrnehmungen* sind, auch ohne, dass wir einer Illusion oder Halluzination unterliegen, uns nicht unmittelbar zugänglich. Wenn das Ding als gemalter Strich, der wohl als Pfeil verstanden werden will, einmal Müller zugeordnet wurde, könnten die geneigten Leser:innen zur Ansicht gelangen, dass es sich um ein an den Haaren herbeigezogenes Beispiel eines Kritikers von Dichotomien handelt, um eine etablierte Trennung vorsätzlich und haltlos zu destabilisieren. Denn schliesslich gelang es, wenn auch über Umwege, die etablierte Trennung zu vollziehen. Dieses Beispiel kann also höchstens als Indiz dienen, um zu zeigen, wie sich die visuelle Wahrnehmung als Teil der Rezeption anfällig für falsche Fährten erweist. Grundlegende Zweifel an einer objektiv gearteten, detektivisch veranlagten Wahrnehmungsfähigkeit, um zwischen motivischer Spur und stofflicher Gebrauchsspur unterscheiden zu können, führen uns zu Präsenzeffekten, die inadäquate (begriffliche) Zuordnungen beinhalten können. Oder um es mit Dieter Mersch zu halten: «[D]as Ereignis kommt der Sprache zuvor: Es ist das Eröffnende; das Denken und seine Begriffe, die Zeichen und Symbole das Nachträgliche.»⁷³

Betrachten wir, geschärft darauf, wie die konkrete Lektüre uns hinsichtlich der Spur in die Irre führen kann, eine weitere Szene. In dieser erscheint die Abgrenzung bei der

70 Es liesse sich weiter fragen, inwiefern Spuren des Gebrauchs a priori zu Bildern gehören. Aber hier wird dieser Aspekt der Spur nicht weiterverfolgt.

71 Illusion und Halluzination sind Sinnestäuschungen. Wenn wir einer Sinnestäuschung unterliegen, können wir selbst nicht klar bestimmen, ob wir einer Wahrnehmungstäuschung unterliegen oder nicht. Wenn wir eine Illusion oder Halluzination als solche erkennen, können wir sie nicht einfach beheben. Vgl. zu Charakteristika von Illusionen und Halluzinationen Crane/French (2011, online): Kapitel 1.2–2.2, s. p.

72 Vgl. dazu Kapitel 2.3, S. 72–73; Baumann (2002), insbesondere S. 266.

73 Mersch (2002), S. 39.



Abb. 27: Die hier dargestellte Praxis des Blackfacings bedürfte einer kritischen Auseinandersetzung. Das Blackfacing, also das schwarze Bemalen von Gesichtern, reproduziert stereotype Vorstellungen, missachtet Kultur und Identität und zeigt mangelnde Sensibilität und Empathie gegenüber Menschen mit dunkler Hautfarbe. In diesem Kapitel liegt der Fokus aber auf anderen Dingen, auf Details. Müller/Steiner (1998), s. p.



Abb. 28: Wird ein Pfeil dargestellt, der vom (unlesbaren) Zeitungstext zum Hut des Unbekannten führt? Ist dieser Strich eine Spur und will er etwas bedeuten? Müller/Steiner (1998), s. p. Lupenhafter Ausschnitt eines Bildteiles.

Rezeption von motivischer und stofflicher Spur auf andere Weise vage: In einem Kontrollzentrum der Polizei werden die beweglichen Bilder der überall in der Stadt installierten Überwachungskameras eingefangen, seziiert und begutachtet.⁷⁴ Bei der Inspizierung dieser Seite bewegte ich einen Finger, um ein Haar auf einem der Monitore zu entfernen. Das Ding, das ich als Haar verkannte, liess sich aber nicht wegwischen oder vom *eigentlichen* Bild abschütteln:

Das Erwartete blieb aus; das Ding auf dem Papier blieb sperrig zurück. Es erschien mir nur so, als träte ein Haar aus der zweidimensionalen Fläche des Bildes hinaus. Zu meinem anfänglichen Erstaunen war es auch in anderen Exemplaren genauso auffindbar. Im Moment des flüchtigen Blickes meinte ich, dass hier keine gemalte Entität (aus der Vergangenheit), sondern ein leibhaftiges und gegenwärtiges Haar zu sehen sei, das ich problemlos vom Papier entfernen könne.

Bei diesem abweichenden Detail lässt sich nicht eindeutig aufklären, ob Müller tatsächlich ein gemaltes Haar ins Bild setzen wollte. Anders als beim Buchumschlag von *Das*



74 Auf dem Bildschirm ganz unten rechts sehen wir das Motiv des flimmernden Rauschens der Bildschirmröhren, das beim Bilderbuch *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* den Rahmen bildete. Auf einem der Überwachungsbildschirme ist der Mann mit Koffer erkennbar, den wir dieses Mal, von hinten dargestellt und schreibend, nicht zu Gesicht kriegen.

Buch im Buch im Buch, bei dem Müller explizit ein Trompe-l'œil-Bild erschuf,⁷⁵ ist es schwieriger zu sagen, ob er damit etwa auf die «Befähigung zur Illusion»⁷⁶ in der Malerei hinweisen und die Spur des Gebrauchs in selbstreferenzieller Bezugnahme zur Schau stellen wollte. Ich bin mir unsicher, ob es sich hier um einen bewusst gesetzten Trompe-l'œil-Effekt handelt respektive, ob das von mir als Haar Verstandene von Müller in diesem Sinne so gesetzt wurde. (In Gedanken an die sichtbaren Konstruktionslinien in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* könnten wir die runde Linie auch als Konstruktionslinie aufzufassen versuchen.⁷⁷ Aber diese Möglichkeit scheint wenig stichhaltig zu sein, da meines Erachtens eine solch gerundete Linie nicht als Hilfslinie zum Verfertigen eines eckigen Fernsehmonitors taugt.)

Unabhängig davon, ob es mir am plausibelsten erscheint, dass es sich um ein von Müller aufgezeichnetes und nachgeahmtes Haar handelt, verleiht dieses Ding dem Blatt auf dieser Doppelseite Plastizität. Es führt den Betrachtenden die Empfänglichkeit eines Buchblattes für Dreck, Staub und stoffliche Gebrauchsspuren vor Augen. So erscheint dieses Ding einerseits *mit* dem Rest des abgebildeten Fernsehmonitors, andererseits wirkt es *auf* dem Bild und vom Fernsehmonitor getrennt. Denkbar ist, dass das Ding als gemaltes Haar sehr bewusst von Müller als motivische Fährte der Spur des Gebrauchs gelegt wurde, um Aspekte der blättrigen Existenz ins Bild zu setzen. Denkbar ist aber auch, dass dieses Ding eher ein unmotiviertes Detail darstellt, das zwar keine materiale Spur des Gebrauchs ist, aber auch nicht als motivische Spur adäquat gelesen werden kann. Eine weitere Interpretation besteht darin, dass das «Haar» als Produktionsfehler zu sehen ist, der beim Druck des Buches entstand. Ist ein Haar eines Verlagsmitarbeiters auf der Fotolinie hängen geblieben? Grundsätzlicher gefragt: Lässt sich diese Erscheinung ausdeuten und mit der Dichotomie von materialer und motivischer Spur verstehend wahrnehmen? Unabhängig von der abschliessenden Beantwortung dieser Frage entsteht beim Betrachter dieses Phänomens eine Atmosphäre, die eng an die Buchhaftigkeit des Buches geknüpft ist; winzige Details des Buchkörpers vermögen eine räumliche Wirkung zu erzeugen, die die Rezipient:innen nicht nur mit ihren Geistern, sondern mit ihrer Wahrnehmung konfrontiert. Hierbei scheint es fast so, dass, je tiefer wir den Spuren des Gebrauchs auf den Grund gehen respektive deren Substanz ansichtig werden wollen, desto ferner erscheint uns ein diesbezüglich verstehender Boden.

Wir bleiben noch etwas auf dieser Seite, wechseln allerdings den Schauplatz und wenden uns einem weiteren zweifelhaften Detail zu.

Ganz in der Nähe dieses Dings stellt ein weiteres Phänomen das Spannungsverhältnis von dinghafter und semiotischer Markierung zur Schau: Auf einem links oben sich befinden-

75 Vgl. dazu Kapitel 2.1, S. 44–46.

76 Geimer (2016) S. 103.

77 Vgl. dazu Kapitel 2.2, S. 64.

den Bildteil sehen wir scheinbare Abnutzungsspuren. Die weissen Punkte/Flecken im oberen Teil des Bildausschnitts und der Striemen in der Mitte des unteren Bildteils enthalten Attribute einer Abnutzungsspur. Sie wirken wie Blattteile, die aufgrund des Papierverschleisses nachträglich im einzelnen Exemplar entstanden sind, und stören die Ordnung eines saubereren Bildes.



Aber auch hier bewahrheitet sich das Urteil, dass es sich um eine stoffliche Spur, um eine genuine Gebrauchsspur handelt, nicht. Sowohl die weissen Flecken als auch die offene Kratzspur sind in anderen Exemplaren genauso auffindbar. Diese Dinge sind nicht über die Zeit hinweg in das Buch gelangt, sondern sind – wie das vermeintliche Haar – im Druckwerk von Anbeginn da gewesen.

Es kann also ausgeschlossen werden, dass es sich bei diesen Phänomenen um stoffliche Abnutzungs-, Verfalls- oder Gebrauchsspuren handelt, obwohl sie als solche erscheinen. Dagegen könnten wir vielleicht die Ansicht entwickeln, dass es sich hier um eine Art Skeuomorphismus⁷⁸ handelt: Typische Spuren des Gebrauchs werden nachgeahmt, um uns zu einer plastischeren und realistischeren Seitenwahrnehmung zu verführen. Mit dem Kniff der Nachahmung des physischen Aussehens eines gealterten Blattes wird ein Aspekt der Materialität hervorgehoben und es wird vorausgenommen, was mit einem Blatt in einem Buch über die Zeit hinweg geschehen kann. Wurden diese Details tatsächlich absichtlich gelegt, um der Buchseite (künstliche) Plastizität zu verleihen?

Vieles bleibt hier als offene Frage zurück. Beispielsweise:

- Wurde der Blattraum wirklich durch inszenierte Abnutzungserscheinungen erfahrbarer zu machen versucht?
- Sind solche Phänomene als Indiz für buchaffines Erzählen zu verstehen?
- Geht das Urteil auf, dass es sich bei solchen Phänomenen um motivische, fast unmerkliche Metaspuren handelt, die Müller gelegt hat, oder handelt es sich bei diesen Phänomenen um etwas ganz anderes (Druckaspekte etc.)?

78 Das Phänomen erinnert an ein ästhetisches Prinzip des Skeuomorphismus, bei dem ein Gegenstand durch Nachahmung eines weiteren Gegenstands oder einer Eigenschaft eines anderen Gegenstands vertrauter erscheinen soll.

ii) Zweifelhafte Phänomene der Spur *in der Lektüre*

Unabhängig von einer abschliessenden Ausdeutung der thematisierten Phänomene bei der konkreten Lektüre (i) kann mit Blick auf die Oberfläche der Blätter in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* Folgendes festgehalten werden: Der Vergleich mehrerer Exemplare desselben Werks diente stets dazu, scheinbare stoffliche Spuren des Gebrauchs als solche zu falsifizieren.

Nun gibt es aber eine ganze Menge kleiner Dinge – ich vermute *zu sehen* –, die noch feiner als der Striemen sind und wohl erst gar nicht als stoffliche Gebrauchsspur erscheinen und dann falsifiziert werden können. Analog dazu wird es eine Menge kleiner Abnützungen respektive tatsächliche Veränderungen auf dem Blatt und im Buch geben, die nicht als Gebrauchsspuren wahrgenommen und als solche verifiziert werden können. Ist dem Spurbegriff auch «das kaum Wahrnehmbare», das «am Rande einer Unmerklichkeit»⁷⁹ Befindende eingeschrieben, so lässt sich zumindest vermuten, dass wir die Unterscheidung von motivischer und stofflicher Spur nicht immer klar vollziehen können. Nehmen wir hierfür jenen Ausschnitt auf der Rückseite des Covers von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* zur Hand, wo sich das sich versteckende Kind den Rezipient:innen zeigt.



Wir sehen Striemen auf dem Karton, die eindeutig als Abnützungen zu identifizieren sind. Aber wie viele solcher Striemen sehen wir auf der abgebildeten Szene? Und für die Skepsis an der Dichotomie noch wichtiger: Wo genau fängt für uns ein Striemen an und wo hört er auf? Ich bin der Ansicht, dass auch bei genauer Betrachtung die beiden Fragen unbeantwortbar bleiben, weil wir es hier mit Phänomenen zu tun haben, die uns die Grenzen unserer propositionalen Wahrnehmungsfähigkeit vor Augen führen.

79 Krämer (2016a), S. 14.

Die Spuren des Gebrauchs sind nicht völlig unsichtbar, aber unsere begrenzte Wahrnehmungsfähigkeit kann nicht genügend strukturieren oder differenzieren. Wir sehen auf den abgebildeten Szenen Dinge, können diese Entitäten aber nicht voneinander trennen und nicht mit begrifflichen Gehalten versehen. Der weiss gepunktete Boden und der helle Streifen einer Gebrauchsspur verwischen irgendetwas, wobei die Grenzziehung der beiden ab einem Punkt scheitert und auf dem kartonierten Untergrund zusammenläuft. Die Benennung respektive Bestimmung von Spuren des Gebrauchs und deren Abgrenzung zum ursprünglichen Buch scheint nicht immer möglich zu sein.

Interpretation und Klassifikation im Bilderbuch sind abhängig von propositionalem Sehen: Propositionales Sehen wiederum setzt gemäss Baumann und John Searle im Gegensatz zu Objektsehen spezifische Kenntnisse von Begriffen und Fähigkeiten, diese Begriffe anzuwenden, voraus.⁸⁰ Propositionales Sehen impliziert stets ein Sehen von etwas als etwas. Sehen von etwas als etwas ist begrifflich strukturiert.⁸¹ Nach Anhänger:innen des Nonkonzeptualismus respektive der Idee, dass Wahrnehmung nicht immer begrifflichen Gehalt hat, nehmen wir nicht ganz neutral zuerst etwas wahr und bringen es dann unter einen Begriff. Wir sehen auch Dinge, die wir nicht mit unserem sprachlichen Apparat verarbeiten oder zumindest klar benennen können. Visuelles Wahrnehmen kann einfach stattfinden, ohne dass wir etwas stets als etwas wahrnehmen. «Der Nonkonzeptualismus besteht auf dem Eigensinn des Sinnlichen. Wahrnehmungen sind nicht einfach begrifflicher Plastik unterworfen.»⁸² Die Wahrnehmung etwa eines Bilderbuchkörpers ist selbst viel feiner als die Begriffe, die uns zur Verfügung stehen.

80 Baumann ist der Ansicht, dass die Unterscheidung von propositionalem Sehen und Objektsehen viel Erklärungskraft für das Beschreiben der visuellen Wahrnehmung eines Subjekts bietet. Vgl. dazu Baumann (2002).

81 Wenn ein Subjekt ein visuelles Erlebnis von einem Buch hat, dieses Buch dem Subjekt so und so erscheint, dann verfügt das Subjekt auch über die Begriffe, die es ihm ermöglichen, diese Entität als so und so, als Buch, wahrzunehmen. Wenn ich sehe, dass ein grosses, schönes Bilderbuch vor mir liegt, dann muss ich über die Begriffe von «gross», «schön» und «Bilderbuch» verfügen.

82 Wild (2005), S. 251. Markus Wild führt fünf Argumente ins Feld, die für den Nonkonzeptualismus sprechen. Er weist etwa auf die Diskrepanz zwischen Wahrnehmungs- und Überzeugungsgehalten hin und illustriert dies anhand der Müller-Lyer-Täuschung, bei der zwei gleich lange, parallele Linien mit gegen innen und aussen gerichteten Winkeln als unterschiedlich lang wahrgenommen werden. «Misst man die Linien, weisen sie die gleiche Länge auf. Man gelangt von daher zur Überzeugung, dass diese Linien gleich lang sind. Die optische Täuschung verschwindet deswegen aber nicht.» Wenn nun einige Typen von visuellen Erlebnissen Wahrnehmungstäuschungen beinhalten, richtet sich dies gegen den Konzeptualismus, insofern nach ihm falsche Interpretation aus dem sinnlich Wahrgenommenen nicht möglich sein kann, da auf das «nackte» Wahrnehmungserlebnis keine begriffliche Interpretation folgt. Zumindest manche Formen des Konzeptualismus betrachten Wahrnehmungserlebnisse und Begriffsverwendung als eins. Das stärkste Argument für die nonkonzeptualistische Sichtweise besteht nach Wild im Reichtum des sinnlichen Gehalts, also darin, dass wir mit Wahrnehmungserlebnissen Unterschiede machen, die wir begrifflich nicht benennen können. Beispielsweise ist die Wahrnehmung von Farben viel reicher und feinkörniger als unsere «begrifflichen Ressourcen». Damit wird ein «Überschuss des Sinnlichen» behauptet, der unser Begriffsinventar bei weitem übersteigt: «Um ein bestimmtes Blau zu

Was hat diese kurze wahrnehmungstheoretische Abschweifung mit dem behandelten Striemen und der Spur zu tun? Auf dem observierten Abschnitt haben wir lauter Dinge festgemacht, die nachträglich entstanden sind. Wir sehen etwa, dass die Striemen die ursprünglichen Farben auf dem Cover teilweise etwas zum Verblässen brachten. Aber unsere visuelle Wahrnehmung ist nicht genug fein, um erstens das Einsetzen des Striemens ganz scharf vom Rest des Bildes trennen zu können und um zweitens jegliche noch so kleine Abnutzungsspur auszumachen. So lässt sich im vorhandenen Fall beispielsweise auch nicht feststellen, welche Farbintensität das Buch *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* vor 23 Jahren aufwies. Wir können nicht ein gerade gedrucktes Exemplar zur Hand nehmen, das die Farbintensität und -qualität der Erstausgabe unmittelbar nach dem Erscheinen besitzt. Es gibt kein Exemplar, das nicht etwaige Farbverschleisse aufweist, und unsere visuelle Wahrnehmung ist nicht imstande, kleinste Intensitätsnachlässe bei Farben zu erkennen. Welche Farbintensität dieses Exemplar auch dort aufwies, wo keine deutlichen Striemen erkennbar sind, lässt sich nicht mehr festmachen. Es gibt kein Exemplar von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, das nach dem Druck in luftleerem Raum seine Farbintensität konservierte. Das ‹Abblättern› der Farben lässt sich nicht aufhalten und manchmal auch nicht als Spur des Gebrauchs klar erkennen.

Wenn propositionales Sehen als Sehen in begrifflichen Grenzen verstanden wird, dann gibt es mit Blick auf die Spur im Bilderbuch Wahrnehmungserlebnisse ohne begrifflichen Gehalt.⁸³ Gestehen wir nun unsere eigene Grenze propositionalen Wahrnehmens ein, stellt dies zumindest theoretisch eine messerscharfe Unterscheidbarkeit von motivischer Spur und Gebrauchsspur in Frage. Vielmehr verweist unsere sprachliche Impotenz auf jene stumm verbleibende Präsenz der Materialität des Bilderbuchs, die eine strukturelle Unauffindbarkeit und Unlesbarkeit impliziert.

Der Exkurs auf unsere beschränkte Wahrnehmungsfähigkeit, um eine stichhaltige Unterscheidung der beiden Arten von Spur zu vollziehen, ist für eine Motivierung der materialästhetischen Sichtweise der Modi der konkreten Lektüre insofern relevant, als es in den folgenden Betrachtungen nicht nur um auf Wahrheit ausgerichtetes, propositionales Wahrnehmen, sondern auch um andere Formen der Rezeption (etwa um auratische

sehen, brauche ich nicht den Begriff für dieses bestimmte Blau. Und dieses bestimmte Blau sieht als Blau eines gemalten Sees in schlechter nichtgemalter Beleuchtung anders aus als das Blau einer Wollmütze im hellen Sonnenlicht.» Ebd., S. 253.

83 Was meine ich mit ‹begrifflichem Gehalt? Ein begrifflicher Gehalt beinhaltet nach Bill Brewer die Möglichkeit eines Urteils eines Subjekts. Der Satz ‹Ich bin überzeugt, dass Gebrauchsspuren eine narrative Rolle für das Bilderbuch spielen können› setzt voraus, dass ich weiss, was unter anderem die Wörter ‹narrativ› oder ‹Gebrauchsspur› in etwa bedeuten. Ich muss also, um überzeugt sein zu können, dass die Spuren des Gebrauchs bedeutungsvoll sein können, über bestimmte Wörter und Konzepte verfügen und diese anwenden können. Dazu ist eine gewisse Übereinstimmung, eine Nachvollziehbarkeit, eine rationale Fassbarkeit notwendig: ‹Ich bin überzeugt, dass A› setzt also voraus, dass ich über den Begriff A verfüge. Vgl. dazu Brewer (2005), S. 218.

Wirkungen) gehen soll, die der Sprache weniger nahe liegen.⁸⁴ Das Erkennen der Grenze propositionalen Wahrnehmens konfrontiert die Rezipient:innen mit den Modi ihres In-der-Welt-Seins und öffnet möglicherweise den Blick auf einen Lektürezugang, der stärker an den Objektcharakter des Buches geknüpft und nicht immer eindeutig zu bezeichnen ist. Die konkrete Lektüre ist dinghaft und spurenbehaftet zu *verstehen*: Sind wir in Kapitel 3.1.1 anhand der Verfolgung der Spur als Motiv auf verschiedene mögliche Täter:innenschaften in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* gestossen, führen die Reflexionen zu Spuren des Gebrauchs zu einer weiteren möglichen Täter:innenschaft: Wer ein Exemplar in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* aufschlägt, trifft auf Spuren menschlicher Existenz. Dabei haben wir es nicht mit Spuren impliziter oder idealer Leser:innen zu tun, sondern mit Resultaten von körperlichen Auseinandersetzungen konkreter Personen. Sind in der materialästhetischen Betrachtung des Bilderbuchs die Leser:innen als die eigentlichen Täter:innen zu identifizieren? Im folgenden Unterkapitel wagen wir eine gebrauchtorientierte Begehung in diesem Forschungsgebiet.

3.1.3 Spurenbehaftete Lektüre

Ein Buch will aufgeschlagen, geblättert, gelesen und betrachtet sein. [...] [E]s bedarf der Kommunikation zwischen einem Buch und seinem Leser.⁸⁵

Die Bedeutung der Dinge erschließt sich erst in Bezug auf ihren Gebrauch, d.h. im Rekurs auf den Umgang mit ihnen. Es gibt also auch keine Dinggeschichte ohne Praxisgeschichte.⁸⁶

Die Verfolgung motivischer Fahrten in Kapitel 3.1.1 evozierte einen aufspürenden Blick auf Seiten der Rezeption und führte in Kapitel 3.1.2 zu Phänomenen der Spur, die sich im Spannungsverhältnis von semiotischer und dinghafter Markierung verorten lassen. Exemplaren von *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* wurde die ästhetische Wirkung zugesprochen, die Rezipient:innen nicht nur auf motivische Spuren, sondern auch auf darin enthaltene Zeugnisse des Gebrauchs aufmerksam zu machen. Wird in den Interaktionen mit Büchern etwas hervorgebracht, etwa Sinn und Bedeutung, kann sich der Blick nicht nur auf lesende Köpfe, sondern auch auf stoffliche Aspekte

⁸⁴ Vgl. zur Charakterisierung unterschiedlicher Formen des Sehens Searle (1983), insbesondere S. 42; Siebel (2002), insbesondere S. 26.

⁸⁵ Häussermann (2006), S. 19.

⁸⁶ Schäfer (2018), S. 44.

eines Exemplars richten. Das Bilderbuch als Gebrauchsgegenstand erscheint dabei eng an den Horizont der Rezipient:innen geknüpft. Ausgehend davon, dass ein Bilderbuch nicht von sich selbst aus Bedeutung hat und hinsichtlich von Wirkungen, die vom Buch *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* verursacht wurden, gerieten die Modi des Rezeptionsvorgangs selbst in den Fokus und wir gelangten zu «vorstellende[n] und wahrnehmende[n] Tätigkeiten des Lesers». ⁸⁷ Aspekte des stofflichen Buches gilt es folglich mit Aspekten einer Konkretisierung der Bilderbuchrezeption zusammen zu verhandeln. Anders: Weil auch ein Bilderbuch seine Wirkung erst zu entfalten vermag, wenn es rezipiert wird, «fällt seine Beschreibung dieser Wirkung weitgehend mit der Analyse des [...] Rezeptionsvorgangs zusammen». ⁸⁸

Was und wie kommunizieren Spuren des Gebrauchs? Ergeben sich anhand ihrer Betrachtung charakterbildende Aspekte der Bilderbuchlektüre? Um diesen Fragen nachzugehen, wird die konkrete Lektüre als aktualisierender Kommunikationsprozess verstanden: Der Art der Kommunikation zwischen Buch und Leser:innen entspricht der Begriff der Lektüre, der einerseits das gelesene Objekt, andererseits den Vorgang der Rezeption bedeutet. Bei der konkreten Lektüre besteht ein «komplexe[s] Relationsnetz zwischen den Lesern, ihrem körperlichen Empfinden, dem voluminösen (dreidimensionalen) Buch, der Seitenfläche und dem wie auch immer gearteten Vorstellungsraum, den die Leser mit Hilfe des Buches betreten». ⁸⁹ Erfahrungen und Implikationen der konkreten Lektüre können dabei «quer zu der in den empirischen Wissenschaften kursierenden Forderung, die Dinge unabhängig vom subjektiven Standpunkt zu sehen», ⁹⁰ stehen und sind eher zur individuellen Seite des Exemplars zu zählen.

Objektiv sein heißt, auf ein Wissen auszusein [sic], das keine Spuren des Wissenden trägt – ein von Vorurteil oder Geschicklichkeit, Phantasievorstellungen oder Urteil, Wünschen oder Ambitionen unberührtes Wissen. Objektivität ist [in diesem Sinne] Blindsehen. ⁹¹

Teresa Hiergeist hebt im Zusammenhang mit der Aufwertung der Rolle der Leser:innen in der Literaturwissenschaft hervor, dass das Erlebnispotenzial der Interaktion von Buch und Rezipient:innen konstitutiv für die Beschäftigung mit Literatur sein sollte. ⁹²

An die Vorstellung eines passiv rezipierenden Menschen, «der die vom Autor fixierte Bedeutung gleich einem Gefäß in sich aufnimmt, tritt einer, der das Werk mitkonstru-

87 Iser (1984), S. 8.

88 Ebd., S. 7.

89 Müller-Wille (2017), S. 45.

90 Moser (2010), S. 57.

91 Daston/Galison (2007), S. 17.

92 Vgl. dazu die Ausführungen zu Hiergeist in Kapitel 2.1. In eine ähnliche Richtung zielte meines Erachtens Roland Barthes, wenn er vom – wie bereits in Kapitel 2.2 behandelten – polysemischen Charakter eines Objektes sprach. «[D]enn die Signifikate der Objekte hängen stark vom Empfänger der Mitteilung ab, nicht vom Sender, das heisst vom Leser des Objekts.» Barthes (1988), S. 195.

iert».⁹³ In der Rezeption vollziehe sich ein Dialog, aus dem ästhetische Erlebnisse resultierten, wobei die Seite der Beteiligung der konkreten Leser:innen in der literarischen Hermeneutik lange Zeit vernachlässigt worden sei:

Hinsichtlich der Frage, was die Rezeptions- und Wirkungsästhetik sowie den Poststrukturalismus von einer erlebnisbasierten Literaturanalyse abhält, hat sich gezeigt, dass die Bedenken immer dann zunehmen, wenn die Grundsätze der literarischen Hermeneutik angetastet werden. Schliesslich werden mit der Werkimmanenz, der ästhetischen Distanz sowie der Bedeutungszentrierung Werte aufrechterhalten, die für eine hermeneutisch geprägte Literaturwissenschaft konstitutiv sind.⁹⁴

Hiergeist argumentiert ausgehend von der Kritik an der Hermeneutik, dass, solange ein Werk primär als (reines) semiotisches System verstanden wird, «der Leser ein peripherer, abdingbarer Faktor literarischer Kommunikation»⁹⁵ bleibt. Anhand offensichtlicher Spuren des Gebrauchs lässt sich nun aufzeigen, dass sich bei der konkreten Lektüre das Zwiegespräch zwischen Person und Objekt zuweilen auch physisch niederschlagen kann. Hinterlässt Lesen bei den Rezipient:innen Spuren (und manchmal einen krummen Rücken), so trifft dies bei der Lektüre auch auf materieller Seite für das in den Händen gehaltene Buch zu. Folgt Hiergeist aus ihren Überlegungen, dass es in der Beschäftigung mit der konkreten Lektüre weniger darum gehen soll, eine im Druckerzeugnis angenommene Wahrheit zu entschlüsseln, als vielmehr dessen Sinnpotenziale zu begreifen, können wir im Hinblick auf materialästhetische Fragekomplexe ergänzen, dass es auch um die Veranschaulichung der Sinnlichkeitspotenziale gehen kann und folglich des Einschlusses der materiellen Seite bedarf.⁹⁶ In diesem Zusammenhang erinnerte sich meine Mutter an ein Pappbilderbuch, bei dem mein Bruder handgreiflich wurde:

Eines der Papp-Bilderbücher, in denen mein junger, älterer Bruder blätterte, war *Ich bin die kleine Katze* von Helmut Spanner.⁹⁷ Gemeinsam mit der kleinen Katze machte sich mein Bruder auf den Weg durch Christines Haus und erkundete den bilderbuchhaften Garten. Im Verlauf der Geschichte ging ihm die kleine Katze auf die Nerven. Seine Peripetie mit dem Buch erlebte er bei der Szene, in der die freche Katze einer Maus nachspringt. Eine Doppelseite später hatte der kleine Betrachter genug von dem Treiben des Tieres: Er setzte seine Hand auf die Seite und begann, an der Katze zu kratzen. Daraufhin verschwand die Jägerin und auf dem abgebildeten Dach, dort, wo das Tier gegessen hatte, blieb nichts mehr übrig als Pappe. Die farbige Katze verschwand auf der Seite; sie wurde erlebt und geriet in ein konstruktiv-destruktives Verhältnis mit dem Rezipienten. Dessen Erlebnisse haben sich im Buch als Spuren des Gebrauchs materialisiert.

93 Hiergeist (2014), S. 16.

94 Vgl. dazu ebd., S. 30.

95 Ebd., S. 32.

96 Vgl. dazu ebd., S. 17.

97 Spanner (1985).

Um über diese Anekdote hinwegzudenken und wieder zum Werk von Müller und Steiner zurückzukehren, kommen wir auf jene Gegenwart und jenen Kontext der Lektüre zu sprechen, bei dem die Spezifität des Gedruckten in Kontrast zum Digitalen steht:⁹⁸ Die Richtung des Spurenlesens respektive der Aufnahme von Fahrten ist in gedruckten Medien einseitig bestimmt. Figuren in gedruckten Bilderbüchern, etwa jenes Kind in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, das sich hinter dem Polizeifahrzeug versteckt, können nicht hinaus in die Welt realer Menschen schauen. Wie eingangs von Kapitel 3 beschrieben, scheint es nur so, als würde das Kind die Rezipient:innen ausspähen. Eingebaute Leser:innen wissen, dass abgebildete Figuren in gedruckten Bilderbüchern keinen Blick in den Lebensraum realer Personen werfen können (und abgedruckte Katzen keiner Maus aus Fleisch und Blut Leid zuführen werden). Diese Einseitigkeit der Richtung der Lektüre wurde durch das Aufkommen von E-Book-Readern aufgebrochen. Erstmals in der Geschichte der Menschheit lesen wir in einem Zeitalter, in dem Bücher in digitalisierter Form die Rezipient:innen «gegenlesen». Dabei besteht die tatsächliche Gefahr, dass die Leser:innen in umgekehrter Richtung das Objekt der Begierde respektive der Analyse werden. «Wenn Sie sich's etwa mit dem Kindle auf dem Sofa gemütlich machen, sind Sie nicht allein: Amazon lugt Ihnen heimlich über die Schulter.»⁹⁹ Die Nutzer:innen von E-Book-Readern, die irgendwelchen Datenschutzbestimmungen eines E-Book-Stores zugestimmt haben, hinterlassen eine ungeheure Menge digitaler Spuren, die vermittelt durch das Gerät aufgesogen und von Zentralrechnern ausgewertet werden. Damit lassen sich Informationen über persönliche Interessen und Zustände (politische Einstellungen, sexuelle Vorlieben, Gesundheitsstatus etc.) ermitteln, das Leseverhalten kann protokolliert werden (zum Beispiel wie oft und wie schnell eine «Seite» gelesen wurde) und die Analyse des Lektürehabitus erlaubt Rückschlüsse auf den Bildungsgrad.¹⁰⁰ Auch Leseorte und -zeiten bleiben dem Grossen Bruder nicht verborgen, sobald die Geräte der Leser:innen mit dem Netz verbunden sind. «Theoretisch könnten eBook-Anbieter also Ihrem Chef mitteilen, dass Sie bis in die Morgenstunden Bücher über Alkoholabhängigkeit wälzen und dabei ständig nachschlagen müssen.»¹⁰¹ Leser:innen hinterlassen in E-Book-Readern keine stofflichen Spuren, keine materiellen Abnützungen auf einzelnen Passagen, sondern unsichtbare Datenmengen. Solche Daten als vernetzte Spuren vermögen weitaus mehr über unsere Identität, Sozialität und Kultur offenzulegen als Kaffeeflecken auf Papier. Wir sehen es den sauberen E-Readern zwar nicht direkt an: Benutzer:innen eines E-Readers aber sitzen im Glashaus, wobei Walter

98 Zu dieser Kontextualisierung einleitend die Ausführungen über die Buchhaftigkeit des Bilderbuchs in Kapitel 2.1.

99 Pursche (7. 10. 2013, online), s. p.

100 Vgl. dazu etwa Matthiesen (16. 3. 2013, online), s. p.

101 Pursche (7. 10. 2013, online), s. p.

Benjamins Ausdruck von der «Glaskultur»¹⁰² in diesem Zusammenhang mit der Spur eine andere Facette erhält.¹⁰³

Diese Abschweifung zum Digitalen erfolgte, um die konkrete Lektüre in einer Gegenwart zu situieren, in der Eigenschaften von Spuren des Gebrauchs in Bilderbüchern möglicherweise einer positiven Verortung unterzogen werden können: Eine Form der Spur des Gebrauchs, die in Bilderbüchern kultiviert werden kann, ist die Widmung. Formen und Wirkungen der handschriftlichen Widmungen kann ich nicht anhand des Werks *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* untersuchen, weil es bei diesem Werk schlichtweg keine oder zumindest keine von mir auffindbaren Widmungsexemplare gibt. Dieser Umstand lässt sich unter anderem darauf zurückführen, dass im letzten gemeinsamen Werk von Müller und Steiner die Widmungsmöglichkeit durch die Bucharchitektur absichtsvoll untergraben wird. Das schwarze Vorsatzblatt und die komplett illustrierte Titelei lassen weder den Autoren noch den Buchbesitzer:innen den nötigen Raum, um etwas kundzutun. Der Titelei fehlt es an – üblicherweise vorhandenem – präsentem Raum, um handschriftliche Vermerke im Buch zu platzieren. Ist der Ort der Widmung im Bilderbuch «in der Regel auf dem Vorsatzblatt oder dem Schmutztitel»¹⁰⁴ angedacht, erweist sich dieser in den letzten drei Werken von Müller und Steiner als dazu ungeeignet.¹⁰⁵ In *Der Mann vom Bärengraben*, *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* und *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* sind keine grossflächigen weissen, hellen oder unbedruckten Teile vorhanden, wo eine Widmung platziert werden könnte.¹⁰⁶ Wo kein geeigneter Blattraum vorhanden ist, da kann nur schwerlich signiert werden.¹⁰⁷ Es lässt sich im Gesamtwerk von Müller und Steiner zwischen den ersten vier Werken und den letzten drei also eine Zäsur von Spuren des Gebrauchs ausma-

102 Benjamin (1991a), S. 213.

103 Benjamin stellte die These auf, dass in der Moderne (durch den Baustil und die neuen Reproduktionstechniken) das Spurenhinterlassen immer seltener werde. Bei E-Readern scheint dies einerseits zuzutreffen, da nur noch die glänzende Oberfläche des Geräts allenfalls Spuren des Gebrauchs aufweisen kann, nicht aber eine darin abgebildete «Seite». Andererseits hinterlassen die Rezipient:innen von E-Readern invisible Spuren in Massen, die gesammelt und ausgewertet werden. Vgl. zu Benjamins Begriff der Spur adaptiert auf das 21. Jahrhundert Yan (2014).

104 Genette (2001), S. 135.

105 Diese Form einer Gebrauchsspur habe ich sowohl in meiner kleinen Sammlung von Bilderbuchexemplaren als auch in aufgesuchten (Online-)Antiquariaten bei den drei letzten Werken von Müller und Steiner nirgends gefunden. Selbstverständlich gäbe es die Möglichkeit, die Widmung durch eine beigelegte Karte zu vollziehen.

106 Bei *Der Mann vom Bärengraben* enthält die Titelei ein gestaltetes Vorsatzblatt, das eine doppelseitige Panoramaansicht einer Bern ähnelnden Stadt zeigt. Bei *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* umfassen die ersten Seiten einen voll ausgestalteten Fernsehraum. Vgl. zur Raumgestaltung in *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* Kapitel 2.2.

107 Den Vorteil eines solchen fehlenden Buchplatzes beschreibt Genette folgendermassen: «Die Lebensdauer einer Widmung [...] ist unbegrenzt. [...] Für etwaige Reue oder Gewissensbisse ist es zu spät, signiert ist signiert. Mir ist so mancher bekannt, der so manche Widmung bitter bereut.» Genette (2001), S. 135.

chen, die darin besteht, dass vorwiegend bei den ersten vier handschriftliche Widmungen oder (Vorbesitzer:innen)vermerke in den Büchern vorzufinden sind.

Wenden wir uns hinsichtlich der handschriftlichen Widmung den frühen Werken von Müller und Steiner zu. Bei der Widmung der Autoren handelt es sich um eine Spur des Gebrauchs, bei der sich das Unikat des Druckerzeugnisses auffällig positiv konnotiert zeigt.¹⁰⁸ Bei einem Exemplar mit handschriftlicher Signatur von Müller und Steiner liegt eine nachträglich angefertigte Veränderung vor, die den Verkaufspreis steigert. Beispielsweise ist das Buch *Die Menschen im Meer* im Online-Buchhandel je nach Zustand zwischen 10 und 35 Euro erwerbbar; wenn Müller und Steiner dasselbe Werk signierten, bewegt sich der Verkaufspreis teilweise bei über 200 Euro.¹⁰⁹ Aber als ob das Monetäre für das Ästhetische hier von klärendem Belang wäre ... Relevanter erscheint mir, dass Gérard Genette zwei Arten von Dedikationen unterscheidet, um das Verhältnis zwischen Werk und Exemplar zu präzisieren. Indem er dies tut, wird die Perspektive auch auf das Spezifische eines einzelnen Druckerzeugnisses gerichtet: Die eine Art der Dedikation bezieht sich auf die «stoffliche Wirklichkeit eines einzelnen Exemplars, das dabei im Prinzip als Gabe überreicht oder auch verkauft wird, die andere hingegen auf die ideelle Wirklichkeit des Werks selbst, dessen Besitz (und damit dessen Abtretung, ob kostenlos oder nicht) natürlich nur symbolisch sein kann».¹¹⁰ Genette macht eine Differenz zwischen der ideellen Zueignung eines Werks und der handschriftlichen Widmung eines bestimmten Exemplars geltend, wobei ein grundsätzlicher Unterschied «diese[r] beiden Realitäten, zwischen Werk und Exemplar»¹¹¹ zutage tritt.¹¹² Bei einer eingedruckten Dedikation handelt es sich um einen Ausdruck der Autor:innen, der eine bestimmte Zuneigung zu einer Person, Institution, Idee etc. enthält. Diese Art der Widmung, die auch fiktiven Gestalten gelten kann, hat für alle Exemplare gleichermassen Bedeutung. Einzig eines der sieben von Müller und Steiner herausgegebenen Buchprojekte beinhaltet explizit eine solche Zueignung des Werks, nämlich *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*. Jörg Steiners Tochter Rachel, der das Buch gewidmet wurde, hat den Anstoss für dieses Buchprojekt gegeben. Ihr Unmut, wie sich die Werbung der Tiere bedient, bildete ein Ausgangsmotiv in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*.¹¹³

108 Üblicherweise steigert die Widmung der Autor:innen den Verkaufspreis. Durch die Signatur kann ein Buch über die Zeit hinweg monetär reifen. Auch diesbezüglich kann ein Buch zu einem Hoffungskauf werden.

109 Vgl. dazu etwa ZVAB (s. d., online).

110 Genette (2001), S. 115.

111 Ebd., S. 133.

112 Vgl. dazu weiter ebd., S. 138: «Wie man begriffen hat – und ohnehin wusste – unterscheiden sich Dedikation eines Exemplars und Dedikation eines Werks in ihrer Funktion spürbar voneinander.»

113 Vgl. dazu ten Doornkaat (1989), S. 7, Nachlass Jörg Steiner. Vgl. zur Positionierung der Dedikation innerhalb der Titelei von *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* die Ausführungen in Kapitel 2.2.

Die stofflich variable Existenz eines Buches kann eine unikale Widmung umfassen, die eine tatsächliche Schenkung signalisiert und prinzipiell über ein einzelnes Exemplar erfolgt.¹¹⁴ Bei der exemplarischen Zueignung ist der Adressat ein zur Zeit der getätigten Widmung lebendiger Mensch, da diese Form einen Akt umfasst, «der im Prinzip mit einer tatsächlichen Gabe einhergeht oder zumindest mit einem früheren oder gleichzeitig stattfindenden Verkauf».¹¹⁵ Weil wir nicht jemandem wissentlich ein Buch widmen, dem es nicht gehört, werden damit klare Besitzer:innenverhältnisse ins Buch eingeschrieben. Dabei wird häufig die Urheber:innen- und Adressat:innenschaft exakt ausformuliert: «Im Gegensatz zur Zueignung eines Werks besteht bei der Widmung (außer bei Fälschungen) keinerlei Ungewissheit der Identität des Adressaten [...]»¹¹⁶

Nebst dieser allgemeinen Charakterisierung der Widmung könnte eine vergleichende Analyse verschiedener handschriftlicher Dedikationen von Müller und Steiner aufschlussreich sein. Zu fragen wäre etwa, ob es typische Text-Bild-Formeln, Ordnungen oder Anordnungen bei den Widmungen von Müller und Steiner gibt. Leider stellt sich hier für den Spurensucher das pragmatische Problem, dass ihm nur wenige Widmungsexemplare zur Einsicht vorliegen. Die meisten sind zerstreut in Privatbesitz oder liegen in entfernten Antiquariaten. In ihrer Summe sind die Exemplare der Forschung kaum zugänglich. Mit dieser prekären Quellenlage hatte es auch Genette zu tun und so kam er zum Schluss, dass er nicht imstande ist, eine Theorie der handschriftlichen Widmung bezüglich Form oder Funktion aufzustellen. Das zur Verfügung stehende Quellenmaterial wäre allzu zufällig und ergäbe kaum Einheitliches.

Man braucht nicht hinzuzufügen, wie wertvoll eine Auflistung der Widmungen aller Exemplare eines Werks wäre. Eine Auflistung, die gewiss nie erschöpfend sein kann, aber mir scheint, die Literaturgeschichte hat in dieser Richtung nicht alle Anstrengungen unternommen, die man von ihr erwarten könnte.¹¹⁷

Aber auch ohne eine ausführliche Recherche oder Ankäufe von zahlreichen Widmungsexemplaren lassen sich meines Erachtens punktuell Aspekte der handschriftlich gewidmeten Lektüre beim Werk von Müller und Steiner festmachen: Das eine mir vorliegende Exemplar von *Die Kanincheninsel* wurde von Jörg Müller und Jörg Steiner signiert und «Werner Hadorn» und «Kathi» gewidmet.

114 Oftmals wird die handschriftliche Widmung etwa bei einer öffentlichen Buchvorstellung oder Lesung vollzogen und durch den Kauf und die Überreichung eines Exemplars begleitet. Damit einher geht ein privater Charakter des Exemplars, wobei die Adressatin, der Adressat meist weiss, dass sie respektive er wohl nicht der einzige Empfänger seiner Art, die einzige Empfängerin ihrer Art ist.

115 Genette (2001), S. 136.

116 Ebd.

117 Ebd., S. 138.

Die Widmung wurde grossflächig auf dem Fliegenden Blatt angebracht. Über dem handschriftlichen Text hat Müller eine gestrichelte Linie gezeichnet, wobei an dessen Ende ein Sternchen auf eine Klammerbemerkung am unteren Blattteil verweist.¹¹⁸ Oberhalb der Linie und des Sternchens ist einerseits weisses Papier zu sehen, andererseits schimmern paratextliche Teile des Haupttitelblattes durch das Papier. Der Text, der durch das Blatt durchschimmert, wird nicht durch die handschriftliche Widmung gestört; es wirkt eher so, dass die beiden Seiten zusammenspielen respektive die Position der Widmung auf dem Fliegenden Blatt auf den darunter liegenden Haupttitel abgestimmt wurde. Müllers Linie unterstreicht den Titel des Haupttitelblattes, wobei auch der Ort des restlichen Teils der Widmung wohl gewählt worden zu sein scheint. (Die oben rechts angebrachte Preisanschrift mit Signatur stammt von einem Mitarbeiter, einer Mitarbeiterin des Antiquariats Thierstein in der Untergasse von Biel, von dem aus das Buch bei mir landete. Diese Anschrift wurde nicht wie die handschriftliche Widmung 1977 angebracht, sondern erst, als das Exemplar den Besitzer wechselte. Ich vermute, dass das Buch direkt von Hadorns ins Antiquariat Thierstein gelangte).

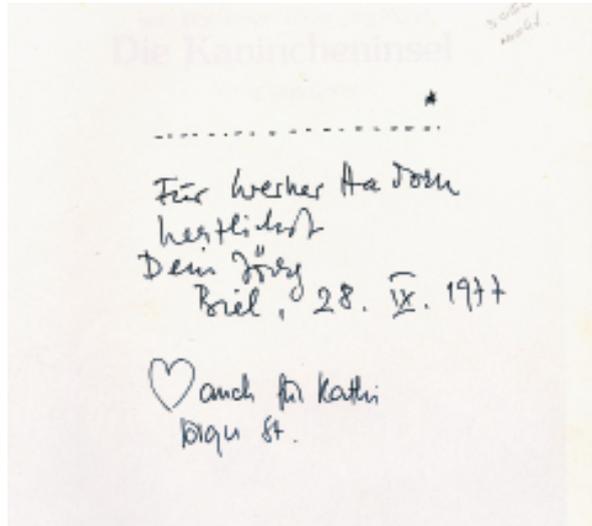
Das Exemplar von *Die Kanincheninsel* weist neben den Spuren auf dem Vorsatz keine für ein 43 Jahre altes Buch aussergewöhnlichen Spuren des Gebrauchs auf. Das Exemplar befindet sich in gepflegtem Zustand. Was kann der Spurensucher über die Widmungsempfänger:innen und die Beziehung zwischen Widmungsspendern und Widmungsempfänger:innen in Erfahrung bringen? Ich kannte Werner Hadorn nur als Namen eines alten Mannes, der in jener mir bekannten Stadt wohnte, die auch im Gesamtwerk von Müller und Steiner immer wieder eine Rolle spielt. Müller und Steiner dagegen schienen mit Hadorns persönlichen Umgang gepflegt zu haben. Das von Jörg Steiner gezeichnete Herz unterstreicht die angenommene Verbundenheit, wobei zwischen den Zeilen und für den Nachbesitzer die Beziehung der Autoren mit dem Widmungsempfänger sowie der Widmungsempfängerin anklingt. Die Spur des Gebrauchs erscheint als Segment einer Biografie, die funkeln könnte, aber eben nicht rein an der Oberfläche und nur in der Ferne. Das Eigentliche, eine mögliche Freundschaft, liegt zwischen den Zeilen. Herausfinden lässt sich, dass der 1941 geborene Werner Hadorn am Jurasüdfuss aufgewachsen ist, dort gelebt und journalistisch gewirkt hat.¹¹⁹ Wie Steiner war er über längere Zeit im Stadtparlament von Biel politisch tätig. Auch er arbeitete als Lehrer und teilte mit Steiner die Faszination für den Jazz.¹²⁰ Hadorn war Mitbegründer der Wochenzeitung BIEL BIENNE, wobei dort über die Jahre zahlreiche Buchbesprechungen von Steiner und Ge-

118 In der Klammerbemerkung steht «Platz für Aufhänger», wobei mir nicht verständlich ist, worauf sich dies bezieht. Wird damit ironisch ausgedrückt, dass ein allfälliger Rezensionstitel dort aufgehängt respektive angebracht werden könnte? Oder wurde eine persönliche Beilage zum Buch abgegeben, die abhandengekommen ist und die dieses Vorkommnis erklärbar machen würde?

119 Vgl. dazu Verlag Die Brotsuppe (s. d., online).

120 Vgl. dazu Bieler Tagblatt (18. 8. 2015, online).

Abb. 29: Das Fliegende Blatt mit einer Widmung von Jörg Müller und Jörg Steiner. Müller/Steiner (1977), s. p.



sprache mit Steiner abgedruckt wurden. Im März 2012 führte Hadorn im TeleBilingue eines der letzten Interviews mit Steiner vor dessen Tod. Bekannt ist auch, dass Hadorn und Steiner sich öfters in Beizen, in den Bieler Cafés Du Commerce und Atomic oder in den Restaurants Rotonde und Odeon, mit anderen Freund:innen und Kolleg:innen wie ein «Indianerstamm in einer Goldgräberstadt»¹²¹ getroffen haben. Weiter verweisen beide in ihren Texten auf Robert Walser und die Literaturszene in Biel.

Biel hat kein Bildungsbürgertum und keine Universität wie Bern, keine Medien und keinen Flughafen wie Zürich. Eine Goldgräberstadt nennt sie Jörg Steiner. Eine Stadt ohne Tradition. Einmal nannte sie jemand Zukunftsstadt. Was ihr fehlt, ist das, was sie auszeichnet. Ökonomie und Kultur sind seismographisch miteinander verbunden. Bewegt sich etwas im Unterbau, fällt der Überbau zusammen. Das einzige Gedicht hier ist die Landschaft, fand Robert Walser.¹²²

Wie Müller oder Steiner mit Hadorns befreundet waren, lässt sich anhand der Fährtten im Netz, durch das Lauschen der Gespräche an Nebentischen und anhand von Spuren des Gebrauchs nicht (mehr) ausmachen. Der Kontext zwischen Widmungsspender:innen und Widmungsempfänger:innen kann einem Aussenstehenden (und vielleicht auch den Innenstehenden) niemals vollständig erschlossen werden.

Im Café Atomic gibt es eine Wand mit eingerahmten Porträts von Personen, die dort ein- und ausgegangen sind und dies nun nicht mehr können. Ich weiss nicht, ob es Zufall ist, dass Jörg Steiners Bild direkt neben dem von Werner Hadorn hängt. Einem Widmungs-

121 Moser (1998), S. 289.

122 Ebd., S. 291.

exemplar im Besitz eines anderen haftet Vergangenes, Abwesendes, Unzugängliches und Fremdes an.

Eine wesentliche Verbindung zwischen einem – wie auch immer verstandenen – ‚damals‘ und ‚heute‘ ist das Ding, das sich auf die dargestellte Weise durch die Zeit bewegt.¹²³

Im Café Atomic hängt ein weiteres Bild eines Mannes an der Wand, der sich nicht gerne fotografieren liess. Von diesem stammt ein zweites Widmungsexemplar, das nun bei mir in der Wohnung liegt. Es ist das privateste Exemplar in meiner Sammlung von Bilderbüchern von Steiner und Müller.

Bei einer Definition des vorderen Vorsatzblattes werden Widmungen von *unbekannten* Personen oder Vorbesitzer:innenbemerke zu den Mängeln von Büchern gezählt.¹²⁴

Bei einem Exemplar von *Die Menschen im Meer* wurde mit schwarzem Filzstift auf das Fliegende Blatt Folgendes hineingeschrieben:

Liebe Mirjam, zum Erzählenlassen
Weihnachten 81 Daniel + Corina

In dieser kurzen Formulierung drückt sich einem Aussenstehenden aus, dass das Buch einem Mädchen erzählt werden soll. Mit der offen gehaltenen Gebrauchsanweisung «zum Erzählenlassen» geht eine wie auch immer genau geartete Erwartung der Schenkenden einer mündlich mitbestimmten Lektüre einher. Es zeigt sich hier auch, dass der Adressat einer Widmung «immer gleichzeitig ein potentieller Leser [oder Zuhörer] und eine wirkliche Person»¹²⁵ ist. Weiter impliziert diese Formel der Widmung «jene Macht, die die Logiker performativ bezeichnen, das heisst die Macht zum Vollzug des Beschriebenen».¹²⁶ Hier ist ein ganz bestimmtes Buch: Lass es Dir erzählen.

Dieses Exemplar von *Die Menschen im Meer* stammt von einer Wohnungsräumung im September 2017.

Auf dem Vorsatzblatt vieler Bücher hat der Mieter der Wohnung, die geräumt werden musste, seinen Namen und ein Datum eingetragen. Weshalb genau, bleibt mir unbekannt – ich habe nie danach gefragt.

Wer ein gebrauchtes Buch aufschlägt, trifft auf Spuren menschlicher Existenz. Über das Hineinschreiben in ein Buch kann ein direkter Kontakt mit ihm hergestellt werden; im Eintragen eines Namens wird explizit, dass die Lektüre immer durch eine konkrete Leserin, einen konkreten Leser erfolgt.

123 Schäfer (2018), S. 45.

124 Vgl. dazu beispielsweise das Glossar buchtechnischer und buchgestalterischer Begriffe bei Fehrmann (3. 2. 2016, online): «Auf dem vorderen Vorsatz sind oft Widmungen oder Vorbesitzervermerke enthalten. Diese sind bei Weiterverkauf zu nennen, da sie einen Mangel darstellen.»

125 Genette (2001), S. 138.

126 Ebd., S. 18.



Abb. 30: Exemplar mit einer Widmung. Müller/Steiner (1981), s. p.

Subjektiver ausgedrückt: Die Hausbibliothek, aus der das Widmungsexemplar von *Die Menschen im Meer* stammt, bestand aus einem Chaos, umfasste unzählige Bücher über das Engadin, die Entwicklungszusammenarbeit, auch das Gesamtwerk von Sigmund Freud und Jacques Lacan, Werke über die Sozialanthropologie und Soziologie, viel Prosa aus Osteuropa und Russland et cetera.

Bibliotheken verraten: So ist der, der sich durch mich gelesen hat. Erkenne ihn. Und die eigene Bibliothek flüstert: Erkenne dich selbst.¹²⁷

Es hatte auch Bücher von Klaus Hoffer dabei, der am 27. Februar 2008 bei der Literarischen Gesellschaft Biel, in dessen Vorstand Jörg Steiner einmal gewesen war, gelesen hat. An diesem Abend lernte ich D. kennen.

Seine Wohnung war vollgestopft mit mir bekannten und vor allem fremden Büchern. Eine signierte Hausbibliothek, «ein rotblaugelbgrünes, nach undurchsichtigen Kriterien geordnetes Chaos, das ein Bild ergibt wie von Miró gemalt».¹²⁸ An einer Wand in der Wohnung hing das Original des Tankstellenbilds von *Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten*. Ein befreundeter Kunstsammler von D. hat das Bild dann abgehängt und mitgenommen.

Was fangen wir mit Tausenden von Büchern an, die nun voneinander getrennt werden müssen? Ich habe alle Antiquariate und Brockenhäuser im Raum Biel angefragt, aber niemand

127 Hubler (2015), S. 12.

128 Ebd.

will mehr Bücher. Die Lager sind voll oder quellen sogar über, wurde gesagt. Niemand kauft mehr gebrauchte Bücher. Bücher haben einen tendenziell sinkenden Warenwert. Schliesslich war ich dankbar, dass ein Antiquar in Bern die meisten Bücher annahm – vorausgesetzt, sie würden ihm frei Haus geliefert. Es fiel mir schwer, die Bücher abzugeben, es kam mir vor, als würde ich Geschichten aufgeben. Bücher haben eine (steigerbare) Geschichte. Als ich die Hausbibliothek auseinanderreißen respektive räumen musste, sah ich D. vor mir. Im rauchigen Duft der Bücher erahnte ich ihn, als würde er im Nebenzimmer stehen und eine nach der anderen qualmen. Das Gewicht der Bücher drückte in der Wohnung auf mich. Die weissen, utopisch aufgeladenen Seiten von *Die Menschen im Meer*, auf die im nächsten Kapitel noch eingegangen wird, zeigten sich stark vergilbt und bedrückten mich. Zigarettenrauch haftete in den Büchern, in der Wohnung und in mir. Wer eine Hausbibliothek räumen muss, ist mit Spuren des Gebrauchs konfrontiert.

Einem Widmungsexemplar im Besitz eines anderen haftet Unbekanntes an. Selbst der Weg dieses Exemplars von *Die Menschen im Meer* ist mir nicht bekannt. Wurde es Mirjam geschenkt und kehrte dann zu den Schenkenden zurück? Wenn ja, weshalb? Wurde das Buch gewidmet, aber dann doch nicht verschenkt? Die Kausalkette, die Abfolge von Ereignissen und Zuständen, die einem Exemplar widerfahren, sind nur sehr beschränkt rückverfolgbar und das meiste wäre zu imaginieren.¹²⁹

Die Räumung einer Hausbibliothek ist ein physischer und geistiger Kraftakt. Nebst dem Ziehen in meinen Armen durchströmte mich eine melancholische Stimmung. Die Atmosphäre in der Wohnung von D., als ich die Widmung in *Die Menschen im Meer* las, habe ich später am ehesten in einem Ausschnitt in Judith Schalanskys Buch *Verzeichnis einiger Verluste* ausformuliert gefunden: Er handelt von anders gearteten Spuren, die in der Produktion eines Buches oder in handschriftlichen Hinterlassenschaften in Büchern signifikant sein können, und vom Begehren, «etwas überleben zu lassen, Vergangenes zu vergegenwärtigen, Vergessenes zu beschwören, Verstumtes zu Wort kommen zu lassen und Versäumtes zu betrauern. [...] Und für wenige kostbare Momente erschien mir [Schalansky] während der langjährigen Arbeit an diesem Buch die Vorstellung, dass das Vergehen unvermeidlich ist, genauso tröstlich wie das Bild seiner in den Regalen verstaubenden Exemplare.»¹³⁰

Die handschriftliche Widmung, das, was ich damals wahrnahm, war und ist wirklich da, sie wurde einmal formuliert – was auch heisst, dass es unwiderrufflich vorbei ist. Spuren des Gebrauchs vergegenwärtigen in ihrer Präsenz das Vergangene, Ferne. «Dabei vermag

129 Die Geschichte eines Buches ist durch Praktiken und einen zeitlichen Verlauf zu verstehen, der kaum erfasst werden kann. Die handfesten Gebrauchsspuren deuten auf Aspekte der Lektüre hin, die noch wenig kartografiert und vielleicht auch nie genau zu verstehen sind. Die Lesbarkeit exemplarischer Widmungen erweist sich als fragil wie die Spur selbst. Und spielt bei der der konkreten Lektüre das Subjektive eine zentrale Rolle, besteht für mich hinsichtlich der Widmung ein signifikanter Unterschied, ob ich den Widmungsempfänger kannte oder nicht. Die Charakteristika dieser Spuren variieren in ihrem Gehalt.

130 Schalansky (2018), S. 26.

die Spur der Impuls zur Rekonstruktion der Vergangenheit in der Gegenwart zu sein.»¹³¹ Wir können versuchen, solche Aspekte der konkreten Lektüre in inszenierten Erinnerungen wiederzugeben, um Vergangenes zu rekonstruieren. Einer solchen Rekonstruktion liegt nach Elisabeth Bronfen eine «unheimliche Qualität» inne, die darin besteht, «dass sie sowohl vergangen als auch real ist».¹³² Bronfen weist in diesem Zusammenhang auf Roland Barthes hin. Eine Spur des Gebrauchs als *punctum* betrachtet, besitzt die Fähigkeit, «eine Verwundung im Realen» offenzulegen, «in dem es den Betrachter selber zu einem Referenzpunkt macht und ihn sich fragen lässt: Warum bin ich am Leben, hier und jetzt?»¹³³ Einem Widmungsexemplar im Besitz eines anderen haftet Melancholisches, Totenhaftes an. Der Freund zwingt zu begreifen: Dinge, «die mich stechen, die mich verwunden, tun dies [unter anderem], weil sie ein Zeichen [eines und] meines [...] Todes enthalten».¹³⁴ So liegt das Exemplar für *Mirjam* nun für eine Zeit im Rathausgässli 1 in Biel. Die anfänglich weissen Seiten von *Die Menschen im Meer* haben sich in der konkreten Lektüre über die Jahre hinweg verändert. Sie bleiben vergilbt und fallen möglicherweise irgendwann auseinander. Damit endet die persönlichste Abschweifung in dieser Arbeit, mit der unter anderem gezeigt werden wollte, dass sich «Effekte [...] ‹polysemischer Interpretation› – oder sollen wir sagen: von Körper und Geist? – [...] in der Spur»¹³⁵ verbinden. Diese Verbindung – oder eher Verwobenheit – von Geist und Körper lässt sich unter anderem mit dem Begriff der Oszillationen weiter explizieren. Kapitel 4.2 handelt von diesem materialästhetisch relevanten Punkt. Zuerst wenden wir uns aber, wenn die geeigneten Leser:innen chronologisch blättern, dem Bilderbuch *Die Menschen im Meer* und dessen Entstehung zu.

3.2 *Die Menschen im Meer* als doppelseitige Utopie (stoffliche Narrativität)

Das dritte gemeinsame Werk von Müller und Steiner, 36 × 26.5 cm, 36 Seiten unpaginiert, mit weisser Umrahmung und weissen Seiten, wurde in dreieinhalb Jahren enger Arbeitsgemeinschaft hergestellt.¹³⁶

Gedruckt beinhaltet das Bilderbuch 3112 Wörter und 31 Bilder. 538 Textzeilen verteilen sich auf 24 Seiten und werden von zwei Panoramabildern eingerahmt. Die 31 Bilder lassen

131 Yan (2014), S. 216.

132 Bronfen (2016), S. 46.

133 Ebd.

134 Ebd.

135 Krämer (2016b), S. 159.

136 Zu Beginn des Arbeitsprozesses beabsichtigten Müller und Steiner, aus dem Stoff einen Comic zu kreieren. Vgl. dazu verschiedene skizzenhafte Seitendarstellungen und -einteilungen von *Die Menschen im Meer* in Comicmanier in der Privatsammlung Jörg Müller, lose Blätter im Konvolut ‹Vorstudien, Skizzen, Entwürfe› (um 1977/78).

sich wie folgt einteilen: ein doppelseitiges Umschlagbild, ein einseitiges Titelbild innerhalb des Buchdeckels, 24 Szenenbilder mit Ausschnitten einer der beiden Inseln und fünf doppelseitige Panoramabilder. Die Grösse der fast quadratisch gemalten Szenenbilder beträgt 32.5×33 cm, für das gedruckte Buch wurden sie um etwa ein Drittel verkleinert. Die Originale der 24 Szenenbilder befinden sich im Neuen Museum Biel.¹³⁷ Müller vermittelt die zentralen Handlungsstränge der eutopisch-dystopischen Geschichte durch Nahaufnahmen der jeweiligen Insel und zeigt anhand von auf das ganze Werk verteilten Panoramabildern die Veränderungen der Gesellschaftszustände auf. Vor allem die Panoramabilder, doppelseitige Inselansichten, sind gemäss dem Vokabular von Thiele «pluriszzenische Bilder», die dadurch charakterisiert sind, dass ihr Gehalt durch keinen zwingenden Blickverlauf erschlossen werden kann und dass einzelne Bildelemente und Motive relativ gleichwertig nebeneinanderstehen.¹³⁸ Durch die unterschiedlichen Bildarten und aufgrund der gewählten Anordnung ergeben sich Interaktionen zwischen Totalansichten und Nahaufnahmen. Beispielsweise werden die geologischen und kulturellen Veränderungen, die sich als Folge der handlungsvorantreibenden Szenenbilder ergeben, in den doppelseitigen Gesamtansichten der Inseln teilweise rückwirkend und teilweise vorgreifend dargestellt.

Worum geht es im dritten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner?

Der Plot basiert auf Gegensatzpaaren und Spannungen zwischen zwei konträren Seinsweisen. Zwei zunächst friedlich koexistierende Inseln beherbergen unterschiedliche Gesellschaftsordnungen: Knechte und Herren auf der grossen Insel, ein klassenloses, in Musse lebendes Naturvolk auf der kleinen. Auf der grossen Insel, die sich in doppelseitigen Panoramabildern über die Knickkante hinaus erstreckt, ist eine entwickelte Zivilisation – mit Steinhäusern, Hafen und Palast – zu sehen und auf der kleinen ein Naturvolk, das in einfachen, aber hübsch verzierten Zelten haust. Im Laufe der Geschichte entwickelt der machtbesessene König der grossen Insel Expansionsgelüste und befiehlt seinen

137 Müller arbeitete in diesem Buch unter anderem mit Acrylfarben und verwendete hauptsächlich kalte Blau-, Grün- und Brauntöne. Kräftige Farben wie Gelb oder Rot setzen jeweils Akzente. Dabei werden pro Bild vorwiegend nur eine oder zwei solcher Zusatzfarben eingesetzt, beispielsweise ein leuchtendes Grün in den Gewändern der Oberschicht der Grossen, das Gelb der goldenen Statuen oder das Ockerrot des Sonnensteins. Dem Ablauf und der Logik der Geschichte entspricht die Farbkomposition der Bilder. Wird anfänglich eine sonnenbeschienene, leuchtende Exotik idyllisch präsentiert, geht Müller im Zuge sich verschlechternder Gesellschaftsverhältnisse zu dunkleren Farben über. Die farblichen Kontraste zwischen dem anfänglichen Leuchten am Horizont und der gedämpften Farbgestaltung während des katastrophalen Unwetters sind noch stärker als im gedruckten, von Abnützung gezeichneten Bilderbuch in den wohl aufbewahrten Originalbildern sichtbar. Vgl. dazu die Originale der Szenenbilder im Neuen Museum Biel, Müller (1980/81), 24 Originale der Szenenbilder, NMB-1993.0280 bis NMB-1993.0303.

138 Vgl. dazu Thiele (2003), S. 59. Bei den doppelseitigen Inselansichten «wimmelt es von Details, zahllose Alltagsszenen werden durch die Umgebung der Inseln verbunden. Anders als in Wimmelbüchern, die sich auch häufig durch eine spezielle, grosse Form des Bilderbuchs charakterisieren, gibt es bei den doppelseitigen Panoramabildern keine Suchaufgaben zu lösen. Vielmehr ergeben sich Anhaltspunkte, Möglichkeiten, die einzelnen Motive miteinander und mit dem Inselkosmos in Beziehung zu setzen.

Untertanen, von der kleinen Insel Erde abzutragen, um *seine* Insel zu erweitern. Als auf der grossen, durch Raubbau an der Natur sich bereits im Zerfall befindenden Insel Gold gefunden wird, bricht dort ein zerstörerischer Rausch aus. Neben dem absolutistischen Herrscher und einigen reichen Beamten gibt es nur noch Sklaven, die auch aus den wehrlosen Bewohner:innen der kleinen Insel rekrutiert werden. Der König beabsichtigt, einen Palast aus purem Gold bauen zu lassen. Als die Regenzeit beginnt, bricht die grosse, in eine Steinwüste verwandelte Insel zusammen. Die Grossen werden zu Flüchtlingen, die auf dem Meer treiben. Einzige Zuflucht bietet die andere Insel ...

Das Buch *Die Menschen im Meer* ist ein Märchen, eine Sage auch. [...] Die Bewohner der grossen Insel verstehen den Sinn des Lebens als Auftrag, ihre Insel immer grösser, schöner und reicher zu machen. Unmerklich fast wird dort die Fortschrittsgläubigkeit zum Fortschrittszwang. Zunehmende Entfremdung und Vereinsamung gehen Hand in Hand mit Expansionsgelüsten und Machtmissbrauch. Ganz anders ist es auf der kleinen Insel. Dort gibt es weder Herren noch Diener, weder Befehlshaber noch Befehlsempfänger. Die kleine Insel ist nicht nur bewohnt, sie ist beseelt.¹³⁹

Das 1981 erschienene Bilderbuch lässt sich in der Tradition der Gattung der Utopie verorten. Nebst den zwei Inseln sind in Müllers und Steiners Kosmos der weisse (unbeschriebene und unbedruckte) Rahmen der Doppelseiten sowie das Meer prägend, welches zum klassischen Repertoire utopischer Vorstellungen gehört. Die in der Ferne liegende Insel, die sich als paradigmatischer Ort der Utopie über Jahrhunderte etabliert hat, bietet «in ihrer Hermetik und räumlichen Exotisierung die besten Voraussetzungen für die Ausgestaltung alternativer, möglicherweise besserer Gesellschaften».¹⁴⁰ Der Schauplatz der autarken Insel stellt einen «kontrastierende[n] Gegenraum und [...] spiegelnde[n] Mikrokosmos»¹⁴¹ dar, der bei Steiner und Müller durch das symbolhafte, bis an den Horizont reichende und zeitweise ruhige, manchmal raue Meer umschlungen wird.

Der dystopische und eutopische Kosmos in *Die Menschen im Meer* manifestiert sich unter anderem durch die beiden idealtypischen Anführer der beiden Inseln: Auf der einen Seite gefährdet ein dem Fortschrittswahn und dem Goldrausch verfallener König die Existenz der grossen Insel. Hierbei wird auf grosse Erzählungen menschlicher Selbstüberschätzung wie den Turmbau zu Babel, den Atlantis-Mythos, den goldgierigen König Midas oder den alttestamentarischen Tanz ums Goldene Kalb rekurriert.¹⁴² Auf der anderen

139 Hektor (1981), s. p., Nachlass Jörg Steiner.

140 Ulm (2014), S. 35.

141 Ebd., S. 31.

142 In Entwürfen der grossen Insel widmet sich Müller dem dramatischen Bildaufbau und hält stichwortartig Charakteristika der Maler Pieter Bruegel der Ältere (unter anderem Grosser Turmbau zu Babel) und Hieronymus Bosch fest. Vgl. dazu verschiedene Dokumente in der Privatsammlung Jörg Müller, beispielsweise die Seiten 13–15 des Notizhefts von Anfang 1978. Auf dieses Notizheft wird in Kapitel 3.2.1 noch genauer eingegangen.

Seite respektive auf der kleinen Insel hat ein alter, blinder Mann allgemein anerkannte Autorität, ohne jedoch Macht ausüben zu wollen. Die Figur des blinden Sehers verkörpert den archetypischen «Alten Weisen». Um ihn und seine alten Geschichten herum entfaltet sich eine soziale Organisationsform im Sinne des Urkommunismus, die durch genügsame Lebensweise und Harmonie gekennzeichnet ist. Die dystopische und eutopische Aufladung und Trennung der beiden Inseln wird weiter durch den Kontrast des königlichen Palastes – als Zeichen der Macht, des Reichtums und der Grösse – und der Hütte des Blinden, die sich von den anderen Behausungen nicht sichtbar unterscheidet, textlich und bildlich hervorgehoben.

Das Buch lebt von der Spannung eines dauernden Vergleichs zwischen gross und klein, zwischen fortschrittlich und natürlich, zwischen wachstums- und lebensbezogen. [...] Bild und Sprache bedingen sich gegenseitig und lassen dem Leser gerade in diesem Wechselspiel grösstmögliche Freiheit zur eigenen Phantasie.¹⁴³

In der Geschichte selbst wird nun angedeutet, dass es nicht nur um Gegensätze und Spannungen zwischen zwei Positionen oder Seiten gehen soll. Bereits auf dem doppelseitigen Anfangsbild wird das Element eines imaginären oder untergegangenen Dritten angedeutet, indem sich im Vordergrund links unter dem Meeresspiegel schemenhaft eine Insel zeigt. Dieser visuelle Eindruck wird durch den Titel des Buches verstärkt: Er kann die Assoziation wecken, die Geschichte handle von Menschen, die amphibisch unter dem Meeresspiegel existieren, wortwörtlich im Meer leben. Im Zusammenspiel mit dem Eingangsbild suggeriert bereits die metaphorische Verwendung der Präposition «im» im Titel, dass im Bilderbuch über Gegensatzpaare auf der gegenwärtigen Meeresoberfläche hinaus erzählt wird. Die Text-Bild-Geschichte endet mit einer Gesamtansicht beider Inseln, wobei auf der langsam neu aufgebauten und sich erholenden grossen Insel ein an die Arche erinnerndes Schiff entsteht. Durch die gegenseitige Befruchtung und den Austausch der beiden Gesellschaftssysteme haben sich beide Inseln bildlich sichtbar verändert, es wurden vermeintliche Erfindungen ausgetauscht und neue Erfindungen gemacht. Das Textende benennt die Geschichte als weiterlaufenden Zivilisationsprozess: «Sie geht in die Welt hinaus, und solange es diese Welt gibt, geht sie weiter und weiter, wer möchte nicht wissen, wie?»¹⁴⁴ Die Ausgangshypothese für die materialästhetische Betrachtung des dritten Werks von Müller und Steiner besteht darin, dass sich die im Zitat von Jordi angesprochene «grösstmögliche Freiheit zur eigenen Phantasie» nicht nur durch Vergleiche der eutopischen und dystopischen Insel, der verschiedenen Lese- und Wahrnehmungsarten der textlichen und bildlichen Ebenen oder des raffinierten Zusammenspiels von bildnerischer Gestaltung und textlicher Struktur charakterisiert. Vielmehr soll auf den kommenden Seiten zahlreich auf-

143 Jordi (1981), s. p., Nachlass Jörg Steiner.

144 Müller/Steiner (1981), letzte Doppelseite mit Text.

gezeigt werden, wie zwischen dem Stoff des Plots und der stofflichen Buchkörperlichkeit wechselseitige Relationen und Interaktionen bestehen. Diese Form der Werkannäherung erscheint nicht nur relevant, um dem durch unterschiedliche Entitäten spannungsgeladenen Sinn in *Die Menschen im Meer* auf die Schliche zu kommen, sondern auch, um das Gewicht der Durchdringung und Verzahnung von Narrativität und Materialität in einem dialektischen Verständnis von stofflicher Narrativität fassen zu können.¹⁴⁵

3.2.1 Über die Entstehung eines doppelseitigen Inselkosmos

*Die Seiten eines Buches erscheinen immer als Spiel der Doppelseiten.*¹⁴⁶

*Die Doppelseite eines aufgeschlagenen Buches bietet andere Affordanzen als ein loses Blatt. Die Übertragung des Umgangs mit der Doppelseite auf den Umgang mit anderen textuellen Gegenständen ist bisher nur schlecht verstanden.*¹⁴⁷

Vor der Beendigung von *Die Kanincheninsel* (1977) führen die Bilderbuchmacher bereits Gespräche über das nächste Buch, das den Titel *Die Menschen im Meer* tragen wird.¹⁴⁸ Eine Überlappung des zweiten und dritten Bilderbuchs ist nicht nur produktionszeitlich auszumachen, es bestehen auch thematische Nähen. Bei beiden Werken stellen Freiheit und Gefangenschaft zentrale Themen dar und bei beiden bilden Inseln den Schauplatz des Geschehens. Beginnt der Text von *Die Menschen im Meer* mit «Es lagen einst zwei Inseln im Meer»,¹⁴⁹ war bereits bei *Die Kanincheninsel* eine zweite Insel implizit prägend. Rekuriert wurde dort auf die zwei Inseln (insbesondere auf die «Chüngeli-Insel»), die bis Ende des 19. Jahrhunderts im Bielersee lagen.¹⁵⁰

145 Einige Ideen in diesem Kapitel wurden bereits aufgegriffen in Messerli (2015c).

146 Jan Tschichold zitiert in Fleischmann (2013), S. 51.

147 Benne/Spoerhase (2019), S. 5.

148 Vgl. dazu Steiners Erläuterungen zur Entstehung von *Die Kanincheninsel* und zur andauernden Zusammenarbeit mit Müller, Steiner (s. d.), S. 1 f., Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner-A-01-d/28). Das Bilderbuch *Die Kanincheninsel* wird im Zentrum von Kapitel 5 stehen.

149 Müller/Steiner (1981), 1. Textseite.

150 Vor der ersten Juragewässerkorrektion von 1868 bis 1891, bei der durch Tieferlegung des Seespiegels Land zur landwirtschaftlichen Nutzung gewonnen wurde, lagen zwei Inseln im Bielersee. Die im Vergleich zu heute kleinere St. Petersinsel und die noch kleinere, sich ungefähr 700 Meter südwestlich davon befindende «Chüngeli-Insel», auf der wilde Kaninchen frei herumliefen. Genau genommen verschwand die kleinere Insel also nicht aus dem Bielersee, sondern wuchs mit der grösseren zusammen. Vgl. zur Geschichte der St. Petersinsel und zur Auswirkung der Juragewässerkorrektion auf den Bielersee Krebs (2000), S. 63.

Ein erstes fassbares Resultat, das aus Diskussionen, Vorstellungen, Ideen und Plänen über *Die Menschen im Meer* hervorging, stellt eine im November und Dezember 1977 von Steiner handschriftlich verfasste zehn A4-seitige Sammlung dar.¹⁵¹ Zuunterst auf der ersten Seite dieses Dokuments hat Steiner zwei Inseln und eine dritte, «versunkene» Insel gezeichnet. Steiners Skizze kann als Versuch interpretiert werden, die Hauptpfiler der Geschichte zu vergegenwärtigen, wobei bereits die Bedeutung der im Meer verschwundenen Insel sowie die Positionierung der Inseln in «links» und «rechts» hervorgehoben werden. Diese anfängliche Setzung wird sich nicht mehr grundlegend verändern respektive die grosse Insel wird primär auf der linken und die kleine Insel auf der rechten Buchseite vorzufinden sein. Das Manuskript umfasst hauptsächlich Beschreibungen, Fragen und Notizen zu den Charakteristika der Inseln und deren Bewohner:innen. Behandelt werden zentrale Motive und Handlungsstränge der utopischen Geschichte, die Protagonist:innen werden charakterisiert und situiert. Der Autor beschreibt detailliert die zwei Inseln und hebt dabei vor allem die Unterschiede zwischen den beiden Gesellschaftssystemen hervor:

Über den beiden Inseln schweben Raubvögel, wenn die Boote mit dem Fang einfahren; auf der grossen Insel die grossen Boote, auf der kleinen Insel die kleinen. Beim Netzfischen sind grosse und kleine Boote gemeinsam dabei, sonst aber unterscheiden sich die beiden Inseln stark voneinander: Die grosse Insel ist stark ausgebaut und Terrassen ziehen sich dem erloschenen Vulkan, der diese Insel beherrscht, entlang; Auf der fruchtbaren Erde wachsen Getreide, Kartoffeln, Gemüse und Früchte aller Art. Bereits haben die Grossen auch begonnen, die Wälder zu schlagen. Mit dem gewonnenen Holz bauen sie nicht nur ihre Häuser + Boote; sie verwenden es auch, zusammen mit Gesteinsbrocken aus den Kratern zur Erweiterung ihrer Insel, indem sie, vom Hafen ausgehend ihre Insel durch Erdaufschüttungen vergrössern.¹⁵²

Im gedruckten Bilderbuch werden zahlreiche Dinge, die Steiner im Manuskript aufgreift, auffindbar sein, jedoch nicht jene Aspekte, die verbindend zwischen den Inseln liegen. Weder Steiner noch Müller werden beispielsweise Szenen realisieren, wo die Grossen und die Kleinen zusammen oder zumindest an denselben Orten fischen.

Mit Blick auf das oben erwähnte Dokument wird ersichtlich, wie die Textarbeit von Anbeginn durch Interaktion mit Müller geprägt war und wie Steiner seitenhaft auf das Bilderbuch hindenkt. Der Autor beschreibt anschaulich einzelne Alltagssituationen und lässt Müller an manchen Stellen Erläuterungen und Bildhinweise zukommen:

151 Das Original dieses Dokuments liegt im Nachlass von Jörg Steiner in Bern, eine Kopie mit farblichen Hervorhebungen, Kommentaren und Streichungen von Müller ist im Privatarchiv von Müller im Burgund auffindbar. Müller und Steiner arbeiteten damals häufig mit Kopien, weil Steiner in Biel wohnte und Müller im Burgund lebte und sie sich dementsprechend häufig über Distanz auszutauschen hatten. Der Kommunikation dienten auch Übersichts- und verschiedene gemeinsam benutzte Arbeitsblätter.

152 Steiner (1977), S. 1 f., Nachlass Jörg Steiner.

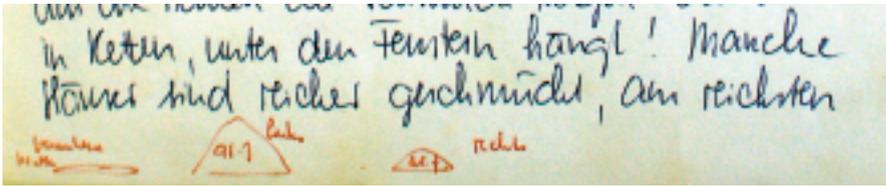


Abb. 31: In Manu- und Typoskripten von Steiner sind immer wieder bildliche Skizzen und ins Auge springende Gebrauchsspuren des Autors vorzufinden. Steiner (1977), Nachlass Jörg Steiner, Ausschnitt der ersten Seite der Ideensammlung *Die Menschen im Meer*. Weil gedruckte Bücher im Gegensatz zu Manuskripten «keinerlei unmittelbare Spuren körperlicher Tätigkeit» der Autor:innen aufweisen, tragen sie gemäss Gumbrecht entscheidend bei «zum Heraufkommen eines Begriffes von «Kommunikation» als einem rein geistigen Prozess» (Gumbrecht 2012, S. 196). Anders als bei den in Kapitel 3.1 beschriebenen Spuren des Gebrauchs sind in Manuskripten und Typoskripten nicht nur bildliche Spuren, sondern auch Spuren des Gebrauchs des Autors wahrnehmbar, die für eine werkgenetische Betrachtungsweise und Auseinandersetzung mit der Spur fruchtbar gemacht werden könnten. Zu denken wäre hier etwa an das kleine Brandloch einer Zigarette auf der neunten Seite der ersten Ideensammlung: Im Satz «Nun ragt nur noch ein klei[Brandloch] Teil der grossen Insel über die Meeresoberfläche» (Steiner 1977, S. 9, Nachlass Jörg Steiner) führt das halbzerstörte Wort («kleiner») sowohl die Berührung als auch den Verlust, die der Spur eingeschrieben und vorwiegend in Kapitel 3.1.3 behandelt worden sind, auf andere Weise nochmals vor Augen. Der leicht zerstörte Teil des Manuskriptblatts korreliert hier erstaunlicher- oder zufälligerweise mit der Geschichte von *Die Menschen im Meer*: Der vorhergehende Absatz von Steiner benennt jene zerstörerische Kraft der Natur, die in einer Flutwelle und der Verwüstung der grossen Insel kulminiert. Der dem Brandloch voranstehende Satz lautet im Manuskript wie folgt: «Eine Flutwelle überschwemmt die tiefer gelegenen, vom Bergsturz nicht betroffenen Gebiete, so auch den Palast» (Steiner 1977, S. 9, Nachlass Jörg Steiner).

Auf dem letzten Bild sieht man die beiden Inseln: Die grosse ist ja nicht ganz versunken, aber flacher und deutlich kleiner und zerstört von Menschen und von der Naturgewalt: etwa so gross wie die früher kleinere Insel.¹⁵³

Bei den meisten Passagen im Manuskript ist aber noch nicht klar ersichtlich, was primär den Text oder die Bilder betrifft respektive was der Text und was die Bilder erzählen sollen. Einige Passagen sind umfangreicher als bei der endgültigen Textversion, wobei detailliert ausformulierte Ideen später entweder aus dem Text ersatzlos gestrichen oder in den Bildern realisiert werden.

Innerhalb des Textes notiert Steiner Fragen, die sich sowohl an Müller als auch an ihn selbst richten:

153 Ebd., S. 10.

- «Sollte auf dem hohen mächtigen Vulkan [der grossen Insel] nicht ewiger Schnee liegen?»¹⁵⁴
- «Wo sollen sie Erde hernehmen, die Grossen, um ihre Insel zu vergrössern?»¹⁵⁵
- «Wie sieht nun die ehemals grosse Insel aus?»¹⁵⁶
- «Palast, aber auch grosse Boote, überbeladen, liegen unter Wasser. Sieht man Tote?»¹⁵⁷

Deutlich wird, wie Steiners Arbeit von Anfang an im Hinblick auf das gesamte Bilderbuch ausgelegt ist, wie er in einfachen Sätzen bildhafte Hinweise, Ideen und Beschreibungen Müller zur weiteren Verarbeitung vorlegt.

Sowohl Schriftsteller als auch bildender Künstler versuchen, sich aufeinander auszurichten. In der Anfangsphase des Buchprojekts erstellt Müller verschiedene zwei- und dreidimensionale Bleistiftskizzen von den Inseln und Detailbilder zur Lebensweise der Insulaner:innen. Er erarbeitet sich die Schauplätze aus verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln, kontextualisiert die Orte des Geschehens teilweise mit maritimem Hintergrund, macht sich Notizen zur Grösse und Lage der Inseln und stellt sie einander gegenüber.

Des Weiteren erprobt Müller einzelne Seiten- und Buchformate, achtet dabei darauf, wie viel Platz auf einer Doppelseite die Inseln und das Meer einnehmen sollen. Die Versuche zur Positionierung der Bilder geschieht in Abhängigkeit vom Text und von möglichen Formaten des Buches. In dieser Phase fliessen Überlegungen zum Ablauf und Stil der Geschichte mit Faktoren wie der Schriftart und -grösse, den Farben und der Textmenge ineinander.¹⁵⁸ Müller strukturiert auch unabhängig vom genauen Inhalt der Bilder Doppelseiten, versieht diese mit Rahmen und Linien und macht sich auf die Suche nach adäquaten Text-Bild-Anordnungen. Im Privatarchiv Müller sind zahlreiche Versuche zu Format, Aufbau und Umgang mit der Doppelseite auffindbar.

Müller gestaltet das Blatt als eine Doppelseite, teilt es in drei gleich grosse Rechtecke ein und strukturiert jeden Teil mit acht identisch grossen Quadraten.

Im Laufe des Frühlings 1978 kristallisiert sich heraus, dass das Buch 36 Seiten respektive 18 Doppelseiten umfassen und im Querformat erscheinen soll. Zudem beginnt Müller jene zwei Arten von Doppelseiten zu skizzieren, die bereits eingangs dieses Kapitels beschrieben wurden. Entschieden wird, dass die doppelseitigen Panoramaansichten sich jeweils ohne Text zeigen sollen. Der Zerfall der grossen Insel wird in seinen verschiedenen Stufen entworfen. Aufgrund der Gespräche mit Steiner und beeinflusst durch dessen Vorstellungen erarbeitet Müller, noch bevor er Entwürfe der einseitigen Szenebilder erstellt,

154 Ebd., S. 1.

155 Ebd., S. 2.

156 Ebd., S. 8.

157 Ebd., S. 9.

158 Vgl. dazu die umfangreichen Entwürfe und Notizen von Müller zum Aufbau und Stil der Doppelseite. Beispielsweise Müller (1978): Versuche zur Strukturierung von Doppelseiten mit Text, Privatsammlung Jörg Müller.



Abb. 32: Zwei Entwürfe der grossen Insel. Müller (1977/78), Privatsammlung Jörg Müller.

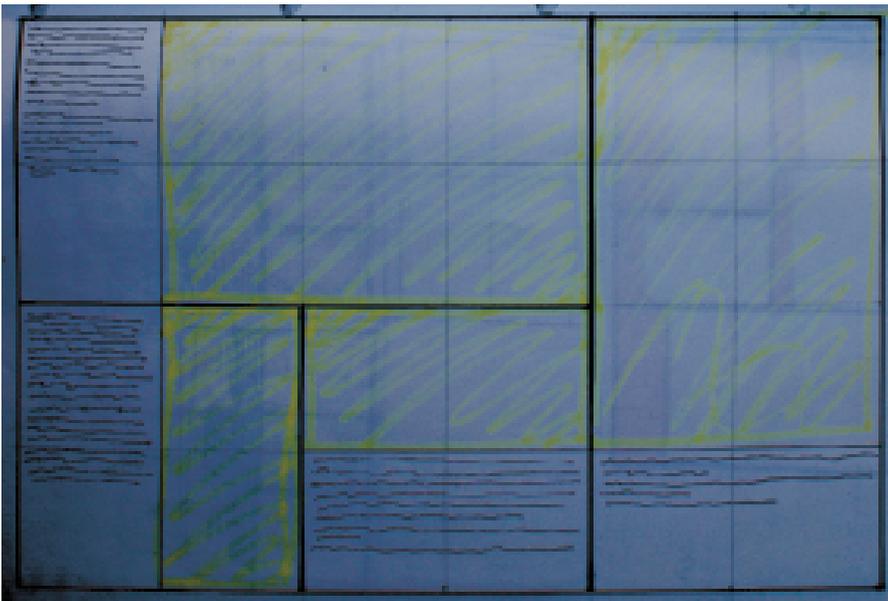


Abb. 33: Versuch der Strukturierung einer Doppelseite mit Text. Müller (1978), Privatsammlung Jörg Müller. Eine solche Seitenaufteilung wird nicht realisiert werden. (Wir könnten bei dieser Abbildung unter anderem wegen der dicken Linien zur Ansicht gelangen, dass es sich um drei Möglichkeiten zur Gestaltung einer Doppelseite, also um drei Doppelseiten auf einem Blatt handelt. Aufgrund von Bildbeschreibungen zum Format kann diese Interpretation meines Erachtens aber verworfen werden.)

eine Grobstruktur des Buches. Jene Struktur, die auf der folgenden Seite abgebildet ist, stellt auch die finale Seiteneinteilung für das gedruckte Bilderbuch dar:

Weisse Doppelseite (vorderes Vorsatzblatt)

Links weisse Seite, rechts Innentitelbild mit Titelangaben

Erstes doppelseitiges Panoramabild

Erste Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Zweite Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Dritte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Zweites doppelseitiges Panoramabild

Vierte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Fünfte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Sechste Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Siebte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Achte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Neunte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Drittes doppelseitiges Panoramabild

Zehnte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Elfte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Viertes doppelseitiges Panoramabild

Zwölfte Doppelseite mit Bild- und Textteilen

Fünftes doppelseitiges Panoramabild

Weisse Doppelseite mit Impressum

Weisse Doppelseite (hinteres Vorsatzblatt)

In anderer Darstellung des Buchskeletts, bei der das Blättern explizit berücksichtigt wird: (W1–W+1–)P1–T1–T2–T3–P2–T4–T5–T6–T7–T8–T9–P3–T10–T11–P4–T12–P5(–W+2–W2).¹⁵⁹

Für die Entwicklung des Buches erscheinen die Abfolge und Anordnung der Doppelseiten als zentrale Elemente. Doppelseitige Panoramabilder werden von einseitigen Bildern in der vertikalen Darstellung klar getrennt und in der horizontalen Integration neben benachbarte Seiten gesetzt. Ein grossformatiges, aus zwei A4-Blättern bestehendes Dokument stellt eine Art Bauplan dar, der der Übersicht und als Grundlage für die Ausarbeitung dient. Bausteine für die Verfertigung dieser Struktur stellen Farben, Linien und Nummern dar. Szenen, in denen nahe am Geschehen, unter anderem in Dialogform, erzählt werden soll, sind etwa in Dunkelblau gehalten. Farblich wird die Trennung zwischen Landschaften, Häusern und «Interieurs» sowie zwischen «Zoom-» und Weitperspektive hervorgehoben. Über den abgebildeten Bauplan legt Müller ein semitransparen-

159 Abkürzungen: W = weisse Doppelseite; W+ = weisse Doppelseite mit expliziten Angaben zum Bilderbuch (Impressum [W+2] oder Titelseite innerhalb des Bilderbuchs [W+1]); P = Panoramabild; T = Doppelseite mit Bild- und Textteilen; – = blättern. Die Zahlen ergeben sich aus der Reihenfolge im Bilderbuch. Mit P3 ist also beispielsweise das dritte Panoramabild gemeint. Diese Abkürzungen stammen nicht von den Bilderbuchmachern.

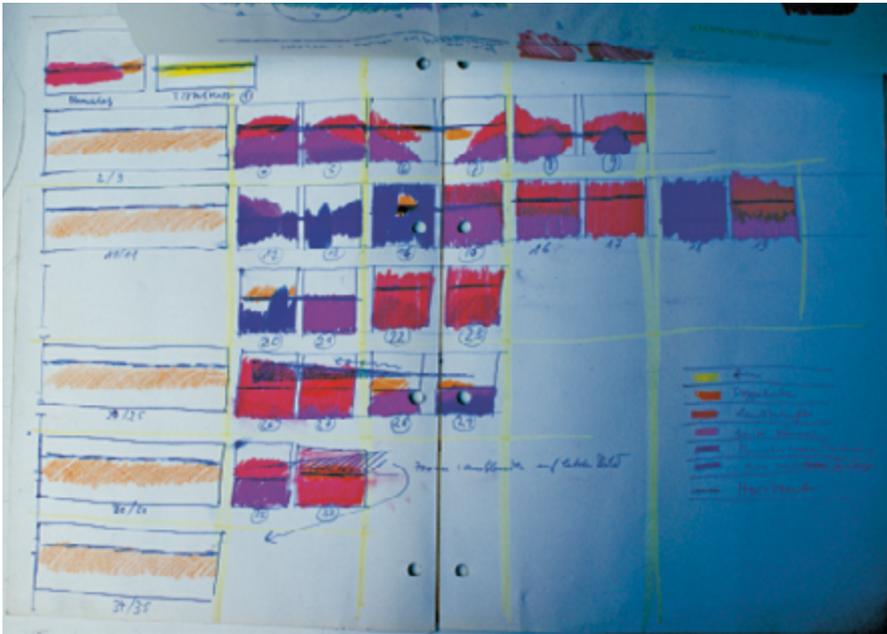


Abb. 34: Wie im in 3.2.1 eingangs erwähnten Zitat von Jan Tschichold erscheint auch bei der Ausarbeitung des Bilderbuchs das Spiel von Doppelseiten als zentrales Strukturelement. (Die weissen Vorsatzblätter, mit denen das Werk innerhalb des Buches beginnt und endet, wurden bei dieser Einteilung nicht berücksichtigt.) Müller (1978), Skizze des Ablaufs und der Struktur von Doppelseiten bei *Die Menschen im Meer*, Privatsammlung Jörg Müller.

tes Papier und macht sich darauf Notizen. Dabei stellt er dar, welche Seiten «handelnd» oder «erzählend» aufgebaut sein sollen und auf welchen «unmittelbare Handlungen zu den Hauptpersonen» dargestellt werden. In dieser Phase der Bucherarbeitung scheint Müller ein besonderes Augenmerk auf die Lage des Horizonts zu richten. Auf den abgebildeten Doppelseiten ist jeweils der Horizont eingezeichnet und teilweise kommentiert. Auf dem semitransparenten Papier macht Müller beispielsweise bei den Seiten 2–9 mit einem Pfeil kenntlich, dass der «Horizont absenkend» sein soll.

Die verschiedenen Notizen zur Lage des Horizonts stehen – zumindest für den Spurensucher – zueinander und im Hinblick auf die Skizzen der Doppelseiten teilweise in Widerspruch: Müller hält etwa fest, dass bei den doppelseitigen Panoramabildern der Horizont höher als bei den anderen Seiten liegen soll, zugleich notiert er, dass «nirgends als [bei] Bild 4/5»¹⁶⁰ der Horizont höher sei. Betrachten wir den Bauplan des Buches, scheint

160 Müller (1978): semitransparentes Papier zum Aufbau des Buches, Privatsammlung Jörg Müller.



Abb. 35: Ausschnitt des semitransparenten Papiers zum Aufbau des Buches. Müller (1978), Privatsammlung Jörg Müller.

bei Seite 16/17 der Horizont aber am höchsten zu liegen. Solche Unklarheiten oder Inkonsistenzen sind nur auf dem semitransparenten Papier auffindbar und nicht auf dem intransparenten Blatt. Ein möglicher Grund für diesen Umstand mag in der Zusammenarbeit mit Steiner liegen. Diente die abgebildete Struktur der Doppelseiten beiden Bilderbuchmachern als Grundlage für die nächsten Arbeitsschritte, so erachtete Müller hier wohl die Verwendung von zwei unterschiedlichen Papierarten im Hinblick auf den Austausch mit Steiner als sinnvoll. Durch das semitransparente Papier konnte er an der Buchstruktur offen weiterdenken, dabei auch unklar oder widersprüchlich sein, Notizen für sich selbst machen. Steiner dagegen hatte mit einer Kopie des unteren Blattes einen saubereren, konsistenteren Bauplan der Seitenabfolge und des Seitenaufbaus zur Hand. Der Sinn der Doppelschichtigkeit und der Verwendung von zwei Blattarten könnte hier also auf der Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller gründen.

Basierend auf der von Müller festgehaltenen Seitenstruktur respektive dem Bauplan des Buches erstellen sowohl Müller als auch Steiner in der ersten Hälfte des Jahres 1978 Dossiers, bei denen die Erarbeitung der thematischen Schwerpunktsetzung der jeweiligen Doppelseiten sowie der genaue Ablauf der Geschichte im Zentrum stehen.

Müller verfasst unter anderem ein Notizheft, bei dem auf der ersten Seite alle Buchseiten aufgelistet und nummeriert sind. In Stichworten wird überblickshaft festgehalten, worauf es bei der jeweiligen Doppelseite ankommt:

«Titelblatt»

P1: «Zustand Anfang»

T1: «Einführung / Darstellung des Lebens»

T2: «Anfang Handlung / Expansion»

T3: «Klauen d. Erde, die Kl. werden bedroht»

P2: «Zustand: Ausgebeutete Erde»

T4: «Der Blinde zum König / Stein d. Wahrheit»

T5: «König grämt sich / Neben des Steines / Gold!!»

T6: «Goldrausch / Umwühlen der Insel»

T7: «König / Schloss / Fischer [Pfeil] Goldgräber»

T8: «König/Minister [Pfeil] Mobilmachung/Invasion»

T9: «Rede des Blinden / Rückfahrt v. Gr. Insel.»

P3: «Ausgebeutete Insel / Wiederaufbau d. Kl.»

T10: «Einsturz der gr. Insel [Pfeil] Flucht»

T11: «Aufnahme der Flüchtlinge / [unleserliches, vergilbtes Wort] / Wiederaufbau»

P4: «Zustand nach dem Erdsturz»

T12: «Leben nach und mit dem Aufbau»

P5: [Kein Text]¹⁶¹

Das Arbeitsheft enthält kurze Beschreibungen zu den einzelnen Seiten, Skizzen zu den beiden Inseln, Illustrationen der Protagonisten und konkretere Versuche zum Aufbau der Seiten im Bilderbuch.

Dem Arbeitsheft liegt ein loses A3-Papier bei, wobei dort auf der linken Blattseite auf die grosse und auf der rechten Blattseite auf die kleine Insel eingegangen wird. Darauf werden die gesellschaftlichen Veränderungen über die Stadien der Geschichte skizziert. Müller benennt hier vier Hauptstadien («Ausgangslage», «Dammbau», «Goldfund» und «Palastbau»), die das insulare Leben prägen.¹⁶² Dem Plot entsprechend ragen die Titel «Ausgangslage» und «Palastbau» in beide Blattseitenteile, weil hier sowohl die Grossen als auch die Kleinen in ähnlichem Ausmass berührt werden. Die anderen zwei Titel betreffen primär die grosse Insel und sind von Müller auf der linken Blattseite angesiedelt. Beim Dammbau und Goldfund handelt es sich um Phasen der Geschichte, die sich primär auf die Ordnung der Grossen auswirken werden. Das System auf der kleinen Insel wird auf dem Blatt nur kurz als «klassenlose Gesellschaft von gleichberechtigten Einzelmitgliedern»¹⁶³ charakterisiert, wobei sich dieses Gefüge durch den Verlauf der Geschichte nicht ändert. Mit Gänsefüsschen bei den drei weiteren Stadien zeigt Müller an, dass trotz äusserer Widrigkeiten die innere soziale Organisationsform der Kleinen keiner grundsätzlichen Veränderung unterliegt. Die Gleichheit der langhaarigen Bewohner:innen der kleinen Insel bleibt über die Geschichte hinweg bestehen. (Zudem ist in den Bildern oftmals nicht genau ersichtlich, ob es sich um Männer, Frauen oder Personen eines dritten Geschlechts handelt.) Auf der grossen Insel dagegen entwirft Müller eine ausgeklügelte Hierarchie, die sich durch die Dynamik der Geschichte stark verändern soll. Nach dem Goldfund etwa werden die Knechte und Diener zu «königl. Goldgräber[n]» umfunktioniert und die Handwerker, Fischer oder Bauern werden nicht mehr im hierarchischen Gefüge aufgeführt. Relativ früh bei der Entstehung des Bilderbuchs macht sich Müller also intensiv Gedanken zur gesellschaftlichen Organisationsform der beiden Inseln und versucht, zentrale Handlungsstränge der Geschichte in ihrer Bedeutung für die Sozialstruktur textlich zu beschreiben. Folgendes erscheint mir hierbei signifikant: Offenbar erschien es Müller sinnvoll, die gesellschaftlichen Zustände und sozialen Hierarchien überblickshaft nicht ins Notizheft, sondern auf ein grösseres, separates Papier zu schreiben, das lose für die Bearbeitung einzelner Seiten hin-

161 Müller (1978): Seite 1 des Notizhefts zu Die Menschen im Meer, Privatsammlung Jörg Müller.

162 Vgl. dazu Müller (1978): loses A3-Blatt als Beilage zum Notizheft, Privatsammlung Jörg Müller.

163 Ebd.

zugezogen werden konnte. Das A3-Blatt wurde wohl als eine Art Hilfsmittel für das Notizheft verwendet, wobei das Blatt papieraffin bearbeitet wurde: Die Verwendung von rechter und linker Blattseite unterstreicht die zentrale Rolle der grundsätzlichen Trennung der beiden Inseln, das Denken in voneinander getrennter eutopischer und dystopischer Weise. Zudem kommt der unterschiedlichen Positionierung der Titel, die sich nicht immer auf beide Inseln gleich stark beziehen, erläuternde Bedeutung zu. Die layouttechnische Platzierung auf dem Manuskriptblatt korreliert hier mit der Ordnung des gedruckten Buches. Grundsätzlicher ausgedrückt, nimmt Müller damit jene Differenz zwischen Buchseite und Manuskriptblatt ernst, die beim Entwerfen von (Bilder)büchern Signifikanz besitzt.¹⁶⁴ Die Bearbeitung und Erarbeitung von ›Inhalten‹ auf einzelnen Notiz- und Skizzenblättern und deren Übertragung in die doppelseitige Struktur des Bilderbuchs prägt Müllers – und wie wir später sehen werden auch Steiners – Arbeit mit und am Papier auf spezifische Weise. Die Ästhetik der Bilderbuchproduktion ist eng mit dem Einsatz von papierarchitektonischen Techniken verbunden, die ein wesentlicher Bestandteil des kreativen Prozesses sind. Weiter illustriert das aufgegriffene A3-Blatt beispielhaft, wie stark Müller bei der Entwicklung des Werks auch als Schreibender agiert. Diese Arbeitsweise steht im Gegensatz zu einem Verständnis, das Müller auf die Rolle eines Illustrators reduziert. Im Prozess der Entstehung des Buches liest Steiner Müller, verarbeitet Müller Steiners Skizzen, und die Rollen des vermeintlichen Schriftstellers und Illustrators erweisen sich als vielseitig werkspezifisch. «Erst die Betrachtenden vervollständigen ein Bild, erst die Lesenden den Text.»¹⁶⁵

In derselben Zeitspanne, in der ersten Hälfte von 1978, verfasst Steiner ein 18-seitiges Dossier, das den Titel «Vorschläge zu den Einzelbildern» trägt. Diese Sammlung umfasst pro Blatt nur wenig Text, ist in Stichworten und im Nominalstil gehalten und zuoberst auf den Blättern macht Steiner – wie meist in grösseren Textsammlungen zu diesem Werk – jeweils kenntlich, um welche Buchseiten es sich handelt.¹⁶⁶ Das Geschriebene hätte auf etwa vier A4-Seiten Platz gehabt, Steiner wollte nicht Papier sparen. Auf Blatt eins steht etwa lediglich «Buch-Seite 1 Titelblatt».¹⁶⁷ Die 18 Seiten entsprechen dem von Müller entworfenen Bauplan. Gemäss diesem verwendete Steiner also für jede Doppelseite im Bilderbuch jeweils ein separates Blatt. Demnach können die einzelnen Typoskriptseiten aufgeblättert, nebeneinandergelegt und unterschiedlich positioniert werden. Steiner unterscheidet mit

164 Vgl. zur Differenz zwischen Buchseite und Manuskriptblatt Müller-Willes Auseinandersetzung mit Hans Christian Andersens Produktionsästhetik respektive den in Andersens Werken enthaltenen spannungsgeladenen Momenten von Blatt und Seite. Müller-Wille (2019a), insbesondere S. 27–31.

165 Ten Doornkaat (1990), S. 2, Nachlass Jörg Steiner.

166 Seitenzahlen spielen hier bei der Produktion eine ordnende und strukturierende Rolle. Sie sind auf vielen Dokumenten ausgewiesen, die zur Erarbeitung dieses Bilderbuchs beitrugen. In allen gedruckten Bilderbüchern ausser bei *Der Eisblumenwald* fehlen jedoch Seitenzahlen. Eine Absenz, die von produktionsästhetischer Präsenz geprägt ist.

167 Teilweise hat Steiner nachträglich auch die Rückseite des jeweiligen Blattes beschrieben. Vgl. dazu Steiner (1978a), Nachlass Jörg Steiner.

farblichen Hervorhebungen in Blau, Rot und Schwarz zwischen textlichen Teilen, die im Bilderbuch stehen sollen und Beschreibungen, die primär für die Bilder von Belang sind. In diesem Stadium des Entwerfens bringt Steiner vorwiegend zum Ausdruck, was die Bilder aus seiner Sicht umfassen sollen. Er liefert Müller Informationen zu Bilddetails, etwa zu Lichtverhältnissen und Tages- und Jahreszeiten. Auch wenn es sich um Seiten mit Panoramabildern ohne Text handelt, verfasst Steiner eine Bildbeschreibung: Ausgedrückt wird, wie er sich die doppelseitigen Inselbilder vorstellt, beispielsweise welche Stimmungen bezüglich Flora und Fauna er sich ausmalt und welche Ausgestaltungen bezüglich der Farben und Grössenverhältnisse vorherrschen sollen.¹⁶⁸ Steiner hebt jeweils zu Beginn des Blattes hervor, ob es sich um Einzelseiten oder Doppelseiten handelt und arbeitet mit Unterstreichungen, um Wichtiges hervorzuheben und um zu verdeutlichen, ob es um Text- oder Bildbeschreibungen geht. Auffallend in diesem Dokument ist, dass Steiner seine Textteile nur kurz andeutet, um seine Vorstellungen zu den Bildern zu kontextualisieren. Als paradigmatisches Beispiel hierfür kann der Text der ersten Doppelseite mit Textteilen des 18-seitigen Dossiers genauer betrachtet werden:

Buch-Seite 4/5

Einzelseiten

Text fängt an.

Bilder beschreiben das Leben

Text 4: Anfang bei Tauschhandel/intensiv-Anbau

Text 5: kleine Insel hochseits: Leben, nicht extensiv

wichtig: noch kein Gedanke der Grossen an Erde holen

zu Bild 4: so wie es war: Haupttrend: protzig. Grosse Insel, Vulkan schneebedeckt, terrassiert, nur wenig Buschlandschaft, Meer, Hafen, Schiff, Marktplatz; Strand, Parfümerie, Pfefferwagen, Teppiche, Tücher, Parfum, Früchte, Torte, Fisch, Fischer, Netze, Bootsbauer – Bauern, Kinder, Vögel am Himmel + am Strand, reiche + arme Leute auf Marktplatz, Palast, geschmückt mit blauen Muscheln, geschmückte + ungeschmückte (Muscheln Häuser), mehr Einzelarbeit, Arbeitsteilung

Bild 5: Kleine Insel: Haupttrend: zierlich

Keine Stadt, Dorf + viele Einzelhäuser

Mehr gemeinsames Arbeiten, mehr Allmenden

Kinder, Vögel, eventuell Blinder

Frauen + Männerarbeit ungetrennt, Hafen,

2 Berge, Wildnis, Spirale: Kinder + Erwachsene

viel Scherzen, Lachen

eventuell wohnen manche in Baumhütten¹⁶⁹

- 168 Steiner schreibt beispielsweise, dass nach der Katastrophe auf der grossen Insel, am Ende der Geschichte, zehn Jahre vergangen seien, wobei sich die grosse Insel nach dem Unwetter und beim Wiederaufbau in «Frühlingsblüten» zeigen solle. Sind für die Wirkung der Panoramabilder die Chronologie, die Tages- und Uhrzeiten wichtig und vom ersten Entwurf an angedacht, so werden diese Komponenten wiederum auch die textlichen Teile im Bilderbuch beeinflussen. Vgl. dazu Steiner (1978a), Nachlass Jörg Steiner.
- 169 Steiner (1978a), S. 3 des 18-seitigen Dossiers «Vorschläge zu den Einzelbildern», Nachlass Jörg Steiner.

Steiner liefert Müller hier zentrale Charakteristika der Lebensformen auf den beiden Inseln, stellt etwa der Wirtschaftsweise auf der grossen Insel die gemeinschaftliche Landwirtschaft auf der kleinen entgegen. Dabei greift er das seit dem Hochmittelalter als Allmende bezeichnete Konzept des gemeinschaftlichen Eigentums auf, um die Grundeigentumsstruktur der kleinen Insel auf den Punkt zu bringen. Wurde in Rezensionen immer wieder die Genauigkeit von Müllers Szenen hervorgehoben, lässt sich mit Blick auf die Vorarbeiten Steiners Einfluss auf die enzyklopädisch anmutenden Bilder aufzeigen. Die in den Bildern enthaltenen Systeme, Details und zusammenhängenden Anhaltspunkte gehen teilweise auf Steiners exakt formulierte Ideen zurück.¹⁷⁰

Erst nach Erstellung der ersten Ideensammlung und den Vorschlägen zu den Einzelbildern beginnt Steiner mit dem Entwerfen jenes eigentlichen Textes, der im Bilderbuch schliesslich abgedruckt werden soll. Innerhalb von zweieinhalb Jahren entstehen mindestens fünf Textfassungen, wobei zwischen dem dritten und vierten Typoskript mehr als zwei Jahre vergehen. Im Stadium der Erstellung der Textversionen arbeitet Steiner hauptsächlich mit der Schreibmaschine, wobei besonders das zweite Typoskript noch viele handschriftliche Änderungen sowie Überklebungen umfasst.¹⁷¹

Bei der Durchsicht der Typoskripte trat im Hinblick auf die Strukturierung von Doppelseiten in *Die Menschen im Meer* ein weiteres bilderbuchspezifisches, materialästhetisches Element deutlich zutage, das besonders Steiner bei seiner Ausarbeitung tangiert: Auf den 24 Szeneseiten kann Steiner jeweils eine weisse Fläche von 9 × 24 cm nutzen, wobei er nur bei den Textseiten 7, 8 und 15 diese physische Grenze auslotet. Der Schriftsteller hat einen vordefinierten Raum zur Verfügung, der nicht überschritten werden kann. Die Beachtung dieses Platzes ist beim Bilderbuch von grösserer Wichtigkeit als etwa bei Steiners Romanen, weil der Text den Bildern von Müller und der bereits am Anfang des Arbeitsprozesses recht detaillierten Raumaufteilung in Text- und Bildteile zu entsprechen hat. Bei Überschreiten auf einer Seite konnte Steiner nicht einfach eine neue beginnen, weil sonst Text- und Bildaussage nicht mehr zusammenpassten. Literarische Entfaltung und Text-Bild-Seitenraumaufteilung bedurften hier einer Abstimmung. In Steiners Typoskriptblättern sind auf Seiten mit viel (womöglich zu viel) Text im Unterschied zu Seiten mit genügend weissem Raum die Anzahl Zeichen pro Zeile notiert und mit den Zeichen der anderen Zeilen auf der jeweiligen Seite summiert.

170 Vgl. zur Charakterisierung von Müllers Bildgenauigkeit beispielsweise ten Doornkaat (1990), S. 3, Nachlass Jörg Steiner.

171 Vgl. dazu Steiner (1978b) Nachlass Jörg Steiner. Alle Typoskripte wurden jeweils auf 24 Blättern entworfen, wobei diese Blätter meist oben rechts nummeriert wurden. Die Nummerierung gibt an, auf welcher Seite im Bilderbuch der Text erscheinen soll. Teilweise wurde links vom Text zusätzlich die Position des Textes im Bilderbuch hervorgehoben.

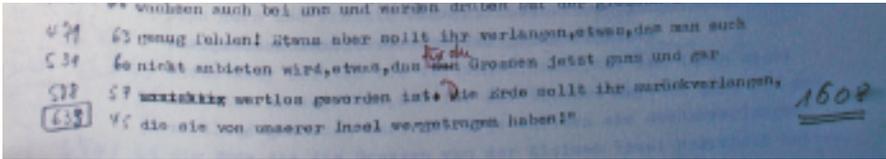


Abb. 36: Ausschnitt der Seite 16 des vierten Typoskripts mit handschriftlichen Änderungen und Kommentaren. Steiner (1980), Privatsammlung Jörg Müller.

Welche Streichungen und kurzen Formulierungen möglicherweise durch die Beschränktheit des Textraums, durch die quantitativen Grenzen der Seite, motiviert sind, erscheint mir unter Berücksichtigung von Steiners Entwürfen nicht mehr rekonstruierbar. Eindeutig sichtbar ist hingegen, dass der Schriftsteller die Blattbegrenzung und deren Bedeutung für das Bilderbuch schon früh beim Verfassen der Textentwürfe vor Augen hatte. Das weisse Papier des Typoskriptblattes und das Weisse im Bilderbuch erweisen sich also nicht nur als Möglichkeitsraum zur Entfaltung von Sätzen, sondern zeigen diesen auch räumliche Grenzen auf und schränken die gestalterische Bewegungsfreiheit des Autors in bilderbuchspezifischer Weise ein. Die in Breite und Höhe eingegrenzte Ausdehnung der Seite wirkt mit Blick auf den Text vorwiegend auf die Quantität respektive die Anzahl Zeichen pro Seite ein, die Steiner – wollten die Bilderbuchmacher an der Grösse der Schrift festhalten – nicht überschreiten durfte. Diese Grenze liegt in *Die Menschen im Meer* bei circa 1500 Zeichen pro Einzelseite. Weiter bedingt die Eingrenzung auf 24 Szeneseiten spezifische Textarbeit. Stand am Anfang des Arbeitsprozesses ein zumindest physisch unbeschriebenes Blatt, so stellt das mit Buchstabenfolgen bedruckte Bilderbuch eine konstruierte Ordnung dar, die «Teil des schon Vorhandenen»¹⁷² geworden ist. Steiner selbst hat den Anfangsprozess und das Arbeiten mit und am Papier einmal wie folgt beschrieben:

In ein blaues Heft schreibe ich die ersten Sätze, und es fliessen bereits bildhafte Vorstellungen mit ein: alles noch offen und ohne Abgrenzung.

Später werden wir [Jörg Müller und Jörg Steiner] uns einigen, welche Geschichten die Bilder erzählen, welche Bilder der Text allein tragen wird, wo der Text die Bilder ergänzt, wo er ihnen davonläuft. In dem Masse, in dem das Buch seine Dimension gewinnt, verliert es andere, auch mögliche Dimensionen.¹⁷³

Der weisse Raum des Typoskriptblattes und die weisse Seite im Bilderbuch, scheinbare Nichtorte von Bedeutung, erweisen sich für Steiner als responsiv. Die fertiggestellte Doppelseite kennzeichnet die Buchstaben in ihrer Bestimmtheit und bildet das Ende einer Textarbeit, insofern für den Autor keine alternativen Setzungen und Gewichtungen

172 Steiner (s. d.), S. 1, Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner-A-01-d/28).

173 Ebd.

mehr möglich sind. Solche materiellen Grenzen können in der Bilderbuchkunst als Form bezeichnet werden.

Wie bereits angesprochen, wäre es inadäquat, Steiner auf die Rolle des Schreibenden von Texten und Müller auf das Malen von Bildern zu reduzieren. Beim Erstellen von Bild und Text waren es beide Bilderbuchmacher gleichermaßen, die ihre Intuitionen und Ideen mit denjenigen des anderen konfrontierten, diskutierten und gegebenenfalls anpassten. «Pläne, Blitzgedanken, Skizzen, Vorstellungen, Erkenntnisse häufen sich, werden weitergesponnen, ausformuliert, geändert, verworfen oder abstrahiert.»¹⁷⁴ Bei aller Vorplanung entwickelten sich die Details und Figuren im offenen Austausch auch aus Missverständnissen zwischen den Bilderbuchmachern. Beispielsweise hängen die Bewohner:innen der kleinen Insel an konstruierten Flugdrachen. Steiner stellte sich anfänglich Spielzeugdrachen vor, die *man* mit einer Schnur in der Luft fliegen lassen konnte. Müller hingegen dachte an «richtige grosse Drachen, mit denen man fliegen konnte».¹⁷⁵ Hiess es noch im zweiten Typoskript von Steiner, die Kleinen «liessen ihre Drachen steigen»,¹⁷⁶ so steht schliesslich im gedruckten Bilderbuch: «Sie waren mit ihren Drachen geflogen.»¹⁷⁷

Steiners Textausarbeitung und Müllers Bildrealisierung erhalten mit Blick auf *Die Menschen im Meer* also eine bilderbuchspezifische Prägung, die durch die enge Zusammenarbeit massgeblich beeinflusst ist. Um hierfür noch zwei weitere Beispiele anzuführen:

1. Steiner hat den Dialog zwischen dem König und dem Blinden beim Roten Sonnenstein an einigen Stellen gekürzt, da er in Anbetracht des Bildes von Müller einige Passagen für obsolet oder sogar falsch hielt. So meinte in früheren Textversionen der König zum Blinden, angesprochen darauf, dass der Rote Sonnenstein schon im Wasser stehe: «Das ist die Flut», sagte der König hastig. «Gegen Abend, wenn die Schatten länger werden, wird sie zurückgehen.»¹⁷⁸ Auf das Typoskript von Steiner notierte Müller bei der erwähnten Passage: «Habe ich nicht beachtet! Es ist schon Abend, bald Zeit der Dämmerung».¹⁷⁹ Müller, der beim Gestalten dieses Bildes die Szene kurz vor der Abenddämmerung stattfinden liess, wies Steiner auf die Inkohärenz zwischen Bild und Text hin, worauf Steiner die Passage änderte und bei der Umarbeitung unabhängig davon auch noch das Adjektiv «hastig» strich. Im Bilderbuch steht dann folgender reduzierter Satz: «Das ist die Flut», sagte der König; «in der Nacht wird sie zurückgehen.»¹⁸⁰
2. Die Prinzipien der Auslassung und Offenheit, die als Charakteristika für Steiners Sprachstil gelten, sind auch für Müllers Arbeiten bis zu einem gewissen Grad zutreffend.

174 Verlag Sauerländer (1981), S. 1, Nachlass Jörg Steiner.

175 Müller (2007), S. 58.

176 Steiner (1978b), S. 4, Nachlass Jörg Steiner.

177 Müller/Steiner (1981), 4. Textseite.

178 Steiner (1980), S. 8, viertes Typoskript, Privatsammlung Jörg Müller.

179 Ebd.

180 Müller/Steiner (1981), 8. Textseite.



Abb. 37: Entwurf eines Flugdrachens. Müller (um 1979), Privatsammlung Jörg Müller.

In der Szene, als der König den Befehl erteilt, der *Rote Sonnenstein* müsse ausgegraben und «höher oben am sicheren Ufer wieder aufgerichtet werden»,¹⁸¹ übergibt der Schreiber dem Beamten die Botschaft, der sogleich die «Vorarbeiter» «weckte». Im vierten Textentwurf schreibt Steiner dazu: «Der Vorarbeiter holte die Arbeiter aus den Betten.»¹⁸² Müller notierte bei der Durchsicht dieses Entwurfs, dass «aus den *Betten*» umgeschrieben werden solle, da diese Formulierung eine «zu präzise Vorstellung von den Schlafstätten» gebe.¹⁸³ Tatsächlich gewähren Müllers Ansichten nur Einblicke in die offenen Hütten der Kleinen. Innenansichten der Behausungen der Grossen gibt es im gedruckten Bilderbuch nur einmal, als der König in seinem Palast abgebildet wird. «Zu klären ist, welche Aspekte eines Stoffes sich für eine textliche, welche für eine bildnerische Darstellung eignen und wie sich diese «Aufteilung» realisieren lässt.»¹⁸⁴ Die Interdependenz von Text und Bild manifestiert sich hier also so, dass der Text zu Kohärenzzwecken gewisse Dinge

181 Ebd., 9. Textseite.

182 Steiner (1980), S. 9, viertes Typoskript, Privatsammlung Jörg Müller.

183 Ebd.

184 Thiele (2003), S. 44.

nicht klarer benennen soll, als sie in den Bildern dargestellt werden. Gewisse auslassende Offenheiten der Bilder sollten auch im Text bestehen bleiben und so wird in der Endversion folgender Satz stehen: «Der Vorarbeiter holte die Arbeiter aus den *Häusern*.»¹⁸⁵ Diese drei Beispiele, die zur Veranschaulichung der textlich-bildlichen Suchbewegungen herangezogen wurden, stellen beispielhaft die langwierigen, produktionsästhetisch verflochtenen Such- und Experimentierprozesse dar, die bereits in der Einleitung dieser Untersuchung zur Charakterisierung des Gesamtwerks von Müller und Steiner aufgeführt wurden.

Wie schon angesprochen, erstellt Steiner zwischen Sommer 1978 und Mai 1980 keine grösseren Textstücke zu *Die Menschen im Meer*. Dieser zeitliche Unterbruch lässt sich viel weniger durch eine Schaffenskrise erklären – denn schliesslich erscheint in dieser Zeit, 1979, Steiners Geschichtenbuch *Eine Giraffe könnte es gewesen sein* und die Arbeit am Rohmanuskript seines bekanntesten Romans *Das Netz zerreißen* (1982) wird fortgesetzt¹⁸⁶ – als vielmehr durch die Arbeitsteilung mit Müller.¹⁸⁷ Nachdem Steiner seinen dritten Textentwurf abgeschlossen hat, setzt Müller seine Vorarbeiten, bücherfüllenden Recherchen und seine unzähligen Skizzen und Entwürfe fort. Er erstellt einen Übersichtsplan über den Stand der Arbeiten der einzelnen Seiten.

Müllers Bildgestaltung zu *Die Menschen im Meer* basiert auf «langwierigen Detailstudien auf ethnologischen, technischen, geologischen und sogar astronomischen Gebieten».¹⁸⁸ Müller verbringt ganze Wochen im Deutschen Museum in München, wo er unter anderem Schmuck, Musikinstrumente und Werkzeuge aussereuropäischer Kulturen, mittelalterliche Maschinen, Minenabbau, landwirtschaftliche Nutzarten und Bau- und Konstruktionsweisen von Booten (unter anderem Rindenboote der Ureinwohner von Feuerland, Javanische Frachter und Balsaboote aus dem Gebiet des Titicacasees) studiert und teilweise fotografiert. Er sammelt Postkarten mit Inselsujets und exotischen Reliquien und im Musée de l'Homme in Paris vertieft er seine Recherchen zu den Lebensweisen und Sitten fremder Kulturen.¹⁸⁹

Müller liest Studien zu den primären Lagerstätten von Gold im Felsgestein und den antiken und altertümlichen Verfahren der Goldgewinnung. Neben bergbautechnischen Skizzen zur Gewinnung von Berggold macht er sich Notizen zur antiken Goldgewinnung:

185 Müller/Steiner (1981): 9. Textseite.

186 Vgl. dazu die Sammlung im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) zu Steiners Roman *Das Netz zerreißen* (SLA-Steiner-A-01-a-3).

187 Auch in Hinblick auf Steiners Romane unter Berücksichtigung seines Nachlasses im Schweizerischen Literaturarchiv gibt es kaum ein anderes Werk, bei dem eine derart grosse Lücke zwischen verschiedenen Textfassungen besteht. Vgl. dazu das Online-Gesamtinventar des Nachlasses von Jörg Steiner im SLA.

188 Verlag Sauerländer (1981), S. 1, Nachlass Jörg Steiner.

189 Vgl. dazu ebd., S. 3 f.

	SKIZZIERT	Grundgen.	Details + Figuren	Restriktion gestrichelt	Abgeliefert
UNSCHLAG					
Tx Blatt					
2 Ausgangsseite					
3 1 Doppelseite					
4 Marktplan ge. I.					
5 Marktplan H. I.					
6 Marktplan H. I.					
7 Marktplan H. I.					
8 Marktplan H. I.					
9 Marktplan H. I.					
10 Marktplan H. I.					
11 3 Doppelseite					
12 Marktplan H. I.					
13 Marktplan H. I.					
14 Marktplan H. I.					
15 Marktplan H. I.					
16 Marktplan H. I.					
17 Marktplan H. I.					
18 Marktplan H. I.					
19 Marktplan H. I.					
20 Marktplan H. I.					
21 Marktplan H. I.					
22 Marktplan H. I.					
23 Marktplan H. I.					
24 Marktplan H. I.					
25 Marktplan H. I.					
26 Marktplan H. I.					
27 Marktplan H. I.					
28 Marktplan H. I.					
29 Marktplan H. I.					
30 Marktplan H. I.					
31 Marktplan H. I.					
32 Marktplan H. I.					
33 Marktplan H. I.					
34 Marktplan H. I.					
35 5 Doppelseite					

Abb. 38: Müller (s. d.): Arbeitsplan und Grad der Ausarbeitung der Einzelseiten von *Die Menschen im Meer*, Privatsammlung Jörg Müller.

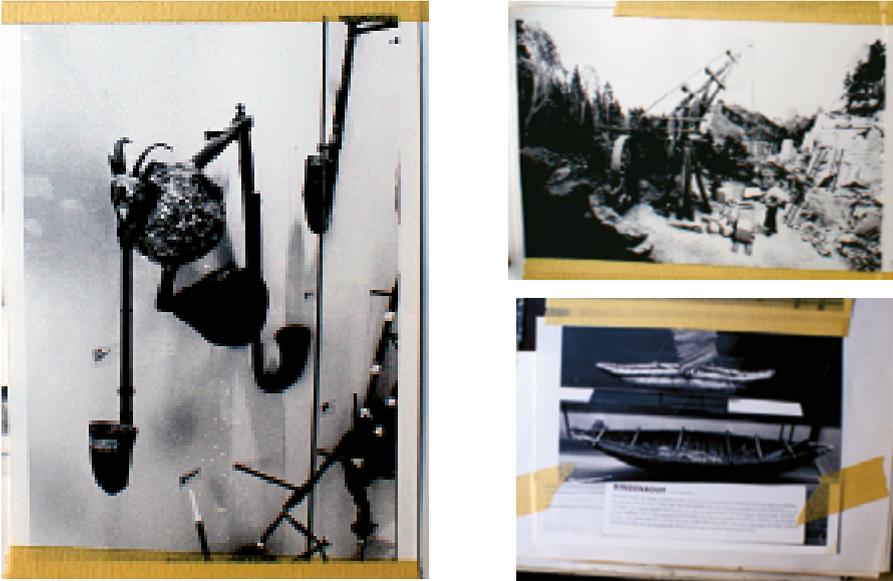


Abb. 39: Fotografien von Jörg Müllers Recherchen im Deutschen Museum in München, s. d., Privatsammlung Jörg Müller.

Schon im 4. Jahrhundert v. Chr. gewann man «Berggold», indem man goldhaltiges Gestein im Tagbau oder in Schächten und Stollen abbaute, zerkleinerte, mahlte und dem Staub im üblichen Waschprozess das Gold entzog. (Sandermann S. 80)¹⁹⁰

Müllers wissenschaftlicher Anspruch – durch Angaben der Quelle hier noch hervorgehoben – drückt sich auf dem nächtlichen Bild des Goldabbaus auf der grossen Insel dadurch aus, dass alle notwendigen Maschinen und Utensilien auffindbar sind, die für eine nassmechanische Fördermethode von Berggold benötigt werden: ein ausgeklügeltes Wasserleitungssystem, Bergwege für die Arbeiter:innen, Wasser- und Waschbecken, Gesteinsmühlen, Lichtmaschinen für die Nachtarbeit, grosse Schmelzöfen. Zu dieser Liebe oder Besessenheit zum Detail passt, dass Müller bei dieser Nachtszene den Sternenhimmel gemäss des Südhimmels kreierte. Die Sterne stellen nicht einfach ein paar zufällig angeordnete Punkte dar, sondern entsprechen Gestirnsformationen, die im Frühjahr in der südlichen Hemisphäre wirklich zu sehen sind. Dabei denkt Müller den Ausschnitt des Teils des Südhimmels in Bezug zur Ausrichtung des Blicks auf die Insel: Es zeigt sich

190 Müller (um 1979): Text zur Skizze zum Goldabbau im Gebirge, Privatsammlung Jörg Müller.

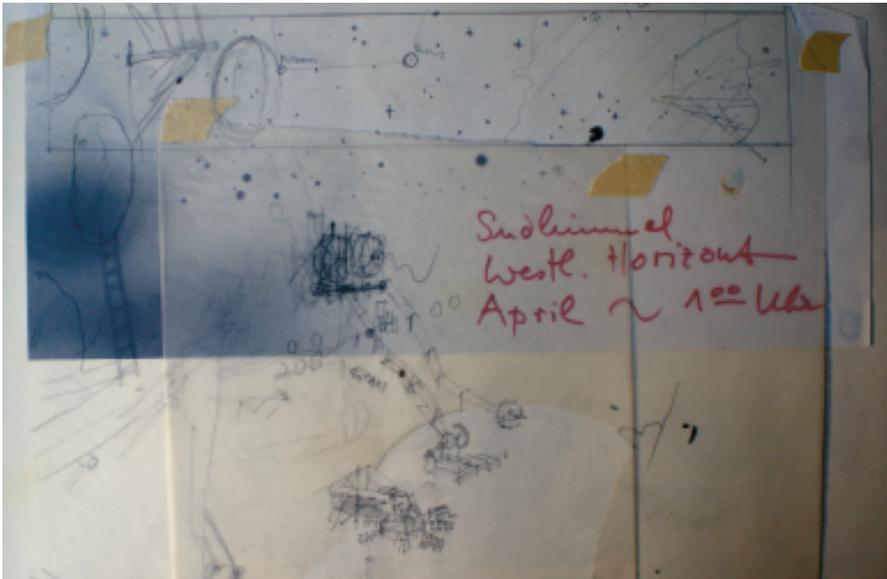


Abb. 40: Murzim ist ein Stern der zweiten Grösse und befindet sich in der Nähe von Sirius, dem hellsten Stern am Himmel und dem prominentesten Stern im Sternbild des Grossen Hundes. Zusammen bilden sie ein auffälliges Paar am Himmel. Für die alten Ägypter:innen kündigte das Erscheinen von Sirius die bevorstehende Nilschwemme an. Im alten Griechenland dagegen wurde die Meinung vertreten, Sirius würde die Kraft der Sonne verstärken und das Land austrocknen. Müller (um 1980), Entwurf des 12. Szenebildes, Privatsammlung Jörg Müller.

der «westliche Horizont» im «April» um «ca. 1.⁰⁰ Uhr». Unter anderem sind die Sterne Murzim und Sirius zu sehen, die zum Sternbild Grosser Hund gehören.

Müller vermischt Stile unterschiedlicher Kulturen zu einer eigenen fiktionalen Welt, die wie der Nachthimmel logisch konstruiert ist. Die Inseln beinhalten Elemente durchmischter Zeiten und Kulturen, die an keinem Ort auf dieser Erde – abgesehen vom Bilderbuch selbst – in dieser Form vorzufinden sind. Er verarbeitet fremde Elemente und Denkguren aus der Mythologie zu einem eigenen Kosmos. Alle Kleider, Maschinen, Architekturen sind schliesslich von Müller erfunden und aus verschiedensten Elementen unterschiedlicher Kulturen zusammengesetzt, «[a]lles immer in zwei Versionen, den Gegensätzen der unterschiedlichen Lebensphilosophien der Bewohner der grossen und der kleinen Insel entsprechend».¹⁹¹ Aus den Skizzen erstellt Müller Modelle der Hütten, baut Maschinen

191 Verlag Sauerländer (1981), S. 1, Nachlass Jörg Steiner.

und lässt Kleider schneiden, die die Inselbewohner:innen tragen. Die Töpferin Marianne Läng modelliert die Inseln in ihren verschiedenen Stufen.¹⁹²

3D-Modelle der Häuser und Hütten dienen der bildlichen Ausarbeitung.

Die verschiedenen Modelle liefern Müller Vorlagen für die Ausarbeitung der letztgültigen Bilder.

Müller entwickelt in seinen Szenen eine dokumentarische Genauigkeit, insofern dass alles, was er in die Inselwelt aufnimmt, nicht nur nachvollziehbar in dem Sinne ist, dass die Menschen im Meer es mit ihrem verfügbaren Material so gesehen oder gebaut haben könnten, sondern dass alles auch funktionsfähig ist. Anders als noch im Bilderbuch *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* sind etwa alle fantastischen Maschinen so konstruiert, dass sie laufen könnten.

Während der Arbeit erfährt Müller von einem Bekannten, dass die grosse Insel mit ihren Bergen und Küsten Malta ähnele. Er fliegt dorthin und lässt von der Reise zurückgekehrt Eindrücke in die Konstitution der Inseln einfließen.¹⁹³

Die Darstellung der Inselwelt erzielt durch Müllers Akribie eine suggestive Kraft, die das Augenmerk auf aller kleinste Details des dargestellten Kosmos richtet; so, als ob wir den Bilderbuchmacher auf diesen Inseln besuchen könnten. Zwischenzeitlich nimmt die Arbeit am Inselkosmos den Künstler gemäss Selbstaussage derart ein, dass die Grenze zwischen dem, was *man* alltagssprachlich als ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘ bezeichnet, verwischt:

Ich habe wirklich auf den Inseln gelebt. Ich wusste, wie es hinter jedem Eck aussieht, was hinter den Bergen war.¹⁹⁴

Damit einher geht ein bestimmter narrativer Produktionsmodus einer collageartig aufgebauten Welt: Müller agiert als eine Art auktorialer Konstrukteur, als Weltenbastler und Puppenspieler, der die Fäden fest in der Hand hält. Dies manifestiert sich anhand seiner Arbeit mit Figuren und Handlungselementen und lässt sich mit Blick auf Müllers Vorarbeiten verdeutlichen. Auf semitransparentes weisses Papier skizziert er mit Bleistift einzelne Motive, schneidet sie teilweise aus und klebt sie auf andere halb transparente Blätter. Die Umgebung erscheint hier als Kulisse, als Bühne, auf der sich die Figuren bewegen. Ähnlich einer Papierbühne werden die Figuren an Handlungsorte gesetzt, es wird mit ihnen gespielt.

Beim Szenebild, auf dem die grossen Menschen die kleine Insel aufsuchen, um die Kleinen zu versklaven, positioniert Müller den Gesandten des Königs in die Szenerie, verschiebt die Figur an die ihm passende Stelle.

192 Ausser den Tonmodellen der Inseln und eines Modells einer Behausung der Kleinen sind alle Modelle im Verlauf der Zeit in die Brüche gegangen. Müller hat allerdings viele Objekte fotografisch festgehalten.

193 Vgl. dazu Verlag Sauerländer (1981), S. 2 f., Nachlass Jörg Steiner.

194 Müller (2007), S. 58.

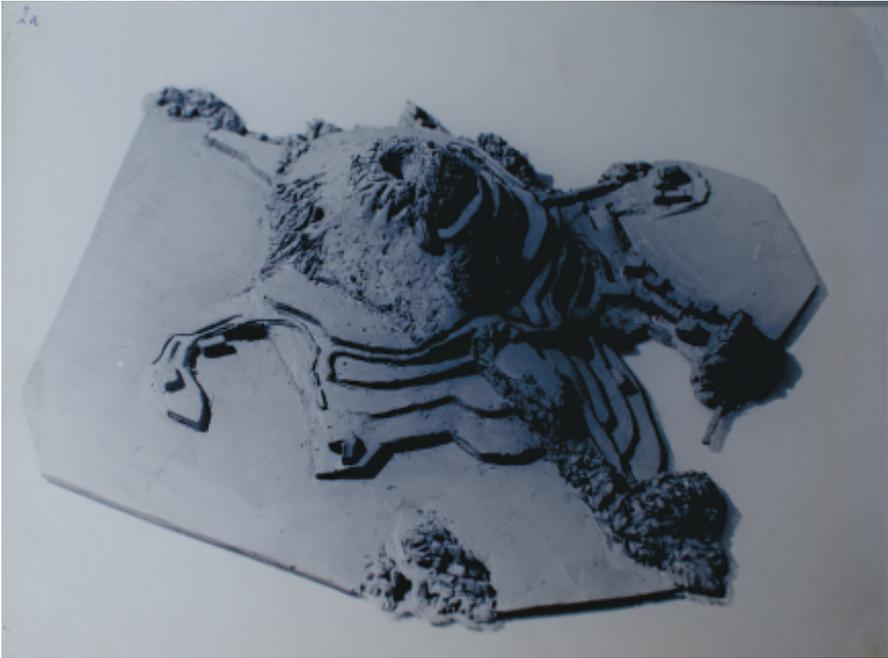


Abb. 41: Fotografie eines Tonmodells der grossen Insel von Marianne Läng (um 1979). Privatsammlung Jörg Müller.



Abb. 42: Tonmodell eines Steinhauses der grossen Insel. Läng/Müller (um 1979). Neues Museum Biel.



Abb. 43: Müller hält in seinem Atelier im Burgund einen Leguan, um das Tier lebensecht ins Bilderbuch übertragen zu können. Fotografie von Jörg Müller während der Arbeit zu *Die Menschen im Meer* (um 1980), Privatsammlung Jörg Müller.



Abb. 44: Entwurf des 16. Szenebildes. Müller (um 1980), Privatsammlung Jörg Müller.

Abb. 45: Zwei Entwürfe des 9. Szenebildes. Müller (um 1980), Privatsammlung Jörg Müller.



Danach werden weitere Figuren und Landschaftsdetails in die Szenerie eingezeichnet, ein zweites Boot wird in den Vordergrund gerückt, die kriegerischen Gesichtsausdrücke der Menschen der grossen Insel werden den verängstigten der kleinen Inselbewohner:innen entgegengesetzt.

Durch diese Art der Blattarbeit kann Müller einzelne Perspektiven wechseln, den Fokus ändern, Figuren verschieben und die Szenerie wieder und wieder ummodellieren.

Das Bilderbuch als Bühne zu betrachten, erlaubt, seine szenischen und narrativen Qualitäten wahrzunehmen, wie z. B. den Auftritt der Akteure, die Entfaltung des Handlungsraumes, die Kulisse, das Dekor.¹⁹⁵

In der Szene, als der König nach dem Besuch des blinden Alten und dessen Warnung nicht einschlafen kann und sich Strategien überlegt, das Untergehen des Sonnensteins zu verhindern, probiert Müller verschiedene Positionierungen aus, ändert die Kulisse, die Haltung des Königs, ergänzt die Szenerie durch einen Schreiber oder versieht das Gemach des Königs mit imposanten Köpfen von Greifvögeln.

Die zahlreichen Skizzen und Entwürfe hat Müller in Ordnern und Mappen teilweise systematisch geordnet. Dabei lässt sich nachträglich nicht klar bestimmen, ob diese Ordnungen bereits während des Arbeitsprozesses oder erst später so entstanden sind.

Detailliertere Bildentwürfe klebt Müller schliesslich dem gewählten Format des Werks entsprechend in dafür passende Bücher. Die einzelnen Bilder werden in ein physisches Buch geklebt, die ästhetischen Eigenschaften der Doppelseite haben sich in der Dreidimensionalität und Körperlichkeit des Buches zu bewähren.

Die Innentitelseite wird dem gedruckten Buch entsprechend auf die rechte Buchseite geklebt. Das Zusammenspiel von linker, weisser Seite und Innentitelbild kann somit nachvollzogen werden. Relevant scheint hier in der Wirkung auch der weisse Rahmen, der das Bild umgibt. Auf dessen ästhetische Wirkung wird in Kapitel 3.2.2 noch genauer eingegangen. Müller berücksichtigt in diesem Entwurf auch die Grösse, Schrift und Positionierung der Autorennamen, des Titels sowie der Verlagsangaben. Anders als im gedruckten Bilderbuch führt Müller Steiner zuerst auf, wobei im gedruckten Werk (durch den Verlag veranlasst) bei Müller noch der Zusatz «(Bilder)» und bei Steiner der Zusatz «(Text)» hinzugefügt wird. Ob diese Charakterisierung den Bilderbuchmachern gefiel, lässt sich hier nicht sagen. Bemerkenswert lässt sich, dass sie eine Arbeitsteilung impliziert, die im Hinblick auf die Entstehung von *Die Menschen im Meer* eigentlich nicht so klar ausdrückbar wäre. Viel zentraler als eine mögliche Kritik am Eingriff des Verlags erscheint mir allerdings die Beobachtung, mit welchem materialästhetischen Bewusstsein dem Blatt und der Doppelseite gegenüber Steiner und Müller ans Werk gingen. Sogar das Umschlagbild des Buches erschien Müller als eine Art Doppelseite, die mit der Innenarchitektur des Buches zu konfrontieren ist.

195 Thiele (2003), S. 48.



Abb. 46: Entwurf des Innentitelbildes. Müller (um 1980), Privatsammlung Jörg Müller.



Abb. 47: Entwurf des Umschlagbildes. Privatsammlung Jörg Müller.

Rekapitulierend spielten also bei der Entstehung des insularen Kosmos nicht nur Text-Bild-Interdependenzen eine massgebende Rolle. Auch der Seitenumfang, das gewählte Layout, die Grösse, Plastizität und Form des Buches führten bei den Bilderbuchmachern zu einer spezifischen Produktionsästhetik. «Da sowohl Bild als auch Text eigenständige ästhetische Kategorien mit je spezifischen Strukturen sind, erweitert und kompliziert

sich die Frage nach der Relation beider Schichten unter einer theoretischen Fragestellung und muss sowohl im Blick auf die trennenden als auch auf die verbindenden Charakteristika untersucht werden.»¹⁹⁶ Hebt Thiele für die Bilderbuchwissenschaft die Wichtigkeit der Berücksichtigung der spezifischen künstlerischen Leistung des Bilderbuchmachens hervor, bietet sich also eine genauere Betrachtungsweise des Einflusses des Blattes und der Doppelseite an. Wie herausgearbeitet wurde, ist *Die Menschen im Meer* als «ein ästhetisches Gesamtwerk» zu fassen, das auf Seiten der Produktion «in der Zusammenführung mehrerer Ebenen»¹⁹⁷ besteht. Die Ausführungen in diesem Kapitel zeigten, dass eine dieser Ebenen die Doppelseiten des Bilderbuchs selbst sind, die Müller und Steiner mit ihren Mitteln, aber auch in gemeinsamem Austausch und in derselben *Sprache*, bearbeiteten. Die Blattraufteilung im Werk zeichnet sich durch einen bestimmten Rhythmus und eine weiter zu befragende Narrativität aus. Wie im nächsten Unterkapitel ausgeführt wird, vermag die Doppelseite nicht nur Bilderbuchmacher:innen zu bewegen, sondern auch die rezeptionsästhetische Wirkung des Werks mitzubestimmen.

3.2.2 Die Utopie im Rahmen der weissen Doppelseite

Das Bilderbuch *Die Menschen im Meer* kann im Kontext der Utopie betrachtet werden. Der Kosmos verweist auf zahlreiche Erzählungen, die ihren Ursprung teilweise in der Antike gefunden und sich ins Abendland eingeschrieben haben.¹⁹⁸ Einen markanten Baustein des ideellen utopischen Raumes stellt das Meer dar. Sowohl für die Wirkung der anfänglich eutopischen Stimmung auf der kleinen Insel als auch hinsichtlich des dystopischen Kosmos in Form der Zerstörungskraft der Natur, die sich vor allem gegen die Menschen der grossen Insel wendet, spielt es eine entscheidende Rolle. Das Meer bleibt bei Müller und Steiner basal, in dem Sinne, dass es keine nähere örtliche Präzisierung oder völlige Fiktionalisierung erfährt. Diesem Meer, das keine «identifizierbare

196 Ebd., S. 37.

197 Ebd.

198 Durch den Dialog, den Müllers und Steiners Bilderbuch mit wiederkehrenden, archetypischen Denk- und Bildfiguren pflegt, ergeben sich Anhaltspunkte und Sinnverbindungen, die den Geschichten, die auch Zivilisationsgeschichten sind, Ernsthaftigkeit, Gewicht und Tiefe verleihen. Um hier nur zwei Verknüpfungen des kulturellen Gewebes einer Utopie, bei der entweder eine radikal bessere (eutopische) oder radikal schlechtere (dystopische) Gesellschaft oder Gemeinschaft als die unsere dargestellt wird, zu erwähnen: Die alles verschlingende Gier nach Gold und die damit verbundene Zerstörung des Landes und menschlicher Existenzen klingt etwa an Blaise Cendrars Drama *L'Or* an, in dem das Gold das Verderben sät. Und auch die Bewohner:innen der kleinen Insel können «nicht in Frieden bleiben», weil es dem «bösen Nachbar nicht gefällt». Die Maschinen auf der grossen Insel lassen Chaplins *Modern Times* (1936) anklingen, wo sich Rationalisierung und Technisierung in alle Lebensbereiche einschreibt. Die Monotonie der Arbeit und der Gehorsam verursachen auf der grossen Insel gesellschaftliche Pathologien. Die Konditionierung des Menschen auf die Maschine erscheint dabei als unaufhaltsamer, als fast unmerklicher Modernisierungsprozess.

Gesellschaft»¹⁹⁹ beheimatet, aber doch auf dieser Erde denkbar ist, haftet die Sehnsucht der Flucht und des Ausbrechens an. «Und sofort verknüpfen sich Geschichten, knüpfen sich Geschichten, unendlich viele Geschichten, denen allen eines gemeinsam ist: der Aufbruch. Die Möglichkeit zum Aufbruch. Ohne das Meer gäbe es die Romane von Joseph Conrad nicht, es gäbe den Gedichtband von Jeffrey Yang nicht, und nicht Moby Dick.»²⁰⁰ An den maritimen Metaphernstrom – wir denken auch an Kafkas Bonmot «ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer in uns»²⁰¹ – ist die Inselfsehnsucht gekoppelt, die zum klassischen Repertoire utopischer Vorstellungen gehört. So wurden die «ersten und bedeutendsten Entwürfe einer besseren Gesellschaft» auf einer Insel angesiedelt.²⁰² Peter von Matt schreibt, dass sich das Gegenbild Meer als das «urbildlich Andere» in der Schweizer Kulturgeschichte besonders manifestierte, weil das Land nicht ans Meer stösst. Es entfaltete sich «das Bewusstsein der Distanz zu den Ozeanen»; die «Imago des Meeres in der Schweizer Literatur», die die Inselwelt als Handlungsort prägt und auflädt:

Die Funktion des Meeres als das ungeheure Licht am Horizont übertrifft bei weitem seine Funktion als Ort der Handlung, mag Walter Fabers Geliebte immer am Meeresufer antikisch zu Tode kommen. Als das ungeheure Licht am Horizont wird es zum Inzinator des Ausbruchs oder, wie bei Gerhard Meier, zur schwebenden Gegenwart in einer magisch imaginierten Welt. Albin Zollinger, der Lyriker, hat das Meerlicht in vielen Gedichten sogar über den Alpen zu sehen gemeint, von Zürich aus, eine geographische Absurdität, aber so stark war eben die Sehnsucht.²⁰³

Die von von Matt aufgegriffene Bildformel des «ungeheuren Lichts am Horizont» erscheint im ersten Panoramabild und verdüstert sich im Lauf der Geschichte. Im dritten Panoramabild ist der Horizont nicht mehr auszumachen. Er erscheint verdunkelt und die Grenze zwischen Himmel und stürmendem Meer verwischt. Wenn Kunstschaffende Bausteine wie das Meer in Verbindung mit der Utopie verwenden, können Verknüpfungen, die implizit und im Hintergrund des Werks anwesend sind, von Kritiker:innen explizit gemacht werden. Heinrich Leuthold etwa, Schüler von Jacob Burckhardt, sieht bezüglich Werkbetrachtungen «im Meer die verkörperte Weltgeschichte und in der Weltgeschichte nichts als ein unabsehbares Scheitern und Zerstören».²⁰⁴ Offensichtlich wird im vorliegenden Bilderbuch, wie der dargestellte Ausschnitt mit spezifischen Aspekten der Utopie als *Darstellungsmodus* und *Denkmodus* ineinandergreift. Auch ein vom Rest der Welt isolierter, exotischer Ort lässt sich nicht einer vorgeprägten «Intention und Tradition verschiedene[r] Relationen zur Aussenwelt»²⁰⁵ entziehen. Damit einher geht die

199 Müller (2007), S. 58.

200 Hubler (8. 4. 2014, online), s. p.

201 Kafka (1958), S. 27.

202 Ulm (2014), S. 11.

203 Von Matt (2001), S. 52.

204 Jacob Burckhardt zitiert in von Matt (2001), S. 56.

205 Ulm (2014), S. 31.



Abb. 48: Im Vordergrund links ist die untergegangene Insel schemenhaft zu sehen. Im Hintergrund erstreckt sich das von von Matt beschriebene «ungeheure Licht am Horizont». Müller/Steiner (1981), s. p., erstes Panoramabild.

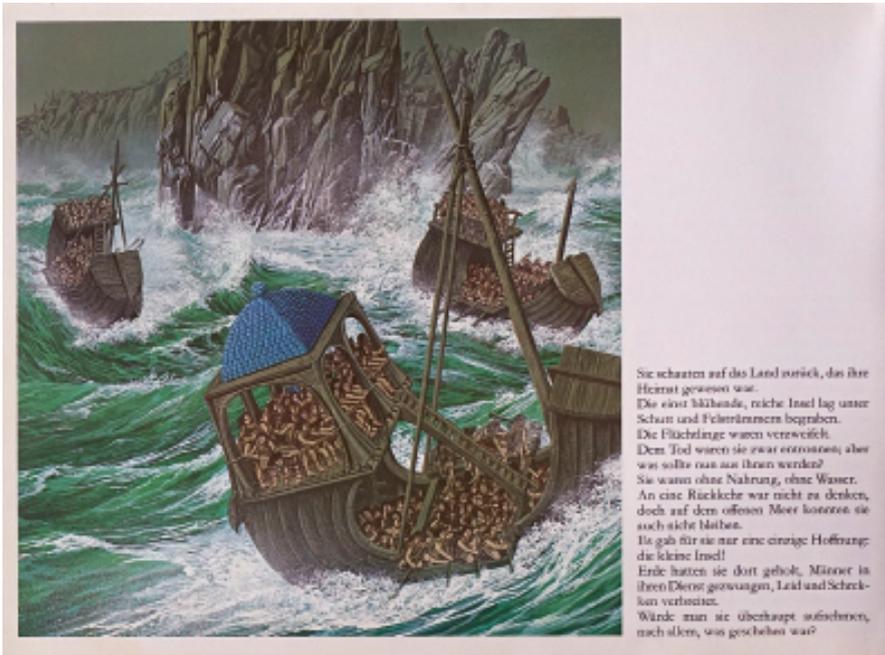
Vorstellung, dass sich Figurationen und Ideen durch Erinnern und Vergessen kanalisieren, dass Bildformeln durch Gegenwärtigkeiten des Vergangenen in unterschiedlichen Medien auf verschiedene Arten transformiert werden und nachwirken.

Obwohl das Denken idealer Gesellschaften auf einer bis in die Antike zurückgehenden Denktradition beruht, basierte Thomas Morus' gesellschaftsnormativer Anspruch, der durch die antithetische «Gegenüberstellung zwischen Sein und Sollen» entstand, neu darauf, dass die gezeichnete Utopie eine Sozialkritik real existierender Verhältnisse auf spezifische Weise formuliert.²⁰⁶ Anstatt rein fiktive paradiesische Zustände, Fantasiegebilde oder Mythen im Jenseits oder Diesseits zu kreieren, erweisen sich die Autor:innen von Utopien häufig als engagierte Gesellschaftskritiker:innen.²⁰⁷ Die Suche und Darstellung einer idealen oder besseren Gesellschaft florierte gemäss Zeissler «in der Renaissance, in der Zeit der Aufklärung im 18. Jahrhundert, während der wissenschaftlich-technischen Revolution Ende des 19. Jahrhunderts und in den radikalen 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts».²⁰⁸ In letzterem Zeitkontext verorten sich auch Müller und Steiner und partizipieren an einem

206 Saage argumentiert, dass die Entstehung des utopischen Denkens, anders als etwa in unterschiedlichsten Kulturen vorkommende Paradiesvorstellungen, geografisch auf Westeuropa einzugrenzen sei (Saage 2001, S. 52). Mit Thomas Morus sei eine «neuzeitliche Denktradition» ins Leben gerufen worden, «die eine genuine Alternative sowohl zum kontraktualistischen Paradigma des subjektiven Naturrechts (Hobbes, Locke etc.) als auch zum machtsstaatlichen Diskurs (Bodin, Machiavelli, Carl Schmitt) darstellt» (Saage 2001, S. 52). Das neue Paradigma einer idealen Gesellschaft stand im Zuge der sich emanzipierenden menschlichen Vernunft als ausschliessliches Resultat menschlicher Anstrengungen und nicht einer göttlichen Offenbarung: «Worauf es ankommt, ist vielmehr, die aufgezeigten weltimmanenten, von den Menschen selbst zu verantwortenden Ursachen des Elends zu beseitigen» (Saage 2001, S. 52). Es galt, die Darstellung der Fiktion eines Nirgendwo auf die eigene Gesellschaftsordnung zurück zu übersetzen.

207 Vgl. dazu Saage (2001), S. 18.

208 Zeissler (2008), S. 19.



Sie schauten auf das Land zurück, das ihre Heimat gewesen war.
 Die einst blühende, reiche Insel lag unter
 Schutt und Felsentrümmern begraben.
 Die Flüchtlinge waren verzweifelt.
 Dem Tod waren sie zwar entronnen, aber
 was sollte man aus ihnen werden?
 Sie waren ohne Nahrung, ohne Wasser.
 An eine Rückkehr war nicht zu denken,
 doch auf dem offenen Meer konnten sie
 auch nicht überleben.
 Es gab für sie nur eine einzige Hoffnung:
 die kleine Insel!
 Ernte hatten sie dort geholt, Männer in
 ihren Eltern geschworen, Leid und Schrecken
 verbannt.
 Würde man sie überhaupt aufsuchen,
 nach allem, was geschehen war?

Abb. 49: Mitten in der Entstehung von *Die Menschen im Meer* war die mediale Aufmerksamkeit Westeuropas auf die sogenannten «Boatpeople» gerichtet. Aus Südostasien erreichte eine Welle von Flüchtlingen unter anderem die Schweiz und die damalige BRD. Überwiegend Menschen aus dem kommunistischen Vietnam wagten, ihrem Elend zu entfliehen. Hunderttausende trieben mit einfachen Fischer- und Flussbooten auf offenem Meer. Unter anderem mit dem Schiff Cap Anamur wurde versucht, die in Seenot geratenen Menschen zu retten und sicher in ein anderes Land zu bringen. Die Anteilnahme und Hilfsbereitschaft in westeuropäischen Ländern waren verhältnismässig gross. Vgl. dazu Frank Böschs Buch *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, insbesondere das Kapitel über die Boatpeople aus Vietnam, Bösch (2019), S. 187–228. Müller/Steiner (1981), s. p., Ausschnitt der 14. Doppelseite.

Genre, das nach Zeissler wie kein anderes «auf die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen ihrer Entstehungszeit»²⁰⁹ reagiert. In bilderbuchspezifischer Einfärbung werden utopische Motive aufgenommen und mit zeitgeschichtlichen Momenten verhandelt. Zu denken sei hier etwa an den Widerstand der Inselbewohner:innen der kleinen Insel respektive an die Jugendbewegung in der Schweiz Ende der Siebziger- und Anfang der Achtzigerjahre, die die herrschenden Verhältnisse mit einem dystopischen System, mit einer riesigen Maschinerie, gleichsetzten. Die Zürcher (Punk-)Jugendbewegung forderte

209 Ebd., S. 9.

mehr kulturelle Autonomie und rüttelte mit Parolen am Selbstverständnis der Schweiz: *Nieder mit den Alpen, freie Sicht aufs Mittelmeer*.²¹⁰

Bei einer politisch-historisch ausgerichteten Rezeption von *Die Menschen im Meer* schwingen Traditionen utopischer Ideen mit, deren Ursprünge teilweise bis in die frühe Neuzeit zurückreichen. Damals entwickelte sich nicht nur die klassische Sozialutopie,²¹¹ es entstand auch jene cartesianische Trennung von Körper und Geist, die – durch die Erfindung des Buchdrucks beschleunigt – sich in den Wissenschaften und in den Köpfen bis heute festsetzte. Das Herz des materialästhetischen Arguments in diesen Betrachtungen pocht nun dem zum Trotz darauf, das Bilderbuch nicht nur in seinem Sinn, seiner Ideengeschichte und durch eine hermeneutische Brille zu verstehen. Stattdessen soll das Bilderbuch in seinen körperlichen Entdeckungen, Konstruktionen und Formungen in den Blick geraten. Erscheinen ebendiese Dinge aus produktionsästhetischer Perspektive relevant (vgl. dazu Kapitel 3.2.1), so kann auch aus rezeptionsästhetischer Sichtweise die doppelseitige Seinsweise des Bilderbuchs Anlass zu Vertiefungen geben. Damit einher geht die Ansicht, das Werk auch von seiner materiellen Seite her erforschen zu können. Um beim Kontext der Utopie die materielle Seite zu inkludieren, fokussiere ich hier wie in Kapitel 3.2.1 auf die Doppelseiten. Es ergeben sich mir folgende (nicht abschliessende) rezeptionsästhetische Themenfelder:

- 3.2.2.1: Zweiseitigkeit und einfallendes Licht
- 3.2.2.2: Qualitäten und Funktionen der Weissräume

Die zwei folgenden Auseinandersetzungen stellen rezeptionsästhetische Elemente vor, die bei der doppelseitig geprägten Lektüre von *Die Menschen im Meer* eine Rolle spielen können. Ihnen ist gemein, dass sie auf der Interaktion von utopischen Text-Bild-Elementen und stofflichen Charakteristika der Doppelseite basieren. Mit dieser Fokussierung soll wiederholt jenes materialästhetische Argument unterfüttert werden, das sich gegen die strikte Trennung von Stofflichkeit/Körperlichkeit und Geist/Idee/Sinn richtet: Bei einer vom Material ausgehenden Rahmung der Rezeption schwingen jeweils Momente mit,

210 In Bezug auf die Jugendbewegung in Zürich wird das Jahr 1977 respektive die Umwandlung der Roten Fabrik in ein Kulturzentrum als zentraler Ausgangspunkt genannt. Es soll keine direkte Beziehung des Werks *Die Menschen im Meer*, dessen Arbeiten 1977 begannen, mit dieser Bewegung hergestellt werden. Dennoch gilt es zu bemerken, dass die Gruppe Olten, zu deren Gründungsmitgliedern Jörg Steiner zählte, sich in zwei Publikationen zu den Achtziger-Jugendunruhen äusserte und klare Position zugunsten der Jugendbewegung bezog. Manche Charakterisierungen der Schweiz um 1980 durch die Jugendbewegung korrelieren mit der Darstellung der dystopischen Insel. Vgl. dazu die zwei im Literaturverzeichnis aufgeführten Publikationen der Gruppe Olten (1980, 1981) und Kriesi (2001).

211 Die klassische Sozialutopie, die vom Namen her auf Thomas Morus' Werk *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* von 1516 zurückgeht, wurde überwiegend als Wunschtraum einer idealen, fiktiven und in der Zukunft liegenden Gesellschaft verstanden. Aus semantischer Sicht enthält der Begriff 'Utopie' das 'ou', was als 'nicht', und den 'topos', was als 'Ort' übersetzt werden kann. Auch wenn nach Umberto Eco viele das Anfangs-u lieber als eu lesen, bezeichnet eine Utopie zuerst lediglich einen 'Nicht-Ort', vgl. Eco (2015), S. 305.

bei der sich eine strikte dualistische Aufteilung als falsch erweist. Begriffe wie Inhalt, Denken, Bewusstes und Unbewusstes kommen in Bewegung. In den Fokus geraten Momente der Lektüre, in denen Hände sich regen, Eindrücke sich erst bilden oder Gedanken sich eher im Unbewussten abspielen. Jacques Rancière geht in *Das ästhetische Unbewusste* darauf ein, wie das Unbewusste aus Denken und Nichtdenken besteht. Bezugnehmend auf die Theorie von Freud interessiert er sich für die «Art von Präsenz des Denkens in der sinnlich spürbaren Materialität, für das Unwillkürliche im unbewussten Denken und den Sinn im Sinnlosen».²¹² Es bildet sich eine Vorstellung von Ästhetik heraus, die «einen Modus des Denkens» umfasst, dessen Reflexion das Nachträgliche ist und «der sich anhand von Gegenständen der Kunst entfaltet und sich bemüht zu sagen, inwiefern sie Gegenstände des Denkens sind».²¹³ Ich verstehe Rancière hier so, dass bei einem Werk materielle sowie immaterielle Rahmungen auf bestimmte Art zusammenspielen, die nicht nur die Kunst der Produktion, sondern auch die Form der Rezeption mitbestimmen. In der Befragung dieses Elements richtet sich der Blick auf materielle Entitäten, die sich als sinnlos zeigen, in denen sich jedoch Sinn verbirgt.²¹⁴ An welchen Orten lässt sich schlummernder Sinn in der Beschaffenheit der Doppelseiten aus rezeptionsästhetischer Perspektive wahrnehmen und beschreiben?

3.2.2.1 *Zweiseitigkeit und einfallendes Licht*

*Selbst wenn man sich darauf konzentriert, sieht man
rechte oder linke Seiten nicht getrennt voneinander. Die
jeweils andere Seite bleibt im indirekten Gesichtsfeld.*²¹⁵

*There is a crack in everything
That's how the light gets in.*²¹⁶

Der Raum, der den Rezipient:innen bei der Lektüre des Bilderbuchs entgegentritt, entspricht der Doppelseite, durch die sich ein Riss zieht. Ein Kniff im Papier, die Falzlinie oder Knickkante, ordnet das Blatt in einen linken und einen rechten Teil. Dieser Falzbruch wird hinsichtlich der Lektüre oftmals als «störendes Element» des Buchbindens empfunden, insofern die nach rechts und links wölbenden Buchseiten visuelle Elemente zu verschlucken drohen.²¹⁷ Die vertikale Teilung im geöffneten Buch ist für die Rezipient:innen allerdings

212 Rancière (2008), S. 8.

213 Ebd., S. 9.

214 Vgl. dazu ebd., S. 8–10.

215 Fleischmann (2013), S. 51.

216 Cohen (1992, audio): Anthem.

217 Heintz (2021, online), S. 11.

nicht auf eine störende Wirkung des Blatträumens zu reduzieren, vielmehr beheimatet dieser materielle Aspekt der Doppelseitigkeit potenzielle Narrativität. Beim ersten Panoramabild von *Die Menschen im Meer* ist hinsichtlich des Blatträumens prägend, dass die grosse Insel von der linken Blattseite über die Knickkante hinaus in die rechte Seite hineinragt. Mit dem die Erzählung beginnenden Panoramabild der beiden Inseln wird dadurch der Drang nach Expansion und Erweiterung auf der grossen Insel bereits angedeutet, bevor der Erzähltext dies thematisiert. Werden wir durch die ersten Bilderbuchseiten in einen detailliert gezeichneten, umrandeten Kosmos eingeführt, scheint es bei der Erstlektüre zwar noch offen zu sein, ob sich eutopische oder dystopische Elemente als dominant erweisen werden. Ausgehend von der Blatträumung aufteilung im ersten Panoramabild wird allerdings zumindest implizit angedeutet, dass von der linken Bilderbuchseitenhälfte eine Bedrohung ausgeht, die auf die rechte überschwappt wird.

Bei allen doppelseitigen Panoramabildern werden der dystopische und eutopische Kosmos in derselben Szene dargestellt und es richtet sich eine kontrastierende Spannung ein beim Vergleich der Kluft zwischen Gross und Klein, zwischen wachstums- und lebensbezogen. Durch die Knickkante in der Mitte des Papiers wird sinnlich hervorgehoben, was in der Text-Bild-Narration gewoben wird.²¹⁸ Das Wahrnehmen einander gegenüberstehender Gegensätze auf narrativer Ebene und die doppelseitige Strukturierung durch die gegenwärtige Knickkante bleiben nicht gleichgültig voneinander getrennt:

- Wo und wie trägt oder transportiert die Blatträumung aufteilung die Polarität der Utopie auf den zwei Inseln?
- Befördert die doppelseitige Seinsweise des Buches kongenial die Idee von Eutopie und Dystopie?
- Ist es das Sein der Doppelseite, welches das Bewusstsein der Utopie in uns formt und mitbestimmt?²¹⁹

Um das Tangieren der materiellen Beschaffenheit des Blatträumens für das Narrative des Bilderbuchs zu erfassen, bedarf es einer kontextsensitiven Untersuchung der sinnstiftenden Gehalte der Zweiseitigkeit: Blättern wir von P1²²⁰ weiter, erscheint eine adäquate Strukturierung der ersten Szenebilder mit Text, insofern die linke Hälfte durch die Menschen der grossen Insel und die rechte durch die Menschen der kleinen Insel bevölkert wird. Bei T1, T2 und T3 sind die Rezipient:innen jeweils einer Halbseite einer Insel zugewandt. Auf der linken Buchseite ist zu sehen, wie die Untertanen der grossen Insel durch Intensivierung der Arbeit mit und durch Maschinen zunehmend zu Sklaven werden. Die «Leere des Maschinen-Daseins» wird durch Müllers Apparate wirkmächtig in Szene gesetzt und damit

218 Dazu ausführlicher Messerli (2015b).

219 Wir könnten meines Erachtens aus wissens- und mediengeschichtlicher Perspektive grundsätzlicher zu ergründen versuchen, ob und gegebenenfalls inwiefern die Doppelseitigkeit des Buches die westlichen Vorstellungen von Utopien überhaupt erst ermöglichte und spezifisch prägte.

220 Im Folgenden werden die Abkürzungen verwendet, die auf S. 128 in der Anmerkung beschrieben werden.

der Eindruck erzeugt, die Gesellschaft ähnele einem Mechanismus, der das Individuum auf seine gesellschaftliche Funktion reduziert (insbesondere bei T2 und T3).²²¹ Ganz im Sinne der Dystopie, bei der «das Verhältnis von Staat und Individuum zum vordringlichsten Thema»²²² avancierte, stellt die Unterdrückung der grossen Mehrheit der Inselbewohner:innen durch eine kleine, nach Profit und Macht strebende Führungsschicht ein zentrales Element der Gesellschaftsordnung auf der linken Buchseite dar. Die starre Hierarchie und der unterdrückerische Umgang mit der Mehrheit der Inselbewohner:innen der grossen Insel korrelieren mit einem destruktiven Verhältnis zur Natur. Die Untertanen fällen die Bäume nicht mit der Axt, sondern reissen sie buchstäblich mechanisch mit den Wurzeln aus der Erde (siehe dazu T2). Die auf dem ersten Panoramabild eingangs noch paradiesisch anmutende grosse Insel wird Opfer des radikalen Abholzens, des extensiven Bergbaus und verwandelt sich zusehends in eine leblose Steinwüste. Auf den ersten drei Szenebildern mit Text und Bild wird der linken, zunehmend dystopisch geprägten Buchseite eine rechte gegenübergestellt, die ein eutopisches Dasein auf der kleinen Insel zeichnet. Die Bewohner:innen der kleinen Insel haben «viel Zeit zum Spielen, zum Singen, zum Tanzen, zum Drachenfliegen und überhaupt zum Leben».²²³ Der verspielte und magisch-naturverbundene Umgang miteinander wird auch textlich in Kontrast zur zweckmässigen, robusten und nüchternen Lebensweise auf der grossen Insel gesetzt. Durch die schriftliche Erzählung wird hervorgehoben, dass die Kleinen für die Arbeitsmoral und unterschiedlichen Besitzverhältnisse, für das Wertesystem auf der grossen Insel, das auf Muschelgeld und im Laufe des Buches auf Gold fundiert, kein Verständnis haben (siehe dazu den Text bei T2). Bei der Rezeption der ersten Szenen mit Bild- und Textteilen werden folglich die linke und rechte Buchseite miteinander in kontrastierender Weise wahrgenommen. Teilt sich die Utopie ideell in eine eutopische und eine dystopische Seite auf, so geht diese Zweiseitigkeit anfänglich mit der Teilung einer Doppelseite einher. Der formal-stoffliche Umstand übt eine unterstützende Wirkung der Trennung zwischen einem dystopischen und einem eutopischen Gesellschaftssystem aus, beispielsweise, indem daraus ein Kontrast resultiert, welcher die eutopische Einfärbung der rechten Seiten verstärkt. Bei der Lektüre der ersten Bilderbuchseiten sind die Rezipient:innen also mit einer schlechten und einer guten Seite konfrontiert. Dem dystopischen Zerfall steht eine anarchistisch geprägte Eutopie gegenüber, bei der «ein Leben in und gemäss der Natur» im Mittelpunkt steht.²²⁴ Auf der rechten Buchseite sind langhaarige, bunt gekleidete Bewohner:innen wahrzunehmen, die in ihrer Konstitution nicht nur dem Bild des «Edlen Wilden»²²⁵ ähneln, sondern sich im Gegensatz zu den hierarchischen Strukturen der grossen Insel verstärkt positiv konnotiert zeigen.

221 Vgl. dazu Zeissler (2008), S. 25.

222 Ebd., S. 24.

223 Müller/Steiner (1981), 1. Textseite.

224 Zeissler (2008), S. 32.

225 Im Abendland der frühen Neuzeit verankerte sich das Bild der «wilden» und «edlen» Insulaner und

Es eröffnet sich auf den ersten Bilderbuchseiten also ein Blattraum, der mit der narrativen Teilung in dystopische und eutopische Elemente kongenial zusammenfällt. Die jeweilige Doppelseite agiert mit ihrer Knickkante als konfliktgeladenes «Feld der Erfahrung», in der «eine Differenz»²²⁶ hergestellt wird:

Es gibt nicht eine Bühne und eine Hinterbühne, eine Höhle und einen Ort der Wahrheit; es gibt einen Raum der Erscheinung, in dem stets Erscheinung gegen Erscheinung auftritt.²²⁷

Rancières Kritik gegenüber einer platonischen Vorstellung einer Welt abgesonderter reiner Ideen lässt sich in der Rezeption der ersten Seiten von *Die Menschen im Meer* insofern fruchtbar machen, als dort Dinge in Erscheinung treten, die gleichermassen in Ideen der Utopie wie im Gerüst der Doppelseite gründen. Der Körper der Seite und der Plot bilden denselben Erfahrungsraum. Nicht nur existiert der «Inhalt» des Text-Bild-Gewebes nicht ohne die Doppelseite, darüber hinaus werden Vorstellungen oder Gehalte von Begriffen wie Inhalt fragwürdiger. Die Narration zweier konträrer Welten und die in eine Linke und Rechte teilende Buchseite sowie die wahrnehmbare Spaltung, die durch die Knickkante verursacht wird, fallen in der Rezeption zusammen und stehen in einem wahrnehmbaren Spannungsverhältnis. Die Doppelseite verleiht dem Text-Bild-Gewebe folglich nicht nur «seine sinnliche Fähigkeit»,²²⁸ sondern konstruiert in ihrer Existenz und spezifischen Blattramaufteilung die Bilderbuchgeschichte mit. Stoffliche Aspekte und der Plot stehen nicht in einer unüberwindbaren Differenz einander gegenüber, sondern tragen in gegenseitiger Erscheinung²²⁹ zur Verdichtung des Wahrnehmungs- und Deutungsgewebes bei: Der Plot ist verstofflicht, der Buchkörper mit Sinn versehen zu denken.

In *Die Menschen im Meer* wirkt die Seinsweise der Doppelseite variabel auf die Rezeption ein: Sobald im Laufe der Geschichte der dystopische Kontext auf der grossen Insel zunehmend auch die kleine Insel tangiert, löst sich in den Szenebildern die formale Entsprechung in linker (dystopischer) und rechter (eutopischer) Buchseite auf. Endet T3

Insulanerinnen, das im Gegensatz zur fortschreitenden Zivilisierung in Europa und zur fortschreitenden Entfremdung des Menschen von sich selbst gedacht wurde. «Ursprung der Vorstellung vom edlen Wilden ist das mit einer Art Schuldgefühl durchsetzte Unbehagen an der Zivilisation, das den naturnahen, von den Errungenschaften und Schäden des Fortschritts noch nicht berührten Menschen eine glücklichere und auch moralisch bessere Lebensführung andichtet.» Ulm (2014), S. 40. Die Menschen auf der kleinen Insel lesen sich demnach wie Louis-Antoine de Bougainvilles Bild der Tahitianerinnen und Tahitianer: In der Hochschätzung des «Naturzustandes» auf Tahiti meinte Bougainville anfangs, einen Ort gefunden zu haben, wo es das gab, was man an der französischen Hofkultur oder an der modernen grossstädtischen Zivilisation vermisste: «Edle Wilde», die in «hierarchielosen Strukturen», «Gastfreundschaft», «eifersuchtslosen Verbindungen», «Reinlichkeit», «allgemeiner Ehrlichkeit», «Gleichheit» und «Freiheit» unter den Mitgliedern der Gesellschaft oder Gemeinschaft lebten. Vgl. dazu Bougainville (1980), S. 197–224.

226 Rancière (2019), S. 18.

227 Ebd., S. 15.

228 Ebd., S. 19.

229 Vgl. zum Begriff Erscheinung Mersch (2013).



Abb. 50: Drittes Panoramabild. Müller/Steiner (1981), s. p.

damit, dass der alte Weise auf die grosse Insel fährt, um die kleine Insel zu retten, werden bis T7 die Szenebilder nur Impressionen der grossen Insel enthalten. Dem Mittelstück des Buches steht P2 voran, wobei dort das anfängliche Licht am Horizont und die eutopisch anmutende Stimmung verblasst sind. Wirkt bei P1 die Blattrauaufteilung noch einigermaßen ausgewogen, lassen sich in den Panoramabildern 2 und 3 zunehmend dystopische Aspekte des Fortschrittswahns auch in einer bedrohlicheren Blattrauaufteilung erkennen. Durch die massive Vergrösserung der grossen Insel wurde dem (utopisch aufgeladenen) Meer Platz weggenommen. Die vergrösserte grosse Insel wirkt im Rahmen der Doppelseite und in Kontrast zu P1 überdimensioniert und die noch kleinere Insel füllt auf der rechten Buchseite weniger Blattraum aus. Dystopisches Geschehen breitet sich auf der gesamten Fläche des Buches aus.

Die Geschichte der beiden Inseln, die über mehrere Jahre erzählt wird, erweist sich als zeitraffend. Die Zeitspanne der Erzählung als narratives Konstrukt, in dem sich die Geschichte entwickelt, weist zu Beginn ein gemächliches Tempo auf, insofern von der erzählten Zeit zwischen den ersten Doppelseiten wenig verbraucht wird. Bei P2 hat sich der Inselkosmos zwar verdunkelt, aber bis zur Sturmzeit des apokalyptisch erscheinenden P3 wird noch sechsmal geblättert. Würden wir das Bilderbuch im Sinne des Regeldramas in fünf Teilen auf- respektive abblättern, ergäbe sich aus meiner Sicht folgende Strukturierung der Doppelseiten:

Exposition: **-P1-T1-T2-T3-**

Komplikation: **-P2-T4-T5-T6-T7-T8-**

Peripetie: **-P3-T10-T11-**

Retardation: **-P4-T12-**

Katastrophe/Dénouement: **-P5-**

Bei dieser freilich künstlichen, hilfswissenschaftlichen Zuordnung der Doppelseiten in Akte kommt Folgendes verstärkt zum Vorschein: Nach der Peripetie der Erzählung, der Flucht der Grossen und deren Aufnahme auf der kleinen Insel, korreliert der rasante Anstieg erzählter Zeit mit der Frequenz der doppelseitigen Panoramabilder. In schnellen Schritten, das heisst mit wenig Umblättern, nähern wir uns dem Ende der Geschichte. Zwischen P4 und P5 liegt nur noch die wenig Text umfassende Doppelseite T12, die mehrere Jahre nach dem langen Regen und den Wiederaufbau der grossen Insel kurz wiedergibt. Erscheinen die doppelseitigen Panoramabilder immer dann, wenn sich durch vorantreibende Elemente optisch signifikante Veränderungen der Inselwelt ergeben, korrespondiert das Erzähltempo der Text-Bild-Ebene mit der Strukturierung des Blattriums in einseitige Szenebilder und doppelseitige Panoramabilder. Bei der Lektüre formt diese Anordnung den im Verlaufe der Geschichte zunehmend offen gehaltenen erzählerischen Charakter, insofern sich stärkere narrative Lücken ergeben. In der Dehnung der erzählten Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit obliegt den Rezipient:innen, vieles selbst zu interpretieren. Wir erfahren beispielsweise weder, welche Rolle der alte Weise in der neuen Gesellschaftsform innehat, noch, wie der Aufbau der grossen Insel gemeinsam organisiert wurde.

Sowohl Bild als auch Text auf einer jeweiligen Seite stehen in einem chronologisch-linearen Verlauf, «der einen vergangenen und einen bevorstehenden Vorstellungsraum eröffnet».²³⁰ Wird am Anfang der Narration ein bestehender Zustand beschrieben, der durch die Expansion der Grossen ins dystopische Rollen gebracht wird, folgt eine durch Doppelseiten geprägte, kontinuierliche und kausale Verknüpfung der Handlungselemente. Die Anordnung der Doppelseiten im Bilderbuch, die mit dem Sinn der Utopie zusammenhängen, ist geschichtlich-räumlich zu begreifen.

Folgen Rezipient:innen dem linearen Leseangebot, erscheint die Geschichte der Inseln als grosse Erzählung. Es eröffnet sich ein in sich kohärenter Kosmos, in dem es ums Ganze geht. Linearität als materiell fundierte Lektüreprämisse legt den Leser:innen bereits eine gewisse logische Kausalität und chronologische Kohärenz nahe. Damit rückt das Parabelhafte einer modernen, imperialistischen Menschheitsgeschichte ins Zentrum, die die Mechanismen des (linearen) Geschichtsverlaufs auf wenigen Seiten in ihren Grundzügen benennt.²³¹ Die Selbstzerstörung der Gattung Mensch erscheint dabei nicht nur möglich, sondern wahrscheinlich. Vorwärts, vorwärts. «Vorwärts! Ich will ein Loch in die Natur machen!»²³² Das zielstrebige, nur eine Richtung kennende, «einsinnige» Blättern und Lesen befördert also die Vorstellung einer in sich stimmigen, teleologisch ablaufenden utopischen Geschichte. Erst der drohende Untergang der grossen Insel bewegt respektive nötigt die Untertanen zum Umdenken. Die Schliessung der Kluft zwischen

230 Thiele (2003), S. 57.

231 Ist es auch die kurze Erzählzeit, die Begrenzung des Bilderbuchs auf 36 respektive 44 Seiten, die die Naivität einer grossen, linearen Erzählung um 1980 noch erlaubt?

232 Büchner (2002), S. 156.

den Grossen und den Kleinen wird – wie typisch für eine Dystopie – erst nach einem radikalen Bruch mit der Vergangenheit möglich.²³³

Der Regensturm hatte den Bewohnern der grossen Insel endlich die Augen geöffnet. Sie sahen ihr zerstörtes Land. Sie entdeckten die Risse in den Mauern und spürten, wie sich der Boden unter ihren Füßen plötzlich bewegte. Voller Angst rannten sie zum Hafen und an den Strand hinunter.²³⁴

Einen Seitenumschlag später sieht man, wie die Kleinen die Flüchtlinge aufnehmen und ihnen ihre trockenen, farbig verzierten Kleider ans Lagerfeuer bringen.²³⁵ Ein warmes Feuer anstatt Rache. Die Grossen adaptieren nun aber nicht einfach die naturverbundene Lebensweise. Es kommt zu einem Austausch der beiden Stile, «[s]ie lebten nicht mehr nebeneinander, sondern miteinander».²³⁶ Die beiden Inseln veränderten sich dadurch bildlich sichtbar, wobei alte Errungenschaften ausgetauscht und neue Erfindungen gemacht wurden. Auf der kleinen Insel werden nun auch einige Steinhäuser gebaut und die Natur wird stärker genutzt. Die ehemaligen Knechte haben ihre braune Kleidung teilweise abgelegt und sie durch farbige ersetzt. Die neue Art des Zusammenlebens kann als Resultat gegenseitiger Befruchtung verstanden werden. Lebten die Bewohner:innen der beiden Inseln am Anfang der Geschichte bloss nebeneinander und duldeten sich, so entwickeln sie gegen Ende gegenseitiges Zutrauen. Die kleine Insel wirkt nun stärker gerüstet gegenüber fremdem, gewalttätigem Einwirken. Die Kleinen, die anfangs der Geschichte ohnmächtig gegenüber dem Landraub und der Versklavung waren, da ihre Lebensweise nicht vorsah, sich zu wehren, wirken nun standfester gegenüber menschlichen oder wetterbedingten Gefahren. Die kleine Insel zeigt sich ordentlicher, terrasierte Felder, grössere Schiffe und angelegte Strassen befinden sich darauf. Am Anfang der Geschichte erscheinen die Kleinen den Grossen zwar moralisch überlegen, doch wir stellen uns einen Sturm vor, der kommen kann und die Hütten wegspült, wogegen die Mauern der Grossen sicherer, wenn auch trister wirken. Das anfängliche Lächeln der Kleinen über die Grossen erinnert an die antike Fabel *Die Ameise und die Heuschrecke*, in der die Heuschrecke die emsig arbeitende und für den Winter vorsorgende Ameise verspottet.²³⁷ Tatsächlich könnte es ja nicht nur das Fehlverhalten der Grossen sein, das die Unwetter hervorbringt, da die «Regenzeit» einen menschenunabhängigen, regelmässigen Wetterwechsel impliziert. Folgen Rezipient:innen dieser Möglichkeit, so scheint die Geschichte einen etwas naiven, hoffnungsvollen Ausgang zu nehmen. Beim dritten Textentwurf hatte Steiner ein solches Ende zumindest noch vor Augen:

233 Vgl. dazu Zeissler (2008), S. 27.

234 Müller/Steiner (1981): 20. Textseite.

235 Ebd., 22. Textseite.

236 Ebd., 23. Textseite.

237 Vgl. dazu Vida (1980), S. 280.

Sie leben nicht mehr nebeneinander, sondern miteinander, und sie leben in Frieden und in Freiheit. Nachts fahren sie mit ihren Booten zum Fischfang hinaus, und am Morgen, bei Sonnenaufgang, kehren sie singend zurück.²³⁸

Die Durchmischung der Lebensweisen kann aber auch dahingehend verstanden werden, dass die Angleichung der Lebensart längerfristig den Untergang des Lebensstils der Kleinen bewirkt, da alle Inselbewohner:innen in den auf Besitzverhältnissen beruhenden Zivilisationsprozess eingebunden werden. Die an urkommunistische Vorstellungen erinnernde Lebenswelt der Kleinen scheint bedroht zu sein. Am Ende wirkt die kleine Insel domestizierter, *fortschrittlicher*. Entpuppt sich der anscheinende Gnadentakt der Aufnahme der Grossen nach dem Sturm als Zerstörung der eutopischen Lebensweise?²³⁹ Steht er für den Anfang einer Vertreibung aus dem Paradies und für die Einleitung der nächsten Inselkatastrophe? Die Geschichte in der Geschichte von der dritten, versunkenen Insel lässt erahnen, dass es ein ähnliches Untergangsszenario, bei der die «Menschen gegen das Gesetz des Lebens verstießen», bereits einmal gegeben hat. Die Menschen lernten nicht aus ihren Fehlern. Für diese Deutung, die nahe bei Leutholds dystopischen Gedanken liegt, scheint es stärkere Evidenz als für eine optimistische Lesart zu geben. Auf dem letzten Panoramabild nämlich ist die Produktion eines grossen, an die Arche erinnernden Schiffes zu sehen. Durch die Grösse dieses Schiffes wird klar, dass es nicht dafür gebaut sein kann, um zwischen den beiden Inseln zu navigieren, sondern um neue Ufer anzusteuern. Im Sinne dieser Deutung äusserte sich auch Müller in einem Gespräch:

Im Grunde genommen haben wir ja nur das dargestellt, was weltweit geschehen ist: dass die feudalistischen, expansiven Systeme die naiven, primitiven Kulturen überlagert oder zerstört haben. Weil die Macht halt immer stärker ist. Was gewaltfrei ist, muss dem unterliegen.²⁴⁰

Dass sich am Ende die nächste Sintflut anbahnt, kann vielleicht trotzdem bezweifelt werden. Offensichtlich erscheint nur, dass ohne die Güte der Bewohner:innen der kleinen Insel die Grossen im Meer ertrunken oder von den einstürzenden Gesteinsmassen erschlagen worden wären. Durch die Aufnahme verwischen sich die Lebensarten der beiden Inseln und sie werden ihrem Spannungsverhältnis entzogen. Nehmen wir die Utopie für die Deutung dieses Narrationszweiges zu Hilfe und setzen sie in Kontext mit Saages Urteil, dass im späten 20. Jahrhundert, in der sogenannten Postmoderne, die Fä-

238 Steiner (1978c), S. 23, Nachlass Jörg Steiner.

239 Anscheinend, weil hier der Text ausnahmsweise und im Unterschied zu den ersten Entwürfen das Geschehen in indirekter Rede wiedergibt: «Es wird berichtet, daß die Bewohner der kleinen Insel nicht daran dachten, sich an den Großen zu rächen.» Durch diese Offenheit wird der Satz mit einer epistemischen Unsicherheit respektive ungenauen Kenntnis aufgeladen und der weitere Verlauf der Geschichte erhält eine hypothetische(re) Einfärbung – nahmen die Kleinen die Grossen wirklich wie Freunde auf? Vgl. dazu Müller/Steiner (1981), s. p.

240 Müller (2007), S. 58.

higkeit zu grossen utopischen Weltentwürfen zu verschwinden scheint, so eröffnet sich wieder die thematische, kulturalistische Brisanz von *Die Menschen im Meer*:

Seit der Antike lebte die Innovationsfähigkeit der westlichen Welt von der Tatsache, dass jeder Position eine Gegenposition konfrontiert und das Leben in diesem Spannungsbezug den gesellschaftlichen Prozessen ihre innere Dynamik verlieh. Was bedeutet es für sie, wenn sie die Kraft zu Gegenentwürfen verliert und Gefangene des von ihr selber geschaffenen Mythos eines ›Ende der Geschichte‹ bleibt, obwohl deren Entwicklung weitergeht?²⁴¹

Der Postmoderne zum Trotz stellt das Werk *Die Menschen im Meer* die grossen Fragen nach den Werten des Lebens und behandelt diese nicht nur bruchstückhaft. Dabei bewegt es sich zwischen der Möglichkeit, einen «Überblick über das Ganze»,²⁴² die Inselgesellschaften in ihren unterschiedlichen Grundzügen, darzustellen und der anscheinenden Dominanz expansiver Systeme und deren impliziertem Schauer, «der Übermacht der Technik als ganzer – und des Kapitals, das hinter ihr steht – über jedes einzelne Ding».²⁴³

Lässt sich dagegen eine Eutopie der materialästhetisch mitbestimmten Lektüresituationen stellen?

Einer der Faktoren bei der utopisch eingefärbten Lektüre bildet das inszenierte und reale Licht. Bei der Rezeption der geöffneten und beleuchteten Doppelseite gibt es Aspekte, die nicht durch die direkte Aussage bewirkt werden. Gemeint ist damit etwa das reale Licht auf Papier, das zu jeder Lektüre gehört. Bachmann macht darauf aufmerksam, dass für die Bildung von Geschichten und bei Lesesituationen eine der grossen Rahmungen des Buches das Papier ist. «[D]em Papier [ist es] gelungen, [...] sich zum vielleicht ›transparentesten‹, unmittelbarsten aller Medien zu machen. Oft scheint das Buch als Medium nur in den Sekundenbruchteilen auf, in dem der Leser die Seite umblättert.»²⁴⁴ Manchmal scheint aber die Papierhaftigkeit eines Werks durchaus auch beim Verweilen vor einer aufgeschlagenen Seite auf. Wird Lesen als Praxis einer dreistelligen Relation «zwischen Schrift-Text[-Bild], Leser(in) und materiellem Medium»²⁴⁵ angesehen, fallen unter die materiellen Parameter nicht nur Körperhaltung und Lesepraktiken, sondern auch umweltliche Rahmungen. Wie Papier wahrgenommen wird, kann durch Lichteinfall und Schattenwurf mitbestimmt sein. In keinem anderen Werk von Müller und Steiner ist meines Erachtens nun der «ästhetische Einschnitt»²⁴⁶ des realen Lichteinfalls auf einer Doppelseite grösser als bei *Die Menschen im Meer*. Auch wenn es selbstverständlich erscheint, dass sich ganz im Dunkeln niemals lesen lässt, so erfüllt das reale Licht auf Papier die Lektüre dieses bestimmten Bilderbuchs mit einer spezifischen Aufregung.

241 Saage (2001), S. 1.

242 Saage (2003), S. 269.

243 Adorno/Horkheimer (1997), S. 301.

244 Bachmann (2016), S. 58.

245 Ebd., S. 34.

246 Rancière (2019), S. 69.

Beispielsweise galt für einen morgendlichen Moment meine Aufmerksamkeit einer bestimmten Doppelseite, die von Sonnenlicht beleuchtet wurde.

In Lektüremomenten zeigen sich auch eher willkürliche Dispositionen, die in einer wissenschaftlichen Analyse schwierig zu fassen sind, da sie bis zu einem gewissen Teil unvorhersehbar und fragmentarisch sind. Das reale Sonnenlicht ist in der Lektüre einfach da, geschieht unerwartet und rückt die aufgeschlagene Doppelseite in ein etwas anderes Licht. Vielleicht sind es auch solche lichtdurchfluteten, kleinen Momente, die dem Flüchtigen, das dem Begriff der Präsenz innewohnt, seine Attraktivität verleihen. Von minimalistischen Momenten der Lektüre fasziniert sein, weil sie das sind, was unsere Wahrnehmung mitbestimmt.

Wenn ich mich an den utopischen morgendlichen Lektüremoment beim vierten Panoramabild zurückerinnere, fühle ich mich ein wenig wie «[e]in Mensch, der in der Lage war, sich in die flüchtigsten Eindrücke zu versenken und sie irgendwie zu erweitern, darin zu verweilen und in ihnen Reichtum und Schönheit zu finden».²⁴⁷

Bei P4 schien mir, als ob mit spezifischen Situationsrahmungen der Lektüre Dinge einhergehen, die keinen bestimmten, sinnhaften Gesetzmässigkeiten folgen, die nicht durch die Erfindungen der Bilderbuchmacher dominiert sind, sondern die einem als Einzelfälle begegnen. Am Komplex des Lichts rührte sich das Dinghafte an den Dingen. Licht belebt Papier und dem Papier ist immanent, dass es «selbst eine Wirkung produziert».²⁴⁸ Bei allem Pathos hier erscheint mir augenfällig, dass die Doppelseiten von *Die Menschen im Meer* sich bei konkreten Lektüresituationen als etwas anderes erweisen als reine «Oberflächen, auf denen visuelle Evidenzen deponiert werden».²⁴⁹

Im Bilderbuch stellt P4 den Moment nach der Unwetterkatastrophe und vor dem Wiederaufbau der grossen Insel dar. Diese Doppelseite war für einen Augenblick an eine Aufmerksamkeit geknüpft, bei der ein Umwelteinfluss auf die Lektüre entscheidend einwirkte. Eine Lektüreerfahrung, bei der ein spezifischer Situationsrahmen die Geschichte veränderte. Das Bild auf der nächsten Seite entstand in meiner Küche, als die herbstliche Morgensonne stärker die rechte (eutopische) als die linke (dystopische) Seite des Bilderbuchs beleuchtete. Durch das reale Licht erschien es mir, als ob es noch Hoffnung für die beiden Inseln geben könnte, als ob ein Neuanfang möglich wäre und als ob der katastrophale Knoten, der sich auf der linken Buchseite geknüpft hatte, auf den nächsten Seiten anders geknüpft werden könnte. Der Lichteinfall organisierte das Sinnhafte des Wahrgenommenen mit. Durch diesen kurzzeitigen Situationsrahmen wurden die im Bild angelegte Lichtgestaltung und das im Vergleich zum ersten Panoramabild schwächere, aber auf der rechten Seite immer noch vorhandene «Licht am Horizont» verstärkt. Der durch äussere Einflüsse verursachte Effekt

247 Rooney (2021), S. 171.

248 Rancière (2019), S. 72.

249 Ebd., S. 127.



Abb. 51: Viertes Panoramabild. Müller/Steiner (1981), s. p.

ging mit einer Erfahrung des in der Geschichte vermittelten sonnenbeschienen Ein- und Aufbruchs einher. Im beschriebenen Beispiel des Lichteinflusses meine ich eine Aufhebung der Differenz von Präsenz und Repräsentation erlebt zu haben, die als materialästhetische Verdichtungsform²⁵⁰ oder als Verbindung von Sinn und Präsenz bezeichnet werden könnte. Im Licht auf Papier liegt ein Beispiel eines (unkontrollierbaren) Einflusses auf die Lektüre vor, der sich im Spannungsverhältnis von «Präsentation von Dingen und spezifischer Erfahrung»²⁵¹ bewegt.

3.2.2.2 Funktionen und Qualitäten der Weissräume

*Papier ist weiß. Vielleicht aber genügt es nicht, einfach zu sagen, es sei weiß.*²⁵²

*Keine Angst vor dem weißen Raum.*²⁵³

Weissräume haben am gedruckten Gesamtwerk von Müller und Steiner einen quantitativ gewichtigen Anteil.²⁵⁴

250 Vgl. zu Rancières Begriffsverständnis einer Verdichtungsform Rancière (2019), S. 108.

251 Rancière (2019), S. 87.

252 Bose (2013), S. 7.

253 Baumann (1965), S. 999.

254 Bei den zwei letzten Bilderbüchern allerdings gibt es kaum weisse Flächen. In *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* ist der Text in Grau gehalten, die Vorsatzblätter sind vollständig bildlich inszeniert, ein schwarzer Rahmen umgibt die Doppelseiten. In dieser Filmverbuchung fehlt es an dem, wovon Bücher meist geprägt sind. Das Fehlen an Weissraum im dystopischen Buchraum von *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* liesse sich möglicherweise kulturgeschichtlich im Kontext

Ein gedrucktes Exemplar von *Die Menschen im Meer* weist unterschiedliche Weissräume auf. Sowohl Text als auch Bild reichen innerhalb des Bilderbuchs nie bis zum Rand der Doppelseite. Ist der rezeptive Fokus selten auf den Grund gerichtet, der die Figur, das Text-Bild-Gewebe, umgibt, sehen die Rezipient:innen dem zum Trotz Weisses zwischen den Zeilen Steiners, nehmen einen Raum wahr, der die doppelseitigen Panoramabilder von Müller umschliesst.

Es ist durchaus denkbar, Weissräume als Zeichen aufzufassen, allerdings herrscht auf einer Doppelseite mit Weissräumen ein Wechselverhältnis vor, bei dem Aspekte des Buchkörpers aus der Perspektive geisteswissenschaftlicher Theorie meist als das Negative angesehen werden, als Alterität des Bedeutsamen. Dieses *alter* ist gegenwärtig und im Bilderbuch nicht stofflich beliebig. Ein mattes weisses Papier, das mit den Jahren vergilbt,²⁵⁵ verleiht dem Text-Bild-Gewebe in *Die Menschen im Meer* Dauer und bildet das Fundament, das Möglichkeiten des gewählten Bezugs überhaupt erst stiftet. «Es ‹gibt› Zeichen und es ‹gibt› die Sprache, doch nur dank eines *anderen*, das *nicht* Sprache, *nicht* Zeichen ‹ist›.»²⁵⁶ Das Text-Bild-Gewebe wird von Weisssem umgeben, das nach Mersch selbst nicht (primär) sprachliches oder bildliches Zeichen ist. Die Beschreibung von Effekten dieses ‹anderen› mutet Mersch widersinnig an, «[d]enn was den Zeichen als deren rückwärtige, aber notwendig mitzudenkende Bedingung mitgänglich bleibt, entzieht sich gerade dem Charakter der Bezeichnung».²⁵⁷

Mit Weissräumen in Büchern sind gemäss Forssmann und De Jong jene hellen Phänomene der Blätter gemeint, die – ungewollt oder intendiert – unbedruckt gehalten sind.²⁵⁸ Die scheinbar freien Teile der 18 querformatigen Doppelseiten von *Die Menschen im Meer* sind Teil des Anschauungsraums und fungieren beispielsweise als Rahmungen oder Zwischenräume. Bedeutet gemäss Seithe der Begriff Raum «das nicht Ausgefüllte [...], so betont der Terminus Weißraum, dass sich diese ‹Leere› in dem Durchblick auf den Schriftträger zeigt».²⁵⁹ Das Weissgezeigte erscheint geübten Rezipient:innen in seiner Materialität nicht fremd, sondern scheint viel mehr allzu selbstverständlich: Stets ist es der eigene Körper, der mitliest – die Netzhaut und der visuelle Kortex, die Muskeln der zwei Augen –, und die Gesamtheit einer Doppelseite mustert und abtastet.

des «Grau(en) in der Schweizer Literatur und im Film um 1980» genauer fassen. Hans-Georg von Arburg fragt etwa danach, wie Schweizer Autor:innen und Künstler:innen die Farbe Grau mit ihrem Repräsentationswert, der durch Bürokratie, Bürgertum und Beton, verbunden ist, zum Gegenstand ihres Schaffens gemacht haben. Er verweist dabei unter anderem auf F. Murers *Grauzone* (1978/79), auf den Dokumentarfilm *Züri brännt* (1981), G. Leuteneggers *Vorabend* (1975) und auch auf Müllers *Bildmappen*. Vgl. dazu von Arburg (2021, online).

255 Vgl. zu Vergilbungserscheinungen als Gebrauchsspuren Kapitel 3.1.2 und 3.1.3.

256 Mersch (2002), S. 19.

257 Ebd.

258 Forssman/de Jong (2002), S. 121.

259 Seithe (2020), S. 82.

Beim Weissraum handelt es sich um Stellen, die durch die Abwesenheit von Schrift- und Bildteilen geprägt sind, die einerseits etwas zeigen, andererseits aber nicht per se bedeutungsvoll sind. Durch die mögliche Abwesenheit von Sinn und durch eine Fokussierung auf das reine Text-Bild-Gewebe kann fälschlicherweise die Meinung entstehen, Weissräume im Bilderbuch seien durch Immaterialität oder das Nichts gekennzeichnet, die sich jeder Annäherung oder Darstellung verschlossen. Das mit Weissräumen verbundene intrikate Verhältnis stellt meist einen toten oder zumindest unbewussten Winkel der alltäglichen Lektürepraxis dar. Somit könnte *man* zur Ansicht gelangen, Weisses der Buchseite sei für die Rezipient:innen schweigend oder reine Präsenz, die nicht weiter behandelt werden könne:

Der Eindruck der Immaterialität führt dazu, Weiß mit dem Negierten oder den Formen des Nichts in Verbindung zu bringen, mit Stille, Schweigen, Leere, aber auch mit dem Metaphysischen, dem Transzendenten, das sich jeder Darstellung entzieht und über alles erhaben ist.²⁶⁰

Folgt man dieser Position, käme das Denken, Sprechen oder Schreiben über Weisses relativ schnell an ein Ende. Nicht gedruckte Blatteile würden als Blindmaterial beiseitegeschoben und die Rolle der Weissräume für die Rezeption nicht tiefer befragt: Leser:innen würden bei der Lektüre zwar ständig Weisses sehen, dieses aber nicht propositional wahrnehmen. Aus einer materialästhetischen Perspektive bestehen starke Intuitionen für eine andere Sinnlichkeit des Weissens, die davon ausgeht, dass solche Räume auch auf Seiten der Rezeption variierbare Relevanz oder stoffliches, erzählerisches und störendes Potenzial besitzen können. Poetische Sensibilität für Papier führt etwa dazu – wie im einführenden Teil dieses Buches mit Rekurs auf Steiners Erzählung *Schnee* bis in die Niederungen angetönt –, dass visuelle Aspekte des Weissraums die künstlerische Aussage beeinflussen und in die Bedeutung des Werks einfließen.

Offensichtlich scheint, dass der Umgang mit Weissraum sowohl die bildlichen als auch die textlichen Künste umtreibt und dass weisse Flächen nicht nur in der Lyrik als Sinnträger, als Teil narrativer Strategien, bewusst eingesetzt werden.²⁶¹

In Kapitel 3.2.1 wurde das weisse Blatt als Teil der Produktionsästhetik von *Die Menschen im Meer* aufgefasst, als eine Art Experimentierraum, der den Bilderbuchmachern responsiv entgegentritt. Die Bild- und Textideen, Modelle und Entwürfe entwickelten sich bezogen auf die Flächigkeit der anfänglich vollständig weissen Doppelseite. «Obwohl Schrift und Zeichnung unterschiedliche Zeichensysteme darstellen, ist ihr Umgang mit den weissen Zwischenräumen, wenn ihnen künstlerischer Eigenwert zugestanden wird, vergleichbar.»²⁶² Die künstlerische Praxis in Schrift und Bild hat auf die scheinbare Leere des Weissens des

260 Ebd., S. 21.

261 Vgl. dazu ebd., S. 139–140.

262 Seithe (2020), S. 17.

Blattes zu reagieren, Ränder sind omnipräsent, physische Aspekte des Papiers können zur Sache selbst werden. Spuren des Gemachtseins werden, wie in Kapitel 2.2 und vor allem in 3.1 dargelegt, von den Bilderbuchmachern nicht (nur) als störende Elemente empfunden, sondern als dinghafte Qualitäten künstlerisch bearbeitet. Das, was im Werk von Müller und Steiner angeboten wird, ist auch als eine Beschäftigung mit dem Material anzusehen, das nicht primär oder vordergründig bildlich-textlich geartet ist.

Eine materialästhetisch sensible Rezeption reagiert darauf, insofern der Buchraum, zu dem das Weisse gehört, als potenziell sinndurchtränkte Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz aufgefasst wird.

In Bezug auf die Rezeption von Weissräumen stellt sich die Frage nach deren Qualitäten und Funktionen für den Text, das Bild und das Bilderbuch selbst: Handelt es sich bei Weissräumen in *Die Menschen im Meer* um bedeutungslosen Leerraum oder um konstitutive Strukturelemente? Stehen Weissräume mit dem Thema des Buches in Beziehung?

Um zu verwickelten, möglicherweise feingliedrigen Komplexitäten von stofflicher Sinnlichkeit (Weiss) und Sinn (Utopie) in diesem Bilderbuch zu gelangen, beginne ich mit den absichtlichen Leerseiten des Buches: Erscheinen die vorderen und hinteren weissen Vakatsseiten als bedeutungslose Orte oder eröffnen sich andere, möglicherweise präzisere Anschauungen?

Weisse Vorsatzblätter

Für Leser:innen beginnt die Erfahrung der Bilderbuchlektüre nicht mit dem ersten Moment, in dem sich auf der ersten Doppelseite beim Text oder Bild etwas ereignet, sondern vorher, wenn sie sich entscheiden, das Buch in die Hände zu nehmen. Vorwissen, Vorurteile, Erfahrungen, erinnerte Bilder anderer Bilderbücher et cetera nehmen im Vorfeld Einfluss auf die konkrete Lektüre. Diese Aspekte wirken auf die vordere Vakatsseite ein, die als Teil der Umrahmung der Narration innerhalb des Buchdeckels angesehen wird.²⁶³ Der weisse Raum zwischen Buchdeckel und Einsetzen des Titelbildes lässt sich als Bilderbuchteil räumlich verorten und kontextualisieren und markiert eine Schwelle innerhalb des Buches. Das weisse, vordere Vorsatzblatt repräsentiert, wie in Kapitel 2.2 bereits beschrieben, den Eintritt in «bewohnte» Blätter, in die Text-Bild-Geschichte. Beim Verweilen auf den vorderen Vorsatzblättern in *Die Menschen im Meer* kann der Eindruck einer Vorgeschichte entstehen, die durch das vorgängige Wahrnehmen des Buchdeckels mitbestimmt ist. Die Erwartung, wovon die kommende Geschichte handeln könnte, bewegt sich durch die mehrschichtige Wahrnehmung von Umschlagbild und Titelangabe (*Menschen – im Meer – Steinpalast – sonnenbeschienene Insel*) in einem noch ziemlich offenen Möglichkeitsraum. Das erste weisse Blatt erscheint als Seite, die Potenzialität in viele Richtungen in sich trägt, als geistig «eingefärbte» Fläche, die zwischen Buchdeckel

263 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

und Anfang der Text-Bild-Narration schlummert.²⁶⁴ Das vordere Vorsatzblatt kann als eine Art Status quo ante des gezeichneten Inselkosmos auf dem ersten Panoramabild gelesen werden.

Nach der Entfaltung des Text-Bild-Gewebes, das manche vorgängigen Insel-Meer-Sehnsüchte bestätigen und andere revidieren mag, erscheint das hintere, ebenfalls ganz in Weiss gehaltene Vorsatzblatt. Im textlich offenen Schluss von *Die Menschen im Meer* richtet sich des Erzählers Fokus zuerst auf den Blinden, bevor er die Geschichte verlässt:

Oft genug hat der alte, blinde Mann seine Geschichten nicht zu Ende erzählt, und so ist es auch mit dieser Geschichte. Sie geht in die Welt hinaus, und solange es diese Welt gibt, geht sie weiter und weiter, wer möchte nicht wissen, wie?²⁶⁵

Rezipient:innen könnten meinen, das Textende gehöre dem alten, blinden Mann und er sei es vielleicht doch, der in einigen Passagen in der Bilderbuchgeschichte als Erzähler fungiere, da auch diese Geschichte dem Blinden entsprungen sei. Wie das Ende der Narration mit einer Frage schliesst, so bleibt in der Schweben, ob mit «sie» die Geschichte der beiden Inseln gemeint oder ob damit eine Parabel der Menschheitsgeschichte intendiert ist. Manches vibriert in der Schweben des Möglichen. Offenheit, nicht nur in Bezug auf die Enden der Geschichten, Unfertiges, das Erproben der eigenen Erfindungskraft, die Erfahrung des Scheiterns, die Bewegungsfreiheit im Ausloten von Möglichkeiten, Unvollständigkeit von Sachverhalten und Auslassungen, die durch Leser:innen teilweise gefüllt werden, sind charakteristisch für Steiners Sprachstil.²⁶⁶ Endet der Text mit einer in der Schweben bleibenden Frage, so folgt darauf eine weisse, vielleicht von den Rezipient:innen zu füllende Doppelseite. Die Geschichte ist nicht zu Ende erzählt und mag fortgesponnen werden. Das Werk lässt uns mit einem unbeschriebenen, spannungsgeladenen Blatt zurück. Die weisse Doppelseite bleibt produktiv und der Kosmos in *Die Menschen im Meer* erweist sich hier als nicht abgeschlossen. Und vielleicht erscheint an dieser Stelle wie «bei anderen Autoren [Montaigne, Mallarmé, Beckett] [...] das unbeschriebene Blatt [...] als Reflexionsmedium für das Begehren, noch einmal von neuem anzufangen.»²⁶⁷ Das hintere weisse Vorsatzblatt verknüpft mit einem utopischen Begehren eines Neuanfangs, eines «ursprünglichen», noch nicht in den Zivilisationsprozess eingebundenen, blanken Zustands, einer *tabula rasa*? Eine paradoxe Aufgabe bei einem einmal gedruckten und aufgeschlagenen Buch.

264 Weil eine Hälfte des Vorsatzpapiers auf die Innenseite des Buchdeckels geklebt ist, ist die Vakatsseite streng genommen nicht ganz weiss, da ein 3 mm breiter Streifen des Buchumschlagbilds drei farbige Ränder bildet.

265 Müller/Steiner (1981), 24. Textseite.

266 Vgl. dazu unter anderem Weber (1988), S. 102–103.

267 Zanetti (2012, online), s. p.

Inselhafte Rahmungen

Bei den doppelseitigen Panoramaansichten bildet unbedrucktes Papier jeweils einen abgeschlossenen Rahmen, der dafür sorgt, dass die Bilder nie bis ganz an den Rand des Buches reichen. Bei den Doppelseiten mit Text und Bild wirkt weisser Rand ähnlich auf die Bilder wie bei den Panoramaseiten. Jede aufgeschlagene Doppelseite tritt durch die weisse Rahmung als Bühne eines in sich geschlossenen Kosmos in Erscheinung. Die bewusst in Rahmen gesetzten Bilder bekommen wie Gemälde eine Inhärenz, wodurch der vordefinierte Ausschnitt des Malers den Rezipient:innen verstärkt bewusst wird.

Bei der Gestaltung einer Seite hat man es in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle mit zwei Rechtecken zu tun, die zu dimensionieren und zu koordinieren sind. Das eine ist die Papierfläche [...], das andere ist die bedruckte Fläche, der sogenannte Satzspiegel. Die Differenz ist der Rand.²⁶⁸

Für die Sinnlichkeit einer Doppelseite ist nicht nur der Satzspiegel mit seiner Nutzfläche der Bilderbuchmacher, sondern auch die Gesamtarchitektur folgenreich, die durch die Differenz der Seitenränder getragen wird. Hinsichtlich des proportionalen Verhältnisses von Satzspiegel und Buchseite für die Bilder in *Die Menschen im Meer* ist signifikant, dass keine entscheidenden Details aus dem Rahmen fallen; die Perspektiven auf den Inseln scheinen wohlge wählt. Bilderbuchspezifisch daran ist, «dass das textunabhängige Bild, ob mono- oder pluriszenisch, nie völlig frei steht wie ein Gemälde an der Wand, sondern immer in den Rahmen eines Buches und dessen Sequentialität durch Seiten eingebunden ist. Ein solcher latent narrativer Kontext wirkt insofern auf jedes Einzelbild zurück.»²⁶⁹ Im Vergleich zu einem üblichen Passepartout bei einem Gemälde weist die Umrahmung in *Die Menschen im Meer* unterschiedliche Masse auf: Die linken, rechten und oberen Teile des Rahmens, die durch die Kanten des Papiers und Müllers Bilder begrenzt werden, sind 7 mm breit, die unteren Teile weisen jeweils die doppelte Höhe auf, 1,4 cm. Die Rahmen, die die Doppelseiten umgeben, sind also unterhalb des Bildes und Textes signifikant grösser geartet als oberhalb. Der Grund zur Verwendung unterschiedlicher Masse des Rahmens in einem Buch liegt gemäss Tschichold darin, dass die «geometrische Mitte einer Fläche vom Betrachter [als] zu tief empfunden wird», so dass sich «der Satzspiegel an der optischen Mitte [zu] orientieren [hat], das heißt, er sollte etwas höher angebracht sein. Der obere Rand (Kopfstege) muss demnach kleiner ausfallen als der untere Rand (Fußstege), auf dem der Satzspiegel ‹lastet›.»²⁷⁰

Die Masse der Seitenränder wurden in *Die Menschen im Meer* wohl auch zu Harmoniezwecken auf allen Doppelseiten gleich gehalten. Sowohl bei den Panoramabildern als auch bei

268 Nikkels (1998), S. 15.

269 Thiele (2003), S. 57.

270 Tschichold (1960), S. 96.

Text-Bild-Passagen orientiert sich die Gestaltung an der Wahrnehmung einer Doppelseite. Dieselben Proportionen des Rahmens sind beim Weissraum wahrzunehmen, welcher den Text von Steiner umgibt; der Aussensteg ist 7 mm breit, der Bundsteg beträgt 1,4 cm. Der Blocksatz des Textes trägt diesen gewählten bucharchitektonischen Verhältnissen Rechnung, indem er für eine gerade und senkrechte Abgrenzung zu den Weissteilen sorgt. Der Satzspiegel auf der rechten Buchseite ist spiegelsymmetrisch zum Satzspiegel der linken platziert, zusammen ergeben sie eine Einheit. Recto- und Versoseiten korrespondieren und erzeugen dadurch gute Lesbarkeit. (Typograf:innen und Buchgestalter:innen denken im Hinblick auf die Buchseite von den Seitenrändern und dem Satzspiegel her.)

Reuss geht im Zusammenhang mit seiner Lobrede für eine grosszügige Verwendung von Weissraum so weit, dass er den unbedruckten Teil einer Doppelseite als «ebenso wichtig wie das Gedruckte»²⁷¹ erachtet. Er verbindet seine layoutästhetisch ausgerichteten Rezeptionen mit einer postmodernen Kritik an der heutigen, «kleinlich» «kläglichen» und auf «Effizienzdenken» ausgerichteten Buchkultur, die wenig um das ästhetische Empfinden respektive um die Harmonie und den Wohlklang einer Doppelseite weiss oder wissen will.²⁷²

Gemäss Seithe lassen sich die Funktionen der Seitenränder «aus der Herstellung, dem Gebrauch und der Wirkung eines Buches herleiten».²⁷³ Erschwert ein zu schmaler Rand Druck- und Bindeprozesse, führt genügend Weissraum beim Bundsteg zu einem angenehmen Lektüreempfinden. Ein Grund für den grösser gehaltenen Weissraum beim Fusssteg liegt auch darin, dass durch die blätternden Hände der Rezipient:innen keine zentralen Aspekte der Bilder von Müller verdeckt werden sollen. Dadurch, dass dem äusseren Weissrand in *Die Menschen im Meer* viel *Spiel* zukommt, wird zudem der Buchinnenraum vom weltlichen Aussenraum stärker abgeschirmt. «Ein zu geringer Seitenrand würde die Gefahr verstärken, dass der Blick durch optische Signale der Umgebung die Buchseite verlässt. Konzentrationsverlust wäre die Folge.»²⁷⁴ Die wohlproportionierten, grosszügigen weissen Rahmen und Räume führen demnach auch dazu, dass sich die Leser:innen Müllers und Steiners Utopie innerhalb der Buchseiten weniger abgelenkt widmen können.

Das Phänomen des Rahmens ist nach Georg Simmel als «Prinzip der Kulturentwicklung»²⁷⁵ zu verstehen, insofern sich das innerhalb des Rahmens Befindende von einem Draussen abhebt. Dieser Logik folgend wird das Gerahmte in eine autonome «Konfiguration» überführt, «die das Kunstwerk gegenüber der Außenwelt in eine inselhaft

271 Reuss (2014) S. 65.

272 Vgl. dazu ebd., S. 65: «In dieser Hinsicht sind fast alle neueren Bücher kläglich, im (Zu-)Schnitt kleinlich. Es gibt so gut wie keine großzügig eingeräumte Marginalität mehr. Wer klassische Satzspiegelberechnungen studiert, sieht beim Aufschlagen der Doppelseite eines heutigen Buches sofort den Unterschied, die Durchdringung mit Knausrigkeit und äusserem Effizienzdenken.»

273 Seithe (2020), S. 118.

274 Ebd.

275 Simmel (2017), S. 107.

Stellung bringt».²⁷⁶ Grosszügig gehaltene Seitenränder tragen aus formalästhetischer Sicht gemäss Barthel und Krebs dazu bei, eine «Distanzierung» zum Text-Bild-Gewebe einzunehmen, «die Abstand will und Abstand gebietet».²⁷⁷ Die Abstände zwischen der Umwelt des Buches, den Seitenkanten und dem Text-Bild-Gewebe manifestieren sich als Zwischenräume, welche die Lektüreerfahrungen mitzulenken vermögen: Herrschen in einem Buch breite Seitenränder und viel Weissraum vor, bedeutet dies normalerweise weniger Text- oder Bildmaterial auf einer Seite. Dadurch wird gemäss Seithe dem vorhandenen Text- und Bildmaterial «mehr Bedeutung zugesprochen».²⁷⁸ Ein grosszügiger Umgang mit Weissräumen entfaltet demnach repräsentative Wirkung; Stofflichkeit hat gezielte qualitative Auswirkungen auf die Interpretation. Erscheint den Rezipient:innen *Die Menschen im Meer* weniger mittelbar, distanzierter, antiquierter oder erhabener als andere Werke von Müller und Steiner, könnte dies also nicht nur mit dem mythischen Stoff, sondern auch mit der Quantität und Qualität des Weissraums und dem Rahmen respektive den stofflichen Rahmungen der Geschichte zusammenhängen. Beeinflusst der grosszügige Weissraum im Bilderbuch die Interpretation der Utopie im Inselkosmos und befördert er vertiefte, *inselhafte* Lektüresituationen?

Lesbarkeit, Utopie und das Weisse

Für den Text in *Die Menschen im Meer* wurde die Schriftart Garamond ausgewählt, eine französische Renaissance-Antiqua, die im deutschsprachigen Raum als «die am häufigste[n] verwendete Schrift» für Bücher erachtet wird.²⁷⁹ Garamond-Schriften charakterisieren sich «durch ein weich fließendes, angenehmes Schriftbild» und gelten als «offen» und «seriös».²⁸⁰ Sie zeichnen sich durch gute Lesbarkeit aus und wurden «lange Zeit als ideale Schriften [...] für die «gehobene» Literatur angesehen».²⁸¹ Die Buchstaben in Garamond weisen unterschiedliche Strichstärken und kantige Serifen auf, die in Weissräume gleiten oder überführen.

Rezipient:innen haben es bei der textlichen Lektüre mit Weissräumen wie Lücken und Zwischenräumen zwischen Buchstaben, Wörtern, Sätzen, Zeilenabständen, Zwischenschlägen und Absätzen zu tun. Reuss hält ganz im Sinne des materialästhetischen Arguments fest: «Die Schrift jedes Druckwerks lebt von dem dynamischen Verhältnis schwarzer und weisser Flächen. Es ist ein naheliegendes, aber nicht zurecht bestehendes Vorurteil, dass nur das Schwarze, was man sieht, von Bedeutung ist.»²⁸²

276 Wirth (2013), S. 16.

277 Barthel/Krebs (1963), S. 408.

278 Seithe (2020), S. 119.

279 Dressler Verlag GmbH (2014, online), s. p.

280 Schriftgestaltung.com (s. d., online), s. p.

281 Ebd.

282 Reuss (2014), S. 82.

Wir können die Wahl der Schriftart und der Schriftgrösse als Lektüreeinfluss auffassen, der «unterschwellig auf den Leser wirkt».²⁸³ Hiergeist hebt im Zusammenhang, dass unterschiedliche Schriften jeweils ihre eigene Sprache sprechen und «Individualität» vermitteln, hervor, dass auch Leerräume als ausdrucksvoll anzusehen sind: «Eine mehr oder weniger harmonische Linie zwischen Text und Nichttext könne, so Werner Wolf, dem Text Charakter verleihen und dadurch atmosphärische Bedeutsamkeit jenseits des signifiant erlangen.»²⁸⁴ Im Unterschied zu den Schrifttypen in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* und *Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten* weist das Schriftbild in *Die Menschen im Meer* einen tieferen Grauwert auf. Durch die geringere Dichte des Schriftbildes wirkt der insulare Text heller als in anderen Werken von Müller und Steiner. Dieser Umstand lässt sich auch typografisch begründen, insofern die Garamond eine relativ geringe Höhe und Fette besitzt. «Dadurch entsteht bei gleicher Schriftgrösse und Zeilenabstand der optische Effekt, dass der Durchschuss zwischen den Zeilen höher wirkt.»²⁸⁵ Der optische Effekt entsteht dadurch, dass sowohl der Buchstabenzwischenraum als auch der Wortzwischenraum bei *Die Menschen im Meer* gross geartet sind; die Schrift entfaltet helle Wirkung. Bücher rezipieren hiesse demnach im wahren Sinne des Wortes auch, zwischen den Zeilen zu lesen, die Stimmung oder Hintergrundmusik des Textes wahrzunehmen. In Bezug auf die helle Atmosphäre bei den Text-Weissräumen-Beziehungen erscheint auch unterstützend, dass der Text im gedruckten Bilderbuch viele Absätze aufweist und der unbedruckte Teil grossflächiger als notwendig geartet ist. Insgesamt umfasst der Text 538 Zeilen und 118 Absätze. Durchschnittlich eröffnet sich also zwischen jeder 4. bis 5. Zeile zusätzlicher Weissraum. Bei Absätzen handelt es sich gemäss Seithe um einen Sonderfall des Weissens, insofern solche Räume intendierte Einschnitte ins Textbild darstellen und im Dienste der Lesbarkeit stehen. Absätze fungieren als Markierungen, die die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen wecken sollen.²⁸⁶ Sie erscheinen beispielsweise nach direkten Fragen, betonten Äusserungen, die mit einem Ausrufezeichen enden oder als Ausgang nach dem Satzschlusspunkt einer Seite. Zudem fungieren Absätze als Strukturelemente, um kleinere narrative Einheiten voneinander zu unterscheiden.²⁸⁷

In *Die Menschen im Meer* weisen zwei gleichlautende, neunzeilige Passagen, bei denen der Text in Majuskelschrift erscheint, eine Eigentümlichkeit auf. Das Fortbestehen beider Inseln wird an ein Gesetz gebunden, das auf dem «Roten Sonnenstein», der sich auf der grossen Insel befindet, eingeschrieben ist. Dieses Gesetz wird durch grössere Absätze vom restlichen Text abgehoben.

283 Hiergeist (2014), S. 84.

284 Ebd.

285 Schriftgestaltung.com (s. d., online), s. p.

286 Vgl. dazu Seithe (2020), S. 109.

287 Beim Phänomen Absätze verwischt wieder einmal das, was man üblicherweise und meines Erachtens fälschlicherweise als sinnhafte und sinnliche Seite voneinander getrennt hält.

Der Text gibt zweimal die «schwer verständliche Inschrift»²⁸⁸ wieder. Der Rote Sonnenstein stellt das mythische Mahnmal für den möglichen zivilisatorischen Untergang dar. Leben die Menschen auf der kleinen Insel im Sinne des Sonnensteins, so steuert der goldgierige König blindlings dem Verderben zu. Der Blinde deutet die Zeichen und sieht dadurch die Katastrophe voraus. Lesbarkeit wird hier zum überlebenswichtigen Thema gemacht. Im Text verwebt sich das Entziffern der Welt mit Topoi der Utopie, beispielsweise dort, wo die Lesbarkeit und die Bedeutung des Mahnmals thematisiert werden:²⁸⁹

Im Laufe der Jahrhunderte waren die Zeichen verwittert. Nur die Abendschatten machten die Schrift lesbar. Alles zerrann mit den Schatten, wenn das Licht fehlte. Ein kleines Mädchen sah aufs Meer hinaus, während der Alte erzählte.²⁹⁰

In einer Art Signifikantenkoppelung werden die verwitterten Zeichen mit dem Spiel von Licht und Schatten, dem eutopisch aufgeladenen Meer und dem Erzählen verknüpft. Durch die Nähe und Wiederholung bestimmter Wörter im Text ergibt sich ein Diskurs über die Lesbarkeit und Erzählbarkeit selbst, die bei Steiner und Müller eng mit Motiven der Utopie verbunden sind. Der zweideutige Charakter des Begriffs Lesbarkeit wird vor Augen geführt: Bestimmt der Anteil an Weissraum die Lesbarkeit einer Doppelseite mit, wird in Text- und Bildteilen die Lesbarkeit auf einer thematischen Ebene verhandelt. Entsteht eutopisches Licht, Lesbarkeit, aus der Sicht des Erzählers durch das Tradieren von Geschichten, so wird diese kulturelle Praxis auf der kleinen Insel hervorgehoben und als alltägliche Praktik und für die Existenz der Inseln als zentral empfunden. Wenn im Bilderbuch nun diese Insel als bedroht dargestellt wird, so verortet sich dieser Narrationszweig im Rahmen einer grösseren Schreckensvorstellung:

Wir haben uns von dieser Welt nichts mehr zu erzählen – so erscheint sie uns dann beängstigend apokalyptisch und langweilend belanglos zugleich.²⁹¹

Als der weise Blinde den König auf dessen Insel von seinem zerstörerischen Verhalten abbringen will und er sich dabei auf den langsam im Meer versinkenden Roten Sonnenstein und die mit ihm verbundene Geschichte des Untergangs der Dritten Insel beruft, hat der König nur abfälliges Kopfschütteln übrig. Er will nichts von den Geschichten wissen: «Der Rote Sonnenstein», sagte der König, «das sind alte Märchen!» [...] Ich bin ja

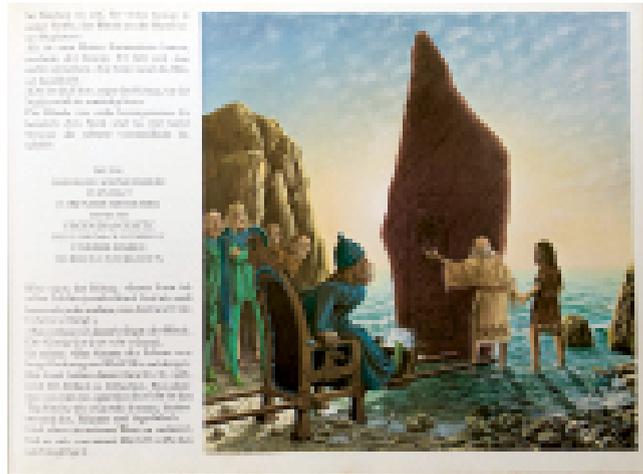
288 Müller/Steiner (1981), 8. und 15. Textseite.

289 In den ersten Textversionen von Steiner wurde das Mahnmal noch nicht als «roter Sonnenstein», sondern als «Stein der Wahrheit» bezeichnet. Vgl. dazu Steiner (1977), S. 1 f., Nachlass Jörg Steiner.

290 Müller/Steiner (1981), 15. Textseite.

291 Bichsel (2005), S. 263.

Abb. 52: 8. Textseite. Müller/Steiner (1981), s. p.



nicht blind. Und ich weiß besser als jeder andere, was das Gesetz des Lebens verlangt.»²⁹² Demnach ergibt sich die (Un-)Lesbarkeit der «schwer verständlichen Inschrift» über «das Gesetz des Lebens» nicht nur daraus, dass die geheimnisvollen Zeichen «im Laufe der Jahrhunderte» verwitterten, sondern gründet auf poetologischer Fragilität des Erzählens selbst. Was die Kleinen unter dem «Gesetz des Lebens» verstehen, wird zumindest im Text nicht explizit erläutert und nur ex negativo zur verwerflichen Lebensart der Grossen gestellt. Der goldgierige König interpretiert derweil, dass Ordnung und Fleiss das Mass der Dinge seien: «Wir auf der großen Insel halten dieses Gesetz ein, während ihr drüben es missachtet. Wir arbeiten von früh bis spät! Ihr aber lebt in den Tag hinein, wie es gerade kommt. Faulenzer seid ihr, Träumer und Tagediebe.»²⁹³ Folglich versteht der König nicht, weshalb der grösstenteils naturbelassene, nicht kultivierte Teil der kleinen Insel für die Kleinen von Belang oder Wert sein soll. Dieser Königslogik wird eine magische gegenübergestellt, die geheimnisvoll anmutet. Im Sog der Beschreibung der alltäglichen Inselwelt eröffnet sich Unbegreifliches, stockt der Lesefluss: «Alles zerrann mit den Schatten, wenn das Licht fehlte.»²⁹⁴ Solche leserlichen Sätze suggerieren Geheimnisse hinter den Dingen und zielen auf die Fragwürdigkeit der Lesbarkeit der Welt. «Durch die ständige Präsenz eines <Geheimnisses> hinter den Dingen, eingebunden in das System eines eng an der alltäglichen Lebenswelt ausgerichteten <Realismus>, kommen der erzählten Welt nicht allein die Merkmale <im Ansatz realistisch>, <stabil> und <homogen> zu.»²⁹⁵ Die

292 Müller/Steiner (1981), 7.–8. Textseite.

293 Ebd., 8. Textseite.

294 Ebd., 15. Textseite.

295 Scheffel (1990), S. 93.

motivischen Wendungen, die das scheinbar Unbelebte mit geheimem Leben ergänzen, deuten auf eine andere (märchenhafte, fantastische) Ordnung der Welt hin, etwa wenn die Kleinen nicht nur den Lärm der Maschinen wahrnehmen, sondern auch «ein Stöhnen» «tief aus dem Erdinnern» vernehmen.²⁹⁶ Diese nur für die Kleinen wahrnehmbaren, unheimlich erscheinenden Geräusche, die von der unterjochten Natur stammen mögen, manifestieren sich für die Grossen erst, als die grosse Insel tatsächlich einstürzt. Damit wird auf eine Differenz in der Wahrnehmung der Kleinen und der Grossen angespielt, die fundamental auch mit unserer veränderten Wahrnehmung zusammenhängt:

Wir können fast nur noch schauen. Hat sich die Menschheit in den letzten Jahrzehnten vielleicht auch deshalb fast nur noch technisch entwickelt? Verkümmert deshalb die Menschlichkeit mehr und mehr? Weil die Technik etwas Optisches ist – und die Menschlichkeit vielleicht doch eher etwas Akustisches. Ich glaube, wir wären menschlichere Menschen, wenn wir mehr hören würden und weniger schauen.²⁹⁷

Der Blinde verkörpert dieser Beschreibung über das Hörbare folgend die eutopische Vorstellung einer auf Erzählungen fundierten Gemeinschaft, die durch Musse, Verspieltheit und Faulheit gezeichnet ist. Ganz im Sinne von Steiners gutem Freund Peter Bichsel, dessen Poetik des Erzählens für mancherlei Haltung von Steiner gelten mag,²⁹⁸ wird das Ideal des Erzählens als humanes Prinzip aufgegriffen und gegen eine dystopische Vorstellung einer nur vorwärts gerichteten, funktionalen und profitorientierten Gesellschaftsordnung gestellt. Erzählerisches Bewusstsein manifestiert sich als utopische Haltung der Sprache gegenüber, als Kritik gegen einen wuchtigen Mainstream von vertrauten Darstellungen und Wörtern: «Ich bin überzeugt, Erzählen ist das Grundbedürfnis der Menschen. Und wenn es keine Geschichten gibt, sind die Menschen tot. [...] Wenn die Erzählungen aus sind, ist alles kaputt»,²⁹⁹ so Bichsel.

Steiner selbst hat wiederholt auf die Beziehung von Utopie, Lesbarkeit und Geschichtenerzählen aufmerksam gemacht, etwa in einer Ansprache von 1996 oder in einem unveröffentlichten, undatierten Textfragment über das Erzählen selbst:

[...] Geschichten [...] dürfen blauer Dunst sein, Seifenblasen, in Glasmarmeln eingeschlossen, farbige Bänder, und sie dürfen die Zeit anhalten.

Für uns, die Leserinnen und Leser, die Zuhörerinnen und Zuhörer, spiegelt sich in Geschichten aber auch die Zeit, die nicht angehalten werden kann. Literatur hat etwas mit Utopie zu tun. Utopie bedeutet, ins Deutsche übersetzt: der Nicht-Ort.

In der Seifenblase spiegelt sich die Welt, im Nicht-Ort der Ort, im Licht der Schatten, im Fragment das Ganze. Und natürlich ist Literatur immer auch ein Spiegelbild von sich selbst. Literatur lässt Literatur in Gang kommen. Lesen ist ein Anlass zum Schreiben. [...] Ihn [Rob-

296 Müller/Steiner (1981), 16. Textseite.

297 Bichsel (1983), S. 3, Archiv Peter Bichsel im SLA.

298 Vgl. dazu Schweikert (2014), S. 87–91; Weber (1988), S. 102.

299 Peter Bichsel in Wehrli (2001, audiovisuell), 00:13:40 bis 00:14:30. Dazu weiterführend Messerli (2015a).

ert Walser] interessiert nur, wie er sie erzählbar machen kann. Das ist für ihn lebenswichtig. Erzählen heisst: Leben gewinnen. Neugier ist ein Anlass, der das Erzählen in Gang bringt. Zeitvertreib ist ein anderer, die Angst vor dem Tod ein dritter [...].³⁰⁰

[...] Wenn es wahr ist, dass sich im Leben der Tod und im Tod das Leben, im Licht der Schatten und im Schatten das Licht, im Fragment das Ganze und im Ganzen das Fragment spiegelt, dann ist es auch wahr, dass sich in den Sätzen die Gegensätze und in den Gegensätzen die Sätze zeigen. So entstehen Geschichten [...].³⁰¹

Mag hinter der Verwendung der Licht- und Schattenmetaphern in *Die Menschen im Meer* selbst eine utopische, dialektische Haltung schlummern, die die Frage nach der (Un-)Lesbarkeit der Welt mit dem weissen Papier verbindet? Die in diesem Bilderbuch mythisch, gleichnishaft anmutenden Passagen werden nicht als Teil einer zweiten, getrennten Ordnung dargestellt, sondern die erzählte Welt insgesamt ist mit dem Unbegreiflichen, Fragilen und Materiellen untrennbar verwoben. Ein solcher atmosphärischer Grundton kann als typisch für Steiner bezeichnet werden. Ein kleiner Wirklichkeitsausschnitt, ein präzise beobachtetes Detail, öffnet sich zu einem Gleichnis fürs Ganze. Erinnert sei hier etwa auch an Steiners letzte veröffentlichte Erzählung *Ein Kirschbaum am Pazifischen Ozean*, in der nach einer Schilderung von Nächten im Krankenhaus des Ich-Erzählers ein Satz auf einer allgemeineren oder reflexiven Ebene in die Narration einbricht:

Ich schwebte auf meinem Bett, von draussen sickerte schwaches Licht durchs Fenster. Und es [ein Gesicht] war da, auf dem Grund der leeren, grünlich schimmernden Korridore, wo ich das Gehen wieder lernte, mit langen Ruhepausen im Fernsehzimmer ohne Licht; eine junge Frau saß vor dem leeren Bildschirm, schweigend, dunkel und regungslos. Wir verstehen nicht, was mit uns geschieht.³⁰²

Durch utopische Exkursionen auf die beiden Inseln, Betrachtungen von deren ideellen und materiellen Rahmungen, Ausschweifungen über das Erzählen selbst und angedeutete Reflexionspunkte über die Lesbarkeit bei Müller und Steiner sind wir nun an einem Punkt angelangt, an dem der existenzielle Kern der Materialästhetik weiter diskutiert werden kann. Was beinhaltet eine auf Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz ausgerichtete Lektüre des Werks von Müller und Steiner?

Im Spannungsverhältnis von Verstehen, Nichtverstehen und Wahrnehmung wenden wir uns im nächsten Kapitel materialästhetischen Prinzipien zu. Es wird buchübergreifend danach gefragt, welche Implikationen in der Verwobenheit von Narrativität und Materialität stecken und wie und wodurch sich materialästhetisch intensives Erzählen bei Müller und Steiner charakterisiert.

300 Steiner (1996), S. 3, Nachlass Jörg Steiner.

301 Steiner (s. d.), S. 1, Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner-A-01-d/08).

302 Steiner (2008), S. 78.

4 Materialästhetische Prinzipien

Was [...] passiert, wenn tatsächliche Dinge und Materialien in die Geistes- und Sozialwissenschaften integriert werden, so wie es [...] als Versprechen oder Ziel des «material turn» formuliert wurde?¹

In den Werkbetrachtungen von Kapitel 3 wurden vielgestaltige, unaufhebbare und eigenwillige Interdependenzen zwischen materialen und narrativen Aspekten im Bilderbuchwerk von Müller und Steiner herausgearbeitet. Ausgehend von zwei Bilderbüchern habe ich materialästhetische Punkte festgemacht und die Bücher als dreidimensionale Werke situiert, bei denen scheinbar disparate Entitäten sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption zusammenspielen. Hinter solchen Interaktionen stehen materialästhetische Prinzipien, die einerseits den Blick auf das Bilderbuchwerk und andererseits die Werkzeuge, um Bilderbücher zu analysieren, beeinflussen. Ein Anliegen des Unterfangens in Kapitel 3 bestand darin, Werkaspekte hervorzuheben und zu diskutieren, die aus dem Rahmen einer reinen Text-Bild-Analyse herausgefallen wären. Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz dienten dabei als Reflexionspunkte. In Kapitel 4 soll die Vorgehensweise, um das Werk von Müller und Steiner zu betrachten, aus einer anderen Richtung angegangen werden: Ausgehend von Prinzipien und Begriffen, die die Betrachtungsweise explizit und implizit begleiten, sollen weitere materialästhetische Werkaspekte behandelt werden. Einerseits hebt dies stoffliche, sinnliche und präsenze Eigenschaften des Bilderbuchwerks aus einer weiteren Perspektive hervor. Andererseits macht es die Prinzipien hinter einer materialästhetischen Betrachtungsweise auf das Bilderbuch sichtbarer und stellt möglicherweise Werkzeuge für andere Betrachtungen zur Verfügung.

Jens Thiele bezeichnet in pragmatischer Weise das Bilderbuch als «eine spezifische Untergattung der Kinderliteratur, [...] [das] in der Regel 30 Buchseiten nicht überschreitet und sich durch eine enge Wechselbeziehung von Bild und Text auszeichnet».² Diese Auskunft auf die Frage, was *das Bilderbuch* sei, umfasst nebst einem Adressat:innenbezug³ und einer

1 Lehmann (2016), S. 175.

2 Thiele (2003), S. 31.

3 Das ist der falsche Ort, um einen klaren Adressat:innenbezug als Definitionsmerkmal des Bilderbuchs kritisch zu hinterfragen. Jörg Müller und Jörg Steiner äusserten sich aber hinsichtlich ihres Adressat:innenbezugs in einem Interview einmal wie folgt: «[Peter H. Hufschmid]: Sie, Jörg Steiner, schreiben Kinder- und Erwachsenenbücher. Warum beides? [Jörg Steiner]: Für mich gibt es da keine Trennung,

tief verankerten Beziehung von Bild und Text eine Umfangbestimmung. Michael Ritter gelangt ausgehend von diesem Kriterium zur Folgerung, dass das Bilderbuch «seinem Selbstverständnis nach ganz stark auf seine materielle Verankerung»⁴ festgelegt ist:

Aus einem bedruckten Papierbogen werden bei der Buchproduktion 8 Buchseiten und daher hat jedes gebundene Buch eine Seitenanzahl von achtmal x Seiten. Was banal klingt, deutet auf einen tief im kollektiven Verständnis eingeschriebenen Archetyp hin: Das Bilderbuch ist natürlich ein Buch aus Papier; ein analoges Medium, das eine ganz spezifische Materialität aufweist.⁵

Die Frage *Was ist das Bilderbuch?* kann der Form *Was ist X?* entsprechen. Um Fragen dieser Art zu beantworten, wird in der analytischen Philosophie auf das Instrumentarium und die Methode der klassischen Begriffsanalyse zurückgegriffen. (Eine klassische Begriffsanalyse geht von einer Definitionslehre aus, bei der eine Definition als Bikonditional verstanden wird. Die Termini im Definiens stellen dabei notwendige und hinreichende Bedingungen für den Ausdruck im Definiendum dar, wobei das zu Definierende X in diesem Fall das Bilderbuch ist. Notwendig meint, dass ohne eine bestimmte Eigenschaft oder ein bestimmtes Prinzip nicht von einem Bilderbuch gesprochen werden kann. Mit hinreichend hingegen wird ausgedrückt, dass die verschiedenen Entitäten, Eigenschaften oder Prinzipien zusammengenommen ausreichend sind und es keine weiteren Bedingungen braucht, um von einem Bilderbuch sprechen zu können.) Die Idee der klassischen Begriffsanalyse besteht darin, dass im Definiens angegeben wird, unter welchen Voraussetzungen etwas als Bilderbuch bezeichnet werden kann. Das Ziel einer solchen Arbeit ist, eine Definition zu finden, die jeglichen Gegenbeispielen standhält und allgemeingültigen Charakter hat. Mit einem Gegenbeispiel könnte gezeigt werden, dass entweder eine bestimmte Bedingung in der Definition nicht notwendig oder nicht hinreichend ist. Aus gutem Grund schreibt Thiele über den Seitenumfang, dass lediglich «in der Regel» beim Bilderbuch die 30 Buchseiten nicht überschritten werden. Als notwendige Bedingung, um ein Bilderbuch zu definieren, taugt dieses Kriterium nicht. Beispielsweise weist Müllers und Steiners Werk *Der Eisblumenwald* mehr als 160 Seiten auf und wird meines Erachtens zu Recht als Bilderbuch bezeichnet.

Thieles Verortung des Bilderbuchs als «enge Wechselbeziehung von Bild und Text» trifft auf das gemeinsame Werk von Müller und Steiner zu. Anne Krichel hat sich in ihrer Dis-

ich mache einfach Bücher für mögliche Leser. Ich kann auch mit Altersangaben auf Büchern nichts anfangen. [...] Was die Literatur für jüngere Leser betrifft, halte ich mich lieber an den Begriff Bilderbuch, der rein technisch ist, und zum Ausdruck bringt, dass ein Buch viele und grosse Bilder hat. [...] [Peter H. Hufschmid]: Spielen Kinder beim Entstehungsprozess Ihrer Bücher eine Rolle, sind sie dabei? [Jörg Müller]: Nein, denn die Kinder, für die wir unsere Bücher machen, heissen Jörg Müller und Jörg Steiner.» Zitiert in ten Doornkaat (1990), S. 41 f., Nachlass Jörg Steiner.

⁴ Ritter (2016), S. 17.

⁵ Ebd.

sertation *Textlose Bilderbücher. Visuelle Narrationsstrukturen und erzählidaktische Konzeptionen für die Grundschule* allerdings mit einer Sparte des Bilderbuchs beschäftigt, bei der lediglich das Vorkommen von Bildern notwendig erscheint.⁶ Auch von Jörg Müller liegen Werke vor, die nahezu ohne Text auskommen. Erinnerung sei an die zwei Bildmappen (vgl. dazu Kapitel 1) oder an das 1996 erschienene Buch *Der standhafte Zinnsoldat*, bei dem der übersetzte Originaltext von Hans Christian Andersen als loses Beiblatt vor die vorderen Vorsatzblätter gelegt wurde.⁷

Auch wenn es mir nicht darum geht, eine klassische Begriffsanalyse vorzulegen, scheint hier doch ein entscheidender Punkt vorzuliegen: Das Bilderbuch tritt notwendigerweise in einer stofflichen Form auf. Jedes Bilderbuch ist mit einem Körper ausgestattet und besitzt Stofflichkeit und Sinnlichkeit und kann potenziell zu ästhetischen Erfahrungen führen.

Wenn wir der Ansicht folgen, dass die Gegenständlichkeit eine notwendige Bedingung des Bilderbuchs ist, so führt die Frage, was das Bilderbuch ist, fast zwangsläufig zu einem Interesse am Material und an der Materialität. Thomas Strässle etwa begreift ein kulturelles Werk «im Sinne einer materialen und medialen Gegenwärtigkeit, wie sie aus der Verkörperung des Zeichens und dem Ereignis seiner Setzung hervorgeht».⁸ Damit verbunden ist «die Frage nach den besonderen Eigenschaften, welche die Gegenstände ästhetischen Erlebens ausmachen».⁹ Es geht bei einer materialästhetischen Perspektive dementsprechend nicht nur darum, etwas Zusätzliches, ein bisschen mehr über Materialwissen und Materialbildung, über Papierqualitäten, Formate oder Knickkanten, zu erfahren, sondern grundsätzlich darum, das Medium Bilderbuch anhand seiner Dinghaftigkeit und dahinter liegenden ästhetischen Prozessen und Prinzipien ernst zu nehmen und zu begreifen.

Markus Hilgert spricht bezugnehmend auf den *material turn* davon, dass die Hervorhebung der Materialität in den Kulturwissenschaften und deren «notwendige Verquickung und Vernetzung mit jenem Sinnhaften und Symbolischen, das klassischerweise als die Sphäre des Kulturellen wahrgenommen wurde»,¹⁰ nicht bloss ein «weiteres, zusätzliches Themengebiet der Kulturwissenschaften»¹¹ darstelle. Vielmehr gehe es dabei «um eine grundsätzliche Rekonfiguration der Perspektive der Kulturtheorien und Kulturwissenschaften».¹² In diesem Sinn sind die Fragen, was ein Bilderbuch ist und was die Bilderbuchwissenschaft leisten soll, eng mit der Frage verbunden, worauf eine materialästhetische Betrachtungsweise des Bilderbuchs zielt.

6 Vgl. dazu Krichel (2019).

7 Vgl. dazu Müller (1996).

8 Strässle (2013), S. 10.

9 Gumbrecht (2012), S. 341.

10 Hilgert (2016), S. 260.

11 Ebd.

12 Ebd.

Die Lektüre gedruckter Werke ist begleitet von Momenten, die darauf basieren, dass unterschiedliche Entitäten miteinander interagieren und die Rezeptionserfahrungen mitbestimmen. In den vorangegangenen Teilen konnte meines Erachtens aufgezeigt werden, dass Text-Bild-Aspekte und körperliche Entitäten im Bilderbuch etwas anderes sind als pure Gegensätze, die sich stumm gegenüberstehen. Zu denken ist hier beispielsweise an das vage Gefühl, das sich einstellen kann, wenn wir beim Vorsatzblatt von *Die Menschen im Meer* verweilen, die vorgängigen Eindrücke des Covers wirken lassen und das weisse Papier betrachten, das sich einerseits ‹leer› und andererseits mit utopischem ‹Sinn› behaftet zeigt.¹³ Solche Momente der Lektüre fundieren auf Text-Bild-Buchkörper-Relationen und enthalten familiendisparate Entitäten, die miteinander in eigenlogischen Verweisungszusammenhängen stehen. Wurde in Konfrontation mit dem Bilderbuchwerk von Müller und Steiner bisher eine unaufhebbare und eigenwillige Interaktion der Materialität und der Text-Bild-Aspekte festgestellt, so lässt sich noch prinzipieller nach der konstituierenden Beziehung stofflicher Aspekte, die gegenwärtig da sind und sinnlich wahrgenommen werden, mit den Text-Bild-Geweben fragen.

Dem systematischen Interesse an der Materialität des Bilderbuchs wird hier in zwei Unterkapiteln anhand der Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen (Kapitel 4.1) und der Charakteristika von Oszillationen (Kapitel 4.2) gefolgt.

Die Aufmerksamkeit für die Materialität des Bilderbuchs kann gemäss Müller-Wille zu der ‹ästhetische[n] Frage nach der Wider- und Eigenständigkeit›¹⁴ des Mediums und zur Frage nach der ‹Besonderheit der ästhetischen Positionen›¹⁵ einzelner Bilderbuchautor:innen oder Werke führen. Diese beiden Fragen begleiten die in Kapitel 4 und 5 zu führenden Auseinandersetzungen mit dem Werk von Müller und Steiner in Diskussion materialästhetischer Prinzipien des Bilderbuchs. Dabei bietet sich an, auch mit eher unbekanntem oder neuen Disziplinenbegriffen wie zum Beispiel mit dem Begriff Oszillationen zu experimentieren, diese mit konkreten Werkaspekten zu konfrontieren und demnach zu ergründen.

Begriffe können, sofern sie ständig überprüft werden, ein dritter Partner bei der sonst völlig unverifizierbaren Interaktion zwischen Kritiker und Objekt werden, und zwar nicht durch Anwendung auf, sondern durch Konfrontation mit den kulturellen Objekten.¹⁶

13 Isoliert betrachtet sind das vordere und das hintere Vorsatzblatt in ihrer physischen Beschaffenheit qualitativ (fast) identisch und doch weisen sie unterschiedliche Rezeptionsqualitäten auf. Diese spürbare Bedeutungsdifferenz ergibt sich aber nicht nur durch die unterschiedliche räumliche Verortung im Buchkörper, sondern vorwiegend in Verknüpfung mit den durch das Werk vermittelten Utopieideen. Vgl. dazu Kapitel 3.2.2.2.

14 Müller-Wille (2017), S. 17.

15 Ebd.

16 Bal (2006), S. 11.

Eine materialästhetische Betrachtungsweise soll also nicht nur erlauben, (buch)körperliche Aspekte in den Fokus zu nehmen, sondern auch Grundlagen, Begriffe oder Implikationen des Blicks der Betrachter:innen zu reflektieren, zu kritisieren und gegebenenfalls zu modifizieren. «Diese kombinierte Bindung an theoretische Perspektiven oder Begriffe einerseits und an textnahe Lektüre (*close reading*) andererseits führt logischerweise zu einem ständigen Wandel der Begriffe.»¹⁷

Inwiefern bedürfen Verständnisse von Begriffen wie Inhalt und Physisches oder Sinn und Präsenz beim Bilderbuch (und möglicherweise in den gesamten Kulturwissenschaften) einer Revision, wenn «die Differenz zwischen Form und Stoff, Signifikant und Signifikat sabotiert»¹⁸ wird?

In Kapitel 4.1 wird ausgehend von einer Kritik an Gumbrechts Präsenzbegriff das Problem dichotomischer Begriffspaare aufgegriffen. Ein Verständnis der Verwobenheit von Text-Bild-Gewebe und Buchkörperlichkeit wird dargelegt, das nicht auf einer starren dualistischen Auffassung beispielsweise von Sinn und Präsenz gründet. Die Auseinandersetzung mit Phänomenen des Raums und der Zeit im Bilderbuch *Der Mann vom Bärengraben* (1987) unterfüttert mein Verständnis des Zusammenspiels von Bild-Text-Formen und Seinsformen. Es soll vor Augen geführt werden, wie sich durch die sinnlich-körperliche, intime Beziehung zu respektive Teilhabe an Büchern die Bilderbuchlektüre zwischen Repräsentation und Präsenz bewegt.

Im Abschnitt 4.2 wird eine Charakterisierung der Oszillationen vorgenommen, um die Verwobenheit von Text, Bildern und Materialität zu untersuchen. Philosophisch-ästhetische Positionen referieren auf den Begriff der Oszillationen, um interferierende und dynamische Momente unterschiedlicher Entitäten und Beziehungen zu beschreiben. Die Arbeit am Begriff der Oszillationen bietet sich an, weil mit ihm – anders als etwa mit dem der Verschmelzung – darauf abgezielt wird, die mannigfaltige Kommunikation materialer und text-bildlicher Aspekte in einem fluiden Beziehungsgeflecht zu begreifen.¹⁹ Mit der Charakterisierung des Begriffs der Oszillationen wird eine Vorstellung unterminiert, bei der Repräsentation losgelöst vom Signifikanten gedacht wird. Es wird ein Verständnis von Oszillationen entworfen, das im Bilderbuch in einem Verhältnis von Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz gründet und das durch eine konstitutive Unverfügbarkeit oder Halbverfügbarkeit respektive durch einen eigenwilligen Sinn von Subjekt-, Objekt- und Prozessdimension gekennzeichnet ist. Oszillationen werden unter den Aspekten Beherbergungen (Kapitel 4.2.1) und rezeptive Schwankungen (4.2.2) befragt.

17 Ebd., S. 19.

18 Rustemeyer (2006), S. 31.

19 Vgl. dazu etwa Jost (2011), S. 105: Es geht um «Konstitutionsleistungen, die hervorgehen aus dem Spannungsverhältnis zwischen kulturellen Praktiken einerseits, die in einer je spezifischen Phänomenalität in Erscheinung treten, und den aktiven, dynamischen Prozessen ihrer Wahrnehmung und Erfahrung andererseits, die sich im Dekodieren von Zeichenhaftem eben nicht vollkommen erschöpfen.»

Das dialektische Interagieren von persönlicher Leseerfahrung, theoretischer Auseinandersetzung und Begriffsbearbeitung äussert sich in Kapitel 4 als fortlaufendes, unabschliessbares Spiel. Für den Schreibenden aber, mich, wird dieses wilde Spiel bedeuten, dass dann der Punkt gekommen sein wird, zu Kapitel 5 – der Bilderbuchhaftigkeit – überzuleiten und dem stofflichen Schlusspunkt dieser Betrachtungen immer näher zu rücken.

4.1 Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen

Dichte Dinge erfordern eine [...] Behandlung des Gegenstands als Material [...]; sie ermöglichen ein vorsichtiges Abschälen der Ding-Schichten und erlauben eine Sezierung ohne Zerstörung [...].²⁰

Hans Ulrich Gumbrecht, ein – wie bereits in den Kapiteln 2.1 und 2.3 erwähnt – prominenter Vertreter einer neueren materialzentrierten Ausrichtung, verbindet seinen Grundbegriff der Präsenz mit einer Gegenwartsdiagnose der westlichen Welt. Präsenz stellt für ihn zuerst einmal einen Gegenbegriff zum Sinn dar.²¹ Die mit den beiden Begriffen bezeichneten und die jeweils darauf referierenden Entitäten können nach Gumbrecht nicht einander angepasst, «in einer phänomenalen Struktur»²² vereinigt werden. Die Inkommensurabilität von Präsenzerlebnis und sprachlicher Vermittelbarkeit halte ich in Rückgriff auf Klaus Müller-Wille und in Anwendung auf den Forschungsbereich Bilderbuch für inadäquat:

Trotz der Aufmerksamkeit für die strukturelle Ambivalenz, die durch das Zusammenspiel von Sinn- und Präsenzeffekten hervorgerufen wird, überzeugt Gumbrechts Vorhaben, die mit dem

20 Lehmann (2016), S. 177.

21 Indem im Alltag und in der Wissenschaft dem Sinn der Phänomene nach Gumbrecht ein dominanter Wert zugemessen wird, wird die Dinghaftigkeit als rezessiv erachtet. Gemäss ihm ist diese Hierarchisierung historisch motiviert, insofern sich die seit der Neuzeit erkenntnistheoretisch bestimmende Subjekt-Objekt-Beziehung in einer Unterprivilegierung der Materialität ausdrückte. Vgl. dazu etwa Martínez (2006, online), S. 2 f.: «Die Neuzeit sei, so Gumbrecht, in allererster Linie erkenntnistheoretisch durch das Subjekt/Objekt-Paradigma sowie zeichentheoretisch durch Repräsentationsverhältnisse und damit durch eine Unterprivilegierung der Materialität bestimmt. Da das Subjekt/Objekt-Paradigma jeglichen unmittelbaren oder direkten Weltbezug ausschließt und die Totalität der Weltbezüge interpretativ durch Zeichenprozesse vermittelt und über kulturelle Codierungsmechanismen sowie Vorstellungen im Raum situiert, bestimmt und definiert ist, resultiert für Gumbrecht ein grundsätzlicher Riss zwischen dem empfindenden, denkenden Ich und seiner Umwelt, so dass eine unmittelbare Wahrnehmung der Dinge sowie Gegenstände dieser Welt unmöglich geworden ist. Dagegen versucht er nun, ein Verständnis des menschlichen Daseins zu setzen, das der Kategorie des Raumes und des Körpers eine besondere Stellung zugesteht [...]. Es handelt sich bei Gumbrecht also um ein Programm, das als Einspruch gegen eine ›Vorherrschaft des Zeichens‹, des Theoretischen oder des Sinns aufzufassen ist und einen ursprünglichen Erfahrungszusammenhang wiederzugewinnen sucht, den diese Vorherrschaft verstellt hat, um einen Weltverlust wieder wettzumachen.»

22 Gumbrecht (2012), S. 340.

Themenkomplex der Materialität der Kommunikation verbundenen Fragen schlicht mit Rückgriff auf das dichotomische Begriffspaar von Sinn und Präsenz zu beantworten, nicht. Dies liegt zunächst daran, dass die Opposition von Sinn und Präsenz zu starr zu ist, um die vielfältigen Effekte von materialästhetischen Verfahren zu beschreiben, welche die gängige Differenzierung von Bedeutung und Materie zu unterlaufen suchen.²³

Wie in Kapitel 3 an verschiedenen Phänomenen festgemacht, geht es bei einer materialästhetischen Betrachtung des Bilderbuchs nicht darum, eine Sinn- und Präsenz-Unterscheidung als puren Gegensatz anzusehen, «so dass jedes Etwas entweder sinnhaft-begrifflich oder aber präsent-körperlich erfasst werden muss – genauer gesagt: je mehr von einem, desto weniger vom anderen».²⁴

Gumbrecht ist sehr wohl anzurechnen, dass er mit seinem Konzept der Präsenz die Sinne geschärft hat für die Erlebnisgehalte des (Kunst)körpers, die Phänomenologie des Stofflichen sowie das Wie der sinnlich-körperlichen Erfahrung der Rezeption. (Auch dank Gumbrecht sind mir Fragen, wie wir der Buchkörperlichkeit begegnen können, überhaupt zu gefallen.) Allerdings erachtet Gumbrecht seinen Zugang als «Alternative zur Endlosigkeit der Interpretation [...] [und als] Widerstand gegen den geistigen Relativismus, der (nach Ansicht mancher Autoren ganz unvermeidlich) mit der Kultur der Interpretation einhergeht».²⁵ Es ging und geht mir bei den Betrachtungen über das Werk von Steiner und Müller jedoch nicht um das Herausarbeiten von Werkaspekten, die nichts bedeuten oder nicht mit Sinn kontaminiert sind.²⁶ Stattdessen will ich die Gleichzeitigkeit, Durchdrungenheit und gegenseitige Abhängigkeit von Stoff und Stofflichkeit beim Bilderbuch hervorheben. Gegen eine strikte Dichotomie von Stoff und Stofflichkeit oder von Sinn und Präsenz und eine Bevorzugung des einen Pols gegenüber dem anderen halte ich den Fokus auf das (noch genauer zu konturierende) fluide Geflecht von Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz und Text-Bild-Teilen für ergiebiger. Bezeichnet Dichotomie wörtlich «Halbieren» oder «Zer-

23 Müller-Wille (2017), S. 29.

24 Hans Ulrich Gumbrecht zitiert in Kreuzmair (2012, online), S. 240.

25 Gumbrecht (2004), S. 23.

26 Im Buch *Diesseits der Hermeneutik* evoziert Gumbrechts Präsenzbegriff «eine Nähe-zu-den-Dingen, ein Auf-Reichweite-Sein [...], wie es vor jeglicher Interpretation gegeben zu sein scheint» (Gumbrecht 2004, S. 40). Es geht mir aber nicht primär darum, einer nichtpropositionalen Schicht eines Werks näherzukommen, sondern darum, die Reichweite und auch die Bedeutung der Materialität zu betonen. Dies widerspricht Gumbrechts Konzeption von Präsenz, die «das Erleben der Dinge dieser Welt in ihrer vorbegrifflichen Dinghaftigkeit [...] reaktivieren [will]» (ebd., S. 10.). Anhand des Blätterns beispielsweise wollte ich sehr wohl den Verstehensprozess im Bilderbuch problematisieren, «der im Hinblick auf ästhetische Erfahrungen häufig als selbstverständlich und relativ unproblematisch angenommen wird» (Ernst/Paul 2013, S. 17). Für das Bilderbuchelebnis wurde die mediale Bestimmtheit, bei der sich ein spezifischer Kontakt unseres Körpers mit dem vor uns liegenden Werk vollzieht, allerdings nur als Ausgangslage verstanden. Bei der Beobachtung zu verweilen, dass das «Sinnliche [...] im Semiotischen nie gänzlich aufgeh[t]» (Jost 2011, S. 99), hiesse, den werkspezifischen und raffinierten Umgang und das Nachdenken über eigenes Lektüerverhalten am konkreten Objekt zu missachten.

schneiden», erachte ich diesen Akt und das Resultat daraus, das Denken in Dualismen, als nicht fruchtbar, um Bilderbücher zu betrachten.

Hielte ich mich an Gumbrechts Terminologie, würde ich sagen, dass es bei materialästhetischen Betrachtungen zum Bilderbuch nicht darum geht, Präsenz gegenüber Sinn zu privilegieren, Deutung zu meiden und damit «die zentrale Sonderstellung der Interpretation innerhalb der Geisteswissenschaften zu überwinden».²⁷ Der Konjunktiv ist hier angebracht, weil das eigentliche Problem meines Erachtens und gemäss Müller-Wille in der angenommenen Dichotomie etwa von Präsenz und Sinn selbst liegt. Besonders bei den Werkbetrachtungen in Kapitel 3 wurde mir klar, dass der Begriffsinhalt und der Begriffsumfang von Sinn und Präsenz gemäss Gumbrechts Konzeption immer schwammiger werden, je näher wir Phänomene und Entitäten bei der konkreten Lektüre untersuchen. Bei tieferer Betrachtung scheinen die Pole dichotomischer Begriffspaare vielmehr zu verwischen:

Sein, Wahrnehmung und Denken fusionieren zu einer [...] Erfahrung, deren Strukturformen ineinander oszillieren. Damit wird zugleich die Differenz von Form und Materie hinfällig, denn die Form gewinnt selbst einen stofflich verdichteten Charakter.²⁸

Demnach lassen sich Text-Bild-Buchkörper-Relationen nicht mit (starren) Gegensatzbegriffen wie Sinn/Präsenz oder Körper/Geist denken und dichotomisch aufgebaute Kategorien oder Argumentationslinien büssen an Erklärungskraft ein. Mit einer solchen Kritik geht ein Verständnis von Materialästhetik einher, «welche[s] die Materialität [...] nicht als gegebene Grösse, sondern eher als Problem»²⁹ begreift. Anders: «Bedeutung ist [...] immer intern an Materielles gekoppelt und von den sie verkörpernden Formen substantiell letztlich gar nicht zu unterscheiden.»³⁰

Gemäss einer Sichtweise von Materialästhetik, wie sie etwa Müller-Wille verfolgt, ist anstatt von verhärteten Dichotomien von komplexen Dynamiken auszugehen, um die Verwobenheit von Text-Bild-Aspekten und buchkörperlichen Entitäten zu befragen und schliesslich zu fassen. Für diese Sichtweise spricht meines Erachtens, dass die Verschränkung von Text-Bild-Gewebe und Materialität in einem zu kreierenden (siehe dazu Kapitel 3.2.1) oder zu rezipierenden Buch (siehe dazu unter anderem die Kapitel 3.1.2 und 3.1.3) von Anbeginn gegeben ist.³¹ Bei der produktionsästhetischen und rezeptions-

27 Gumbrecht (2004), S. 40.

28 Rustemeyer (2006), S. 29.

29 Müller-Wille (2017), S. 23.

30 Niklas (2013), S. 22.

31 Petra Bäni Rigler zeigt in ihrer Studie über Elsa Beskow auf, was passiert, wenn die stofflichen Aspekte des Originals beim Nachdruck ausser Acht gelassen werden. Vgl dazu Bäni Rigler (2019), insbesondere S. 246–276. Materielle Transmissionen im Bereich Kinder- und Jugendliteratur behandeln auch Lötischer (2020) und Hubli (2019).

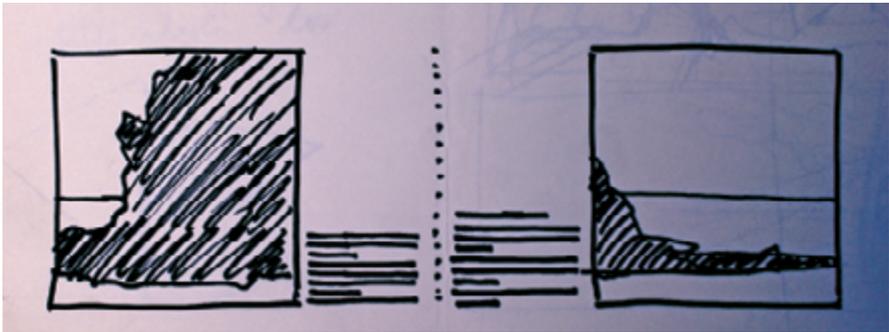


Abb. 53: Die Sensibilität der Bilderbuchmacher für die Materialästhetik sehen wir etwa daran, dass sie bucharchitektonische Aspekte wie die Falzlinien bewusst beachteten. Müller (um 1978), Bild- und Textanordnung einer Doppelseite mit Szenebildern, Privatsammlung Jörg Müller.

ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Bilderbuch gibt es keine Text-Bild-Konstellationen, die völlig losgelöst von materiellen Aspekten isoliert werden können.

Um zu illustrieren, dass es keine apriorischen Formen von Text-Bild-Geweben gibt, die bei der Produktion nicht mit Stofflichkeit kontaminiert sind, sollen nochmals die Knickkanten in *Die Menschen im Meer* herangezogen werden: Wie bereits in Kapitel 3.2.1 kurz erläutert, ist der Falz in der Mitte einer Doppelseite durch das Medium des Bilderbuchs vorgegeben. Müller beachtete von Anbeginn der Verfertigung von *Die Menschen im Meer* die Räumlichkeit der Bilderbuchseiten als Strukturelement. Er skizzierte doppelseitige Aufteilungen in Text, Bild, ›leere‹ Teile und mögliche Effekte des Falzes in der Mitte.

Wie bereits in Kapitel 3.2.2.1 beschrieben, interagieren die Knickkanten in *Die Menschen im Meer* mit der Idee der Utopie und können Teil der Rezeptionserfahrungen sein. Kathrin Heintz stützt sich auf meine Argumentation, dass stoffliche Aspekte wie Seitenfalze kritikwürdiges Potenzial besitzen, und findet narrative Aufladungen der Knickkanten auch in ihren untersuchten Bilderbüchern von Peter Sís vor.³²

32 Vgl. dazu Heintz (2021, online), S. 11 f.: «Messerli [Messerli 2018, online] zeigt [...] auf, dass eine gezielte Einbeziehung der Knickkante, die durch den Seitenfalz entsteht, beim Entwurf des Bildes sogar «narrativ unterstützend» sein kann. Hierfür finden sich mehrere anschauliche Beispiele bei Sís. Sowohl in *Der Sternbote* als auch in *Der Baum des Lebens* erstrecken sich mehrfach quadratische Illustrationen über den Seitenfalz hinweg. Dies vermittelt den Eindruck, dass eine Einzelseite nicht ausreichend Raum bietet, um das Leben von Galilei beziehungsweise Darwin abzubilden. Häufig sind Doppelseiten bei Sís auch so gestaltet, dass der Seitenfalz wie eine Spiegelachse wirkt. Dies erzeugt einen harmonischen Gesamteindruck der Doppelseiten und rückt den Seitenfalz in den Fokus. Umso auffälliger stechen Variationen des Prinzips ins Auge, die disharmonisch wirken. Die Zuspitzung des Konflikts zwischen Galilei und der katholischen Kirche beziehungsweise dem Vatikan stellt Sís symbolisch als grossen schwarzen Vogel mit einem noch grösseren dunklen Schatten dar, der am rechten Rand in das Bild ragt. Das Tier scheint die geschlossenen runden Strukturen, die Galileo umrahmen, nicht nur zu durchbrechen, sondern geradezu auszulöschen. Nicht Galileo, sondern seine Gegner sind hier damit als störende Elemente erkennbar. Auf der Folgeseite

Hier gilt es zu wiederholen, dass unabhängig davon, ob sich Autor:innenintentionen bei bucharchitektonischen Entitäten herausarbeiten oder wahrnehmen lassen, die Bucharchitektur ein Bilderbuch immer mitprägt. Bewusstsein für die Materialität des Bilderbuchs ist keine notwendige Bedingung dafür, dass Stofflichkeit die Lektüre eines Bilderbuchs mitzulenken vermag.

Betrachten wir zur Explikation des Problems dichotomischer Begriffspaare als Prinzipien und Analyseinstrumente vertiefend das Bilderbuch *Der Mann vom Bärengraben*: Erscheinen in den ersten drei Werken von Müller und Steiner die Textteile von den Bildteilen noch stärker getrennt voneinander, zeichnet sich ab *Der Eisblumenwald* (1983) eine sichtbare Annäherung von Text- und Bildaspekten im Kontext der Seite ab.³³ In *Der Mann vom Bärengraben* (1987) wurde eine Integration von Text und Bild unter anderem dadurch vollzogen, dass auf jeder Seite der Text bei einer passenden Bildpassage platziert wurde.³⁴ Linke und rechte Buchseite werden von einem weissen Rahmen umgeben, wobei sich innerhalb des Rahmens eine homogene Fläche, bestehend aus Bild- und Textteilen, eröffnet.

In *Der Mann vom Bärengraben* findet nicht nur eine Annäherung von Text- und Bildteilen statt, auch der Buchkörper mit seiner Räumlichkeit und Zeitlichkeit wirkt auf spezifische Weise mit:

Das Buch spielt in einer Stadt, die von einem Fluss durchzogen ist. Die Dächer der Stadt werden durch eine grosse, runde Kuppel und eine mittelalterliche Kirche überragt. In einer anderen Geschichte könnten es das Bundeshaus und das Münster sein. Müller hat viele

ist ein quadratisches Einzelbild zu sehen, das zu einem Drittel von der linken in die rechte Bildhälfte ragt. Mittig im Bild und damit nahe am Seitenfalz steht Galileo, der von einer langen, sich spiralförmig auf dem Boden um ihn ausbreitenden Schlange umgeben ist. Der Kopf der Schlange erhebt sich knapp neben der Falzkante. Um Galileo herum ist in zarten Schraffuren Schreckliches dargestellt. Der Schrifttext auf der rechten Seite verrät, dass Galileo um furchtbare Foltern weiss, die andere erlitten haben. Anhand des Bildes können Rezipierende sich die Foltermethoden ausmalen. Dafür, dass die Schemen beim Lesen und Weiterblättern nicht übersehen werden, sorgt nicht zuletzt die Positionierung. Der Bildteil links neben der Knickkante wird durch sein Eingespanntsein zwischen Bildrahmen und Falz in den Fokus gerückt. Dort sind unter anderem ein Erhängter mit verbundenen Augen sowie ein Drache erkennbar. Hat man sie entdeckt, so lädt es dazu ein, nach weiteren Bilddetails zu suchen. Das Wimmelbuch Hier kommt keiner durch geht noch einen Schritt weiter und macht den Seitenfalz zum Strukturprinzip und Thema von Narration und Bebilderung. Das Buch handelt davon, dass die grosse Schar an Protagonisten, die in der Geschichte auftaucht, die linke Buchseite nicht betreten darf, um den Weissraum für ein spontanes Auftauchen des Generals freizuhalten. Der Seitenfalz wird zu diesem Zweck von einem Soldaten bewacht, der gleich zu Beginn der Geschichte ausruft: «Halt! Tut mir leid, aber es ist nicht gestattet, die rechte Buchhälfte zu betreten». Auch nachdem die Schar die rechte Buchhälfte zunächst erobert und schliesslich wieder geräumt hat, beklagt der General: «Wie haben die denn hier die Seiten hinterlassen!» [...] Die Figurenrede und die bildliche Gestaltung eröffnen in Hier kommt keiner durch einen metaperspektivischen Blick auf das Medium Buch und rücken dessen materielle Gestaltungselemente in den Mittelpunkt.»

33 Auf schriftbildliche und bildschriftliche Phänomene bei *Der Eisblumenwald* wird in Kapitel 4.2.1 in Bezug auf Charakteristika von Oszillationen eingegangen werden.

34 Müller stellte Steiner in seinen Bildern subtile Bildflächen zur Verfügung. Diese Art von Verschränkung von Text und Bild findet bei den zwei letzten Werken von Müller und Steiner ebenfalls Anwendung.

Abb. 54: In seinen Skizzen hat Müller handgeschriebene Texte in die Zeichnungen eingefügt. Es liesse sich fragen, ob die handschriftliche Integration auf den Skizzen jede noch so gute Typografie einer gedruckten Seite hinsichtlich der Annäherung von Bild und Text übertrifft. Vgl. dazu auch die in Müller (2007), S. 78, abgedruckten Vorstudien von Jörg Müller. Müller/Steiner (1987), rechte Buchseite nach der Innentitelseite.



Details anderer Städte eingefügt, damit es nicht bloss «eine Berner Geschichte ist».³⁵ Diese beginnt innerhalb des Buches in einer Altstadt der späten 1980er-Jahre, wobei überall das Wappen der Stadt zu sehen ist:

[...] zum Beispiel an Brückengeländern, an Brunnen, an Toreinfahrten. Es flattert als Fahne im Wind, und als Wappenscheibe hängt es im Wirtshaus «Zum Fröhlichen Bären». Die Bäckermeister malen es sogar mit Zuckerguß auf ihre Lebkuchen.

In diesem Wappen marschiert ein Bär, ein Bär mit Krallen, mit einer roten Zunge und mit einem kleinen, roten Spitzchen zwischen den Hinterbeinen. Der Bär marschiert nun schon sehr lange im Wappen der Stadt.³⁶

In der gegenwärtigen Stadt sucht ein Rentner regelmässig die Bären im Bärengraben auf. Der alte, vereinsamte Mann bringt den Bären Kunststücke bei, weil er sich mit Bären und Menschen anfreunden möchte. Bei einer waghalsigen Turneinlage stürzt der Mann in den Bärengraben. Weil er auf den Rücken der Bärenmutter fällt und er sich in Sicherheit tanzen kann, endet die Geschichte nicht mitten im Buch. «Es ist ein Zufall, und ohne Zufall ist sogar die traurigste Geschichte zu früh zu Ende.»³⁷ Der Rentner hatte Glück im Unglück, es kommt zu einer Art Happy End, das bei den hinteren Vorsatzblättern im Restaurant «Zum Fröhlichen Bären» seinen Ausgang nimmt, wo dem Mann an

35 Müller (2007), S. 76.

36 Müller/Steiner (1987), s. p.

37 Ebd., s. p.

einem anderen Tisch Jörg Steiner und Jörg Müller gegenüber sitzen.³⁸ Dort erfahren die Rezipient:innen schliesslich den Namen des Protagonisten.

Müller konzentriert sich bei den Bildern auf den Radius eines Bärengrabens und lotet in seiner Bilddramaturgie Möglichkeiten aus, die Perspektiven zu wechseln. Die Sicht von oben auf den Bärengraben und diejenige von unten aus dem Bärengraben hinaus wechseln sich ab, einmal schauen die Besucher:innen hinab auf die Bären, ein andermal nehmen die Rezipient:innen die Bärenperspektive ein und schauen aus dem Graben herauf. Gedämpftes Licht und eine auf Brauntöne reduzierte Farbpalette transportieren eine Atmosphäre der räumlichen Enge des Bärengrabens. Die Sicht aus dem Bärengraben hinaus und das Thema des ewigen Gefangenseins gehen Hand in Hand mit dem monochromen Farbschema und der ausgeklügelten Zeitstruktur.

Aus materialästhetischer Sichtweise ist in diesem Bilderbuch die Zeit ein zentrales Prinzip des Erzählens, das genauerer Aufmerksamkeit bedarf. Um sich diesem zu widmen, lohnt es sich – ähnlich wie bei die *Die Menschen im Meer*, bei dem die Utopie den zentralen Strukturmoment darstellt – sich die Grobstruktur der Doppelseiten vor Augen zu führen:

Buchcover Vorderseite: Gegenwart um 1987

Vorderes Vorsatzblatt: Panoramabild der Stadt mit dem Bärengraben (Gegenwart)

Innentitelbild mit Titelangaben: Panoramabild des Bärengrabens von unten (Gegenwart)

Erste Doppelseite: Strassenszenen (Gegenwart)

Zweite Doppelseite: Linke Seite Gegenwart, rechte Seite Vergangenheit (Mittelalter)

Dritte Doppelseite: Stadtleben in der Vergangenheit (Mittelalter)

Vierte Doppelseite: Linke Seite Vergangenheit (ca. 250 Jahre vor unserer Zeit), rechte Seite Vergangenheit (etwas später als rechte Seite)

Fünfte Doppelseite: Panoramabild: Linke Seite Vergangenheit (mehrere Zeiten, Mittelalter bis ca. 19. Jahrhundert), rechte Seite Gegenwart

Sechste Doppelseite: Stadtszenen (Gegenwart)

Siebte Doppelseite: Der alte Mann am Bärengraben 1

Achte Doppelseite: Der alte Mann am Bärengraben 2

Neunte Doppelseite: Linke Seite, der alte Mann am Bärengraben 3, rechte Seite, der alte Mann allein in seiner Wohnung

Zehnte Doppelseite: Der alte Mann am Bärengraben, filmische Darstellung des Unfalls 1

Elfte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 2

Zwölfte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 3

Dreizehnte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 4

Vierzehnte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 5

Fünfzehnte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 6

Sechzehnte Doppelseite: Filmische Darstellung des Unfalls 7

Siebzehnte Doppelseite: Nach Unfall beim Bärengraben in einem Restaurant

Buchcover Rückseite: Gegenwart, aber etwas später als Buchcover Vorderseite

38 Müller und Steiner nehmen in ihrem Werk immer wieder auf ihren Arbeitsprozess, ihre Arbeitsutensilien, ihr bisheriges Schaffen und die Materialität des Mediums Bilderbuch Bezug. In Kapitel 5 gehe ich den selbstreflexiven und selbstreferenziellen Szenen unter dem Aspekt der Bilderbuchhaftigkeit nach.



Abb. 55: Buchumschlag. Müller/Steiner (1987).

Die fett hervorgehobenen Doppelseiten betrachte ich im Folgenden etwas genauer. Die Vorderseite des Buchdeckels könnte auch einer Szene ab Doppelseite 10 entsprechen, also dort, wo der Rentner mit den Bären kommuniziert und diesen Kunststücke beibringen will. Im Bilderbuch ist der alte Mann bis Doppelseite 17 allein unterwegs, bis dahin spricht er nicht mit Menschen, nur mit Bären. Endet die Geschichte innerhalb des Buchdeckels in einem Restaurant, bei dem der «alte Mann mit dem Bärenwärter [...] von Zeit zu Zeit ein Glas Wein trinkt»,³⁹ bekommt der alte Mann durch Steiner endlich einen Namen. Er erhält diesen gemäss Text, weil die Geschichte vom Mann vom Bärengraben die Runde macht, «[d]er Bärenwirt nennt allen, die die Geschichte gehört haben, den Namen des Mannes»; «Ihr begreift: Er ist nicht mehr allein».⁴⁰ Und so leitet die letzte Doppelseite zur Rückseite des Buchcovers über: «Hans Weidauer» erzählt *seine* Geschichte einem staunenden Mädchen. Zwischen Front- und Backcover ist also ein Zeitsprung wahrzunehmen. Üblicherweise nehmen wir die Vorderseite eines Buches vor der Rückseite wahr und dementsprechend fliesst die Anatomie dieses Buches stimmig in die Geschichte und das Thema des Werks mit ein. Nehmen wir sowohl auf der Vorder-

39 Müller/Steiner (1987), s. p.

40 Ebd.

als auch auf der Rückseite des Covers die Protagonist:innen der Geschichte wahr, so sind damit nicht nur die Bären und der alte Mann gemeint, sondern meines Erachtens auch die Zeit. Zwischen Vorder- und Rückseite liegt die Geschichte vom Mann vom Bärengraben, wobei Front- und Backcover selbst dies aufgreifen. Die dramaturgischen Strukturen der Geschichte korrespondieren mit den ästhetischen Besonderheiten der Anatomie des Buches. Beim Buchcover erscheinen Buchformat, Grösse und Lage zusammen mit Text- und Bildteilen. All diese «Aspekte unterliegen gezielten gestalterischen Entscheidungen, die erhebliche Auswirkungen auf die Wirkung des Dargestellten haben».⁴¹ Das Dargestellte selbst wird komplexer, ist nicht auf das Text-Bild-Gewebe zu reduzieren, sondern als textlich und bildlich bearbeitete Buchkörperlichkeit zu betrachten. Ein Hin- und Herschwingen zwischen Text-Bild-Gewebe und Stofflichkeit konstituiert Wahrnehmung und impliziert die Interdependenz mehrerer disparater Entitäten, die sich nicht einfach als Sinn- und Präsenzseite klassifizieren oder hierarchisieren lassen.

Gehen wir zu Szenen innerhalb des Bilderbuchs über, um das Phänomen der Zeitlichkeit mit dem Problem dichotomischer Begriffspaare abzublätern:

Im ganzen Bilderbuch wird die Zeit thematisiert, die genauso zu dieser Geschichte gehört wie der alte Mann und die Bären vom Bärengraben. Bei der zweiten Doppelseite mit Text- und Bildteilen etwa kommt eine Raum-Zeit-Aufteilung zum Tragen, die sich ähnlich wie beim Cover nicht nur durch den Text und die Bilder, sondern auch durch die Anatomie des Buches manifestiert.

Die linke Blattseite handelt in der damaligen Gegenwart und verweist auf die lange Geschichte der Bären, die mit der Stadt verknüpft ist. Auf der rechten Blattseite ist nun ein Zeitsprung von Jahrhunderten geschehen, der erst einmal textlich heraufbeschworen wird:

Eines Tages, vor etwa fünfhundert Jahren, fiel den Leuten, die damals in der Stadt wohnten, ein, daß sie von ihrem Wappenbären rein gar nichts wußten.⁴²

Oberhalb des Textes der rechten Seite sehen wir einen sitzenden Bären, der auf einen Fluss und eine menschenleere, naturbelassene Waldlandschaft blickt. Behandelt diese Doppelseite Raum in Zusammenhang mit Zeit, so manifestieren sich diese Aspekte der Lektüre in der aufgeschlagenen dreidimensionalen Seite selbst. Ein weisser Rahmen und die Knickkante trennen die Bild-Text-Gebilde voneinander.

Zur Raumwahrnehmung der Seite – Höhe, Breite und Wölbung – kommt ein Gefühl von Sehnsucht, auf Schweizerdeutsch «längi Zyt», hinzu. Nach der Titelei erscheint erstmals ein ungezähmter Bär in freier Natur. Anders als bei *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* hat er eine weniger anthropomorphe Gestalt. Der Bär blickt auf eine von Menschen noch unberührte Natur. Ähnlich wie Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* wird der

41 Heintz (2021, online), S. 5.

42 Müller/Steiner (1987), s. p.

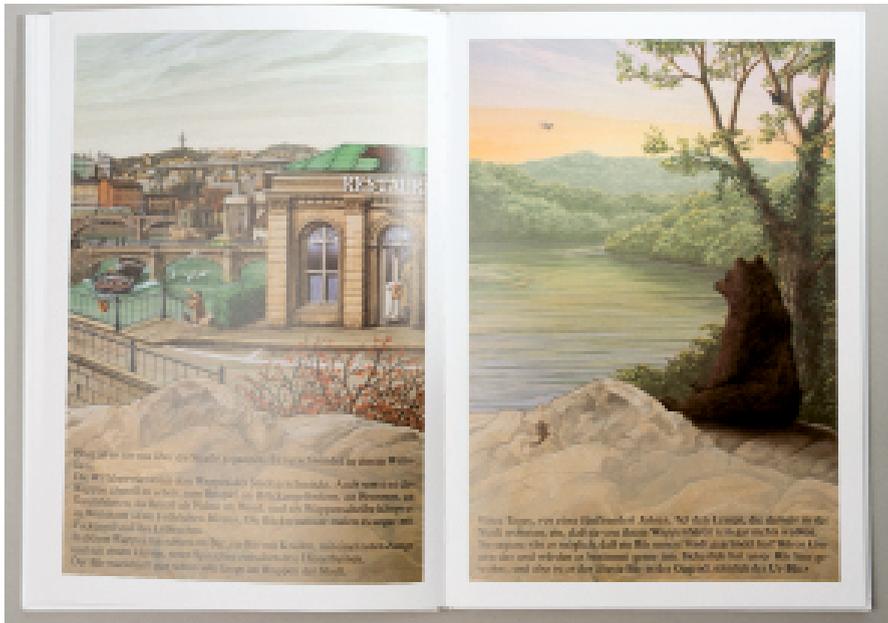


Abb. 56: Die Darstellung der Flusslandschaft und die subtile Verwendung von Licht und Schatten erinnern an die idyllische, romantische Ästhetik der Hudson-River-School. Müller/Steiner (1987), zweite Doppelseite.

einsame Bär als Rückenfigur dargestellt und blickt in die Ferne. Es scheint, als genieße der Bär seinen Ausblick und als lasse er die erhabene Natur auf sich wirken. Das romantische Motiv der Einheit mit der Natur wird aufgegriffen, das Tier und die Wildnis bilden einen Raum. Die Rezipient:innen nehmen daran Anteil, nehmen eine verlängerte Perspektive des Bären ein und betrachten jene Landschaft, auf die das Tier blickt. Der milchige Fluss erscheint fast wie ein Nebelmeer und fügt sich in die melancholische Grundstimmung der Seite ein, bei der Gefühle wie Sehnsucht oder Einsamkeit transportiert werden. Entwickelt sich in Müllers Bildmappen (vgl. dazu Kapitel 1) das menschengemachte Übel über die Zeit hinweg, scheint sich dies hier ähnlich zu verhalten. Der Moment ungezähmter Natur, in welche die Zivilisation noch nicht eingedrungen ist, überdauert keinen Seitenwechsel. Nach dem Umwenden dieser Seite geraten die Rezipient:innen in die vergangene Menschheitsgeschichte. Auf den Doppelseiten drei und vier geben Müller und Steiner Einblicke in die mittelalterliche Stadt und wie es dazu kam, dass zuerst eine Bärengrube und später ein Bärengraben gebaut wurde. Danach folgt eines von insgesamt fünf doppelseitigen Panoramabildern, die sich allerdings in diesem Buch durch einen weissen Rahmen gespalten zeigen.

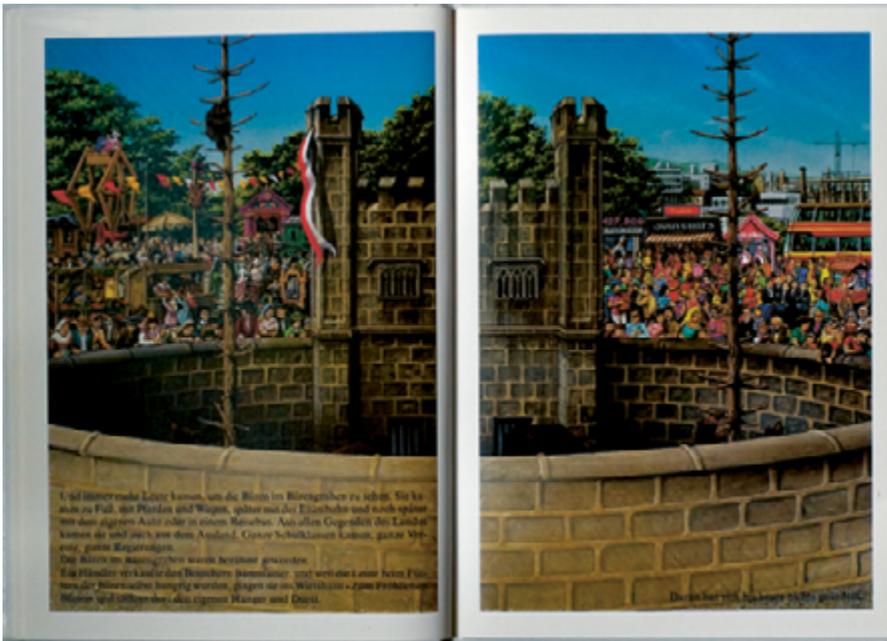


Abb. 57: Fünfte Doppelseite. Müller/Steiner (1987).

Auf dieser Doppelseite geht der Text auf der linken Buchseite darauf ein, wie der Bärengraben berühmt wurde. Der Beginn der Domestizierung von Bären in dieser Stadt liegt bereits lange Zeit zurück. In wenigen Sätzen wird umrissen, wie immer mehr Leute «aus allen Gegenden des Landes» «und auch aus dem Ausland» zuerst zu Fuss und mit Pferden, später mit der Eisenbahn und «noch später mit dem eigenen Auto oder in einem Reisebus» kamen, um die Bären zu bestaunen.⁴³ Auf der linken Buchseite sehen wir die eine Hälfte des Bärengrabens, auf der rechten die andere. Im Hintergrund des Bärengrabens, auf der linken Buchseite, ist eine Menschenansammlung der frühen Neuzeit zu sehen. Hut tragende Bürger und Bürgerinnen in Sonntagskleidern, Knechte und Mägde sowie Landleute scharen sich um Stände, kaufen Händler:innen Bärenfutter ab und stillen ihren Hunger und Durst im Wirtshaus «Zum Fröhlichen Bären». Auf der rechten Buchseite hat sich nun ein erheblicher Zeitsprung ergeben. Im Hintergrund des Bärengrabens sehen wir einen Reisebus, ausländische Touristen und Touristinnen, Leute in knalligen Farben, die sich über die Bären freuen wie Menschen Jahrhunderte zuvor. Auf der rechten Buchseite steht nur ein Satz:

Daran hat sich bis heute nichts geändert.⁴⁴

⁴³ Ebd., s. p., fünfte Doppelseite.

⁴⁴ Ebd.

Wenn wir nur den Bärengraben auf dieser Doppelseite anschauen, dann sähen wir nicht, dass es sich um unterschiedliche Zeiten handelt. Aber wir sehen fast nie nur den Bärengraben und auch fast nie nur den Text oder die restlichen Bildteile. Rezipient:innen nehmen eine Doppelseite wahr, sehen eine durch Stofflichkeit mitstrukturierte Raum-Zeit-Aufteilung.

Es würde [...] in die Irre führen, die materiellen Zeichen als die bloß sinnlichen ‚Träger‘ der Bedeutung zu verstehen, denn abgesehen von modellhaften Darstellungen lässt sich überhaupt nicht klar unterscheiden, was ‚getragen‘ wird (also reine Bedeutung ist) und was ‚trägt‘ (also bloß sinnliches Mittel zum abstrakten Zweck ist). Bedeutung kann unabhängig von ihrer Verkörperung gar nicht bestehen, geschweige denn von jemandem verstanden werden. Und mehr noch kann Bedeutung ohne Verkörperung – das heißt ohne materiale Artikulation – gar nicht erst entstehen. Kurz gesagt bedeutet ‚reine Bedeutung‘ selbst gar nichts. Menschen sind offensichtlich in der Lage ‚reine Bedeutungen‘ anzunehmen, die dann auch pragmatisch wirksam werden können (beispielsweise in der Mathematik), doch die anspruchsvolle, kulturell vorartikulierte Vorstellung der reinen Bedeutung bedarf selbst verkörperter Formen: Auch die Idee des Dreiecks muss mit Lineal, Papier und Bleistift oder Kreide und Tafel oder tastbaren Reliefs eine verkörperte Gliederung und Explikation finden, um überhaupt in ihrer Bedeutung verstanden werden zu können.⁴⁵

Stefan Niklas' Verständnis von Bedeutung, die immer durch die Organisation von physischen Momenten mitgeneriert wird, setzt die Formen der Artikulation im Bilderbuch stets mit der Stofflichkeit der Welt in Beziehung. Der Zugang zu einem Bilderbuch liegt demnach im Begreifen der spezifischen Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen. Beginnt die Lektüre üblicherweise auf der linken, so wird durch die etwas später einsetzende Rezeption der rechten Buchseite selbst eine Chronologie performativ vollzogen. Stoffliche Entitäten des Buches haben nicht nur eine zeitliche Dimension, weil sie Verfalls- und Abnutzungsspuren aufweisen können. Die Vergangenheit auf der linken Buchseite liegt in der Rezeption üblicherweise etwas länger zurück als die Gegenwart um 1987 auf der rechten Buchseite. Nicht nur Text- und Bildteile sind für die Wahrnehmung unterschiedlicher Zeiten entscheidend, auch der Buchkörper und das chronologisch ablaufende Rezipieren selbst haben daran Anteil. Die Knickkante und der weisse Streifen zwischen linker und rechter Buchseite etwa zeichnen sich genauso für den Zeitsprung auf dieser Doppelseite aus wie das wandernde Auge der Betrachter:innen. Wenn ich also die Ansicht vertrete, dass die Zeit eine Protagonistin in diesem Bilderbuch ist, dann meine ich damit nicht nur, dass motivisch die Zeit etwa in Zusammenhang mit der Altersvereinsamung thematisiert wird.⁴⁶ Vielmehr ziele ich darauf, dass das, was in Text

45 Niklas (2013), S. 22.

46 Textlich wird etwa hervorgehoben, dass dem Mann «die Zeit oft lang wird» (Müller/Steiner 1987, s. p.), er unter Einsamkeit leidet.

und Bild erzählt wird, im Buch als «zeitliches Medium und Medium von Zeit»⁴⁷ sich entfaltet und dabei mit buchkörperlichen Aspekten korrespondiert.

Durchleuchten wir den Raum der Doppelseite unter anderem mit unseren Sinnesorganen, so erscheint die Erfassung der Zeit im Bilderbuch allgegenwärtig und doch geheimnisvoll, etwa in Form von Erinnerungen. Ich war etwa sechs Jahre alt, als ich das Bilderbuch *Der Mann vom Bärengraben* zum ersten Mal in den Händen hielt. Obwohl ich mich an damals kaum erinnere, vergesse ich nicht die Angst, die ich verspürte, einmal wie der alte Mann zu fallen.

Behandelt das Bilderbuch eine lange Zeit, so spielt sich ein quantitativ und qualitativ gewichtiger Teil der erzählten Geschichte innerhalb von Minuten ab. Zwischen der zehnten und siebzehnten Doppelseite, was etwas weniger als die Hälfte des gesamten Buches ausmacht, handelt es sich um zeitdehnendes Erzählen. (Wenn wir sehr schnell rezipieren, sprechen wir von zeitdeckendem Erzählen.) In dieser erzählten Zeit benutzt Steiner oftmals die direkte Rede und Müllers Bilddramaturgie weist filmische Qualitäten auf. Ähnlich wie bei einem Daumenkino entfalten sich diese Qualitäten beim Bilderbuch durch das Blättern. Der alte Mann turnt immer waghalsiger den Bären vor, klettert auf das Gelände, «schiebt die Beine in die Höhe, und schon steht er auf den Händen, wie ein Artist im Zirkus! Wenn das bloß gut geht, denken die Leute und sind auf einmal ganz still.»⁴⁸ Um herauszufinden, ob das gut geht, braucht es etwas Zeit, auch auf Seiten der Rezipient:innen. Die Leser:innen müssen die erzählte Zeit zeitlich vollziehen, indem sie eine Seite umblättern. Die Blätterbarkeit wird hier also wie ein Clifffhanger als eine Art performativer Akt der Geschichte eingesetzt; fragend blättern Rezipient:innen um ...

«Es geht nicht gut!»,⁴⁹ der alte Mann fällt in den Bärengraben.

Gerade in jenen Seiten, in denen zeitdehnend erzählt wird, wurzelt meine Erinnerung an die Angst.

Und ich erinnere mich an meinen Grossvater, der, so wurde mir erzählt, Bärenpfeffer verspeiste. Wenn ein Bär starb, wurde das Fleisch verwertet. So habe ich das gehört. In den Genuss des Bärenfleisches kamen Leute, die mit dem Bärengraben zu tun hatten. Der Onkel und Ziehvater meines Grosspapas war so ein Mensch. Je länger wir eine Seite rezipieren, desto älter werden wir. Der Grossvater ist längst tot. Der alte Mann im Bilderbuch dagegen stirbt nicht, er bleibt immer ein alter Mann, der eine Geschichte zu erzählen hat. Ist der alte Mann im Bilderbuch zeitlos? Der Leser wird älter, die Assoziationen

47 Bachmann (2016), S. 130.

48 Müller/Steiner (1987), s. p.

49 Ebd.

aber bleiben. Die Personen, welche beim Betrachten der Bilder vor dem inneren Auge auftauchen, sind gestorben, die Umstände haben sich verändert, die Figur im Buch aber lebt. Die Gefühle, welche die Bilder ausgelöst haben, bleiben. Wir erleben uns als Person nicht nur durch das aktuelle Dasein, sondern auch durch Erinnerungen, Emotionen, prägende Erlebnisse, die uns durch die Sinne immer wieder gegenwärtig werden. Wir sehen ein Bild, wir hören ein Musikstück oder ein Geräusch, wir riechen einen bestimmten Duft, wir ertasten ein Material, wir schmecken etwas wieder – all das prägt uns, ist lebendig, zeitgleich vergangen.

Fassen wir zusammen: Im Bilderbuch tritt die Zeit als strukturgebendes Prinzip auf und manifestiert sich in *Der Mann vom Bärengraben* auf spezifische Weise. Raum und Zeit sind eng miteinander verbunden und fundieren sowohl auf sinnhaften als auch auf undurchdringlichen Beziehungen zwischen Text, Bild und Materialität. Erweist sich beim *Mann vom Bärengraben* die Zeit als wesentliches Element der Erzähltechnik, so lässt sich diese durch Hinzuziehung des Bilderbuchkörpers und dessen sinnliche Gegenwärtigkeit zumindest ansatzweise fassen. Das Was und das Wie auf einer Buchseite lassen sich nicht klar voneinander trennen respektive «die strukturelle Kopplung von Sinnstrukturen an materielle Zeichen»⁵⁰ muss anders konzipiert werden.⁵¹

Im Gegensatz zu Gumbrecht, der Sinn und Präsenz als «terminierte Substanzbegriffe»⁵² auffasst, halte ich Relationsbegriffe für besser geeignet, um Phänomenen wie der Zeit im Bilderbuch zu begegnen. Es erscheint adäquater und aussichtsreicher, anstatt von Sinn/Präsenz- oder Inhalt/Materialität-Dualismen von vielseitigen Korrespondenzen von Text-Bild-Buchkörper-Relationen auszugehen. Letzteren gemeinsam ist, dass sie Entitäten und Elemente umfassen, die nicht genau ineinander aufgehen oder gegeneinander abgewogen werden können. Text-Bild-Buchkörper-Relationen sind von verschiedenen schwingenden Bewegungen und Dynamiken, von Oszillationen, geprägt. Von Charakteristika der Oszillationen handelt das nächste Kapitel.

50 Niklas (2013), S. 22.

51 Im Rahmen eines Paradigmenwechsels (etwa von der Geisteswissenschaft zur Kulturanalyse) wurden Dualismen wie Form/Inhalt oder Körper/Geist als Leitoppositionen hinterfragt und dekonstruiert. Vgl. dazu und zur veränderten Rolle der Ästhetik für neuere Theoriebildungen sowie zum prekären Status von Inhalt Mersch/Sasse/Zanetti (2019), S. 10–12.

52 Mersch (2015), S. 13.

4.2 Oszillationen

*Man kann anders unterscheiden.*⁵³

*Oszillationen sind Formen in Bewegung.*⁵⁴

Ging die Vertiefung von *Der Mann vom Bärengraben* einher mit einer Kritik an Gumbrechts Verständnis von Präsenz, mögen sich geneigte Leser:innen gefragt haben, weshalb ebendieser Begriff im Titel dieses Buches erscheint und in Kapitel 2.3 als zentraler Reflexionspunkt eingeführt wurde. Deshalb nochmals: Welche Sichtweisen und Arbeitsinstrumente befördern eine gelungene materialästhetische Perspektive auf das Bilderbuch? Eine Schwierigkeit des Umgangs mit Begriffen wie Präsenz liegt – wie ausgeführt – darin, dass inadäquate Implikationen suggeriert werden können, was Werke und deren Rezeption substantiell ausmacht. Würden wir uns zu dominant an die Präsenzseite klammern, blieben wir gemäss Teresa Hiergeist «einem überkommenen philosophischen Denkmuster» mit «umgekehrten Vorzeichen» verhaftet⁵⁵ und würden somit den vielseitigen Relationen im Bilderbuch, die potenziell in Text, Bild und Buchkörperlichkeit liegen, nicht angemessen entgegentreten. Wenn wir Materialästhetik als reines Abwiegen oder Pendeln zwischen zwei Polen oder Endpunkten verstünden, würden wir schliesslich doch wieder nur dichotomisch verfahren. Eine Aufgabe der Ausarbeitung einer materialästhetischen Betrachtungsweise besteht folglich unter anderem darin, nicht nur das Hin und Her und das Sowohl-als-auch etwa von Sprachlichkeit, Bildlichkeit und Stofflichkeit oder von Sinn, Sinnlichkeit und Präsenz entsprechender zu fassen. Bewegen sich sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Bilderbüchern «zwischen [...] Gegensatzkategorien wie Körper und Geist, Materie und Idee, Identität und Differenz, Zeit und Raum»,⁵⁶ gilt es, dahinterliegende Spannungen zu reflektieren und als Schwingungen oder als Ineinanderfliessen zu befragen. Der Weg der Bilderbuchwissenschaft zur Inklusion des Felds der Materialität kann über die Diskussion ästhetischer Prinzipien wie die der Oszillationen führen, wo Einseitigkeiten und falsche Vereinfachungen kritisiert und umgangen werden sollen. Anstatt mit starren dichotomischen Begriffspaaren zu operieren, bietet sich an, die in Text-Bild-Buchkörper-Beziehungen enthaltenen Entitäten und damit verbundene Phänomene relationaler zu fassen und somit Ausdrücke in andere Zusammenhänge zu rücken.

53 Rustemeyer (2006), S. 293.

54 Ebd., S. 11.

55 Vgl. dazu Hiergeists Kritik an der dichotomischen Trennung von Sinn und Präsenz, Hiergeist (2014), S. 43: «Sein [Gumbrechts] bisweilen etwas nostalgisch vorgetragener Wunsch, die Präsenzdimension vor ihrem Verschwinden zu bewahren und die Bedeutungsdimension in ihre Schranken zu weisen, erinnert an die kartesianische Dichotomie von Geist und Körper mit umgekehrten Vorzeichen.»

56 Mahrenholz (2005), S. 155.

Statt von besseren Begriffen wäre darum von neuen, interessanten Differenzierungen zu sprechen, die bislang nicht erprobte Impulse und Resonanzen im Feld der Begriffskonstellationen auslösen, Verschiebungen der die Begriffe konstellierenden Probleme stimulieren oder die Anordnung von Komponenten ändern.⁵⁷

Ein springender Punkt für die Perspektivierung einer Materialästhetik des Bilderbuchs ist, dass die eingeführten Reflexionsbegriffe – Stofflichkeit, Sinnlichkeit, Präsenz – nicht grundsätzlich überflüssig werden, sondern dass durch deren Konturierung die in Werken enthaltenen Teile in Relationen zueinander gesetzt werden, wo heterogene oder widerstreitende Konzepte gegenseitige Verstrickungen und Verhandlungen zulassen. Begriffe wie Oszillationen brechen einerseits mit ontologischen Trennungen wie Sinn und Präsenz und bilden andererseits ihr Bindeglied. Oszillationen fasse ich demnach als Vermittlungsbegriff auf, mit dem Verwobenheiten und Korrespondenzen unterschiedlicher Entitäten im Bilderbuch ausdifferenziert respektive dialektisch gedacht werden können. Oszillationen verorte ich hier also im Kontext von Text-Bild-Buchkörper-Relationen.

Mit Oszillationen hebe ich vor allem zwei Aspekte bei den Text-Bild-Buchkörper-Relationen hervor: Es gibt Schwingungen zwischen mehreren Entitäten und diese sind in der jeweiligen (begrifflichen und ästhetischen) Ausdehnung schwankend. Mit der Fokussierung auf Oszillationen werden dynamische Bewegungen und Interaktionen von textlichen, bildlichen und buchkörperlichen Elementen und deren Verwobenheiten genauer untersuchbar, wobei berücksichtigt wird, dass einzelne Elemente im Bilderbuch weder vollständig miteinander verschmelzen noch isoliert voneinander existieren. Durch diese offene Annäherung oder Definition von Oszillationen als Schwingungen zwischen Text, Bild und Bilderbuchkörper in Bezug auf Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz wird das Fluide in den Relationen betont. In jedem Bilderbuch beeinflussen und bewegen sich Text-Bild-Bilderbuchkörper-Elemente bis zu einem gewissen Grad unterschiedlich und können zum gemeinsamen Klingen gebracht werden. Oszillationen wird das Potenzial zugesprochen, begriffliche Verschiebungen auszulösen und ästhetische Resonanzräume zu eröffnen.

Hinter der Diskussion des Begriffs der Oszillationen steht der Versuch, Implikationen und Strategien zu präzisieren, die in Text-Bild-Buchkörper-Geweben relational wirken:

- Welche Einfärbungen und Wendungen erhält der Begriff der Oszillationen bei der Konfrontation mit Werkaspekten von Müller und Steiner?
- Was heisst es, wenn es beim Bilderbuch zum Oszillieren von gegenwärtigem Material und Text-Bild-Aspekten kommt?

Um diesen Fragen nachzugehen und Charakteristika von Oszillationen im Bereich Bilderbuch herauszuschälen, widme ich mich in Kapitel 4.2 aus einer buchkörpersensitiven Sichtweise vor allem schriftbildlichen und bildschriftlichen Phänomenen in *Der Eisblumenwald* und in *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte*. In Kapitel 4.2.1 gehe ich der untrennbaren Tren-

⁵⁷ Rustemeyer (2006), S. 269.

nung von Text, Bild und materiellen Aspekten vor allem anhand der Kapitelanfänge von *Der Eisblumenwald* nach. Gezeigt werden soll, wie textliche, bildliche und buchstoffliche Aspekte weder vollständig ineinander verschmelzen noch einander stumm gegenüberstehen. Oszillationen werden gemäss diesem Verständnis als Beherbergung der einen Seite in den anderen Seiten begriffen. In Kapitel 4.2.2 gebe ich eine Rezeptionsirritation beim Bilderbuch *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* wieder und schlage dabei den Bogen zu einem zentralen Merkmal ästhetischer Erfahrung, nämlich zu der Ereignishaftigkeit. Diese wird hier mit ihren unverfügbaren und halbverfügbaren Momenten eröffnet, wobei die Rezeption selbst als oszillierender Prozess erschrieben wird.

Den zwei Unterkapiteln ist gemeinsam, dass sie die Art und Weise der Verwobenheit von Bild, Text und Seinsformen sowie die Relationen von Ding- und Zeichenhaftigkeit fernab einer starren binären Logik zu denken versuchen. Expliziert werden soll, was ich hinsichtlich Oszillationen als Schwingen zwischen mehreren Entitäten und in der jeweiligen (begrifflichen und ästhetischen) Ausdehnung schwankend verstehe.

4.2.1 Beherbergungen: Untrennbare Trennungen von Text, Bild und Stofflichkeit

Ich [Jörg Müller] habe manchmal das Gefühl, wir [Müller und Steiner] hätten den gleichen Stil – er sprachlich und ich malerisch. Das heisst: Mit Andeutungen arbeiten, mit Geschichten, die die eigentlichen Geschichten steigern.⁵⁸

Form und Inhalt erweisen sich als Momente eines dynamischen Ganzen.⁵⁹

Entitäten wie Bilder, Texte, Falzlinien oder Formate verschmelzen nicht miteinander, auch wenn im Bilderbuch Bild-Text-Formen und Seinsformen untrennbar miteinander verwoben sind. Texte sind etwas anderes als Bilder, Buchrücken unterscheiden sich substanziell von Knickkanten, Zwischenräume eröffnen sich auch nach Vorsatzblättern. Einzelne Teile von Text-Bild-Buchkörper-Ordnungen lassen sich also durchaus als singuläre Entitäten identifizieren. In dieser Getrenntheit weisen sie Gehalte auf, die sie von anderen unterscheidet. Obwohl etwa Bild- und Textteile in *Die Menschen im Meer* bei der konkreten Lektüre durch das Weisse des Papiers behaftet sind und eingefärbt werden (und umgekehrt), sprechen wir von Bildern, Texten und Weissräumen. Diese Art

58 Jörg Müller zitiert in ten Doornkaat (1990), S. 42, Nachlass Jörg Steiner.

59 Rustemeyer (2006), S. 257.

zu unterscheiden scheint mir nicht grundlegend falsch zu sein, weil Bildern, Texten und buchkörperlichen Teilen zumindest auf semantischer Ebene etwas zugrunde liegt, was sie von den anderen Formungen trennt. In Anwendung eines semantischen Minimalismus, wie ihn Isidora Stojanovic vertritt,⁶⁰ können wir bei verwobenen Text-Bild-Körper-Relationen in einem ersten Schritt von unterschiedlichen Entitäten mit jeweils eigentümlichen Gehalten ausgehen, die noch nicht durch andere Gehalte kontaminiert sind. Ein solcher Ansatz besteht darin, auf sprachlicher Ebene Aspekte unterschiedlicher Entitäten im Bilderbuch zu benennen respektive zu akzeptieren, die nicht oder nur marginal mit anderem angereichert sind. Stabile minimale semantische Aspekte lassen sich demnach isolieren und entsprechen lexikalischen Gehalten; im Bilderbuch sind dies beispielsweise:

Bild: «mit künstlerischen Mitteln auf einer Fläche Dargestelltes, Wiedergegebenes; [...] Zeichnung o. Ä.»⁶¹

Falz: «(Buchbinderei) Stelle, an der ein Papierbogen (scharf) gefaltet ist; Kniff im Papier»⁶²

Gebrauchsspur: «[...] sichtbares Zeichen, das durch häufigen, intensiven Gebrauch entsteht»⁶³

Papier: «[...] durch Verfilzen und Verleimen hergestelltes, zu einer dünnen, glatten Schicht gepresstes Material, das vorwiegend zum Beschreiben und Bedrucken oder zum Verpacken gebraucht wird»⁶⁴

Raum: «in Länge, Breite und Höhe fest eingegrenzte Ausdehnung»⁶⁵

Text: «(schriftlich fixierte) im Wortlaut festgelegte, inhaltlich zusammenhängende Folge von Aussagen»⁶⁶

Weiss: «von der hellsten Farbe; alle sichtbaren Farben, die meisten Lichtstrahlen reflektierend»⁶⁷

Weissraum: «unbedruckter Raum auf einer Seite»⁶⁸

Zeitlichkeit: «zeitliches [Da]sein, [Da]sein in der Zeit»⁶⁹

Praktisch treten solche Entitäten und Phänomene in einem Buch aber immer gemeinsam auf. Vorliegende Knickkanten oder Weissräume können mit Unterschiedlichem behaftet

60 Stojanovic entwarf eine kontextsensitive Sprachtheorie, bei der Syntaktik und insbesondere Pragmatik und Semantik trotzdem begrifflich sauber voneinander getrennt werden. Sie legt ein Verständnis von lexikalischer Bedeutung vor, das semantisch stabile Gehalte aufweist und nicht von variierenden (Sprach)kontexten tangiert ist, vgl. dazu Stojanovic (2009, online), S. 137–150.

61 Bibliographisches Institut GmbH (2022, online): Bild.

62 Ebd., Falz.

63 Ebd., Gebrauchsspur.

64 Ebd., Papier.

65 Ebd., Raum.

66 Ebd., Text.

67 Ebd., weiss.

68 Ebd., Weißraum.

69 Ebd., Zeitlichkeit.

und eingefärbt sein, aber diese Effekte sind nicht Teil der ‹lexikalischen› Bedeutung der Knickkante oder des Weissraums. In einem zweiten Schritt können folglich die einzelnen, trennbaren Komponenten in die Ausgestaltung und in den Kontext des jeweiligen Buches gestellt und ihre Relationen untersucht werden.

Unterschiedliche Entitäten sind in einem Werk untrennbar miteinander verwoben, ihre Fäden können in der einen oder anderen Form in andere Entitäten hineinspielen oder durch andere Entitäten beherbergt werden. Eine Form des In-Beziehung-Stehens von Bild-Text-Formen und Seinsformen, die meines Erachtens ein Charakteristikum von Oszillationen ist, stellt die Beherbergung dar.

Betrachten wir kontextsensitive Beherbergungen von Text-, Bild- und Materialteilen in anderen Entitäten bei *Der Eisblumenwald*: Das Bilderbuch *Der Eisblumenwald* (1983) unterscheidet sich in manchen Aspekten stark von den anderen sechs gemeinsamen Werken von Müller und Steiner. Es ähnelt mit seinem Format von 235 mm × 167 mm eher einem ‹standardisierten› Buch, weist als einziges eine Paginierung auf⁷⁰ und umfasst rein quantitativ deutlich mehr Text- als Bildteile. Steiner hatte im Unterschied zu den anderen Bilderbüchern viel mehr Platz für den Text zur Verfügung, nämlich 126 Seiten. Im Vertrieb wurde *Der Eisblumenwald* als ‹illustriertes Textbuch› gehandelt,⁷¹ obwohl das Werk mit seinen 17 ganzseitigen, 10 doppelseitigen und 33 kleineren Illustrationen mehr Bilder umfasst als jedes andere Werk von Müller und Steiner. Das Buch bringt aufgrund des etwas dickeren Papiers, der Seitenanzahl von 168 und mit seiner Höhe von 1,5 cm ein Gewicht von 603 Gramm auf die Waage.

Eine signifikante Differenz zu den anderen Werken besteht weiter darin, dass *Der Eisblumenwald* praktisch unübersetzbar ist, weil jedes der 33 Kapitel mit einem in Schwarz-Weiss gedruckten Bild beginnt, das eine teilweise bilderrätselartig anmutende Initiale enthält.⁷² Jeweils ein Buchstabe ist einerseits Bestandteil des von Müller Geschaffenen und wächst andererseits aus dem Bild in den Text hinein.

Die Kapitelinitialen sind Teil von 7,6 × 5,75 cm kleinen Bildern, wobei sie Motive und Handlungsstränge des folgenden Kapitels einleiten und stellenweise vorwegnehmen. Müssen Bilder üblicherweise bei fremdsprachigen Ausgaben nicht verändert werden, so hätte bei *Der Eisblumenwald* die Übersetzung jeweils folgende Anfangsbuchstaben der Kapitel berücksichtigt respektive passende Formulierungen dazu finden müssen:⁷³

A/J/A/J/S/E/F/D/A/W/A/D/U/A[?]/D/S/A/Ü/A[?]/H/Z/E/A/D/A/B/D/A/W/S/U/E/S

70 Auf allen Seiten in der Erstausgabe von *Der Eisblumenwald*, wo Bilder ohne Text daherkommen, wurde auf die Seitennummerierung verzichtet.

71 Vgl. dazu Müller (2007), S. 66.

72 Meines Wissens blieb *Der Eisblumenwald* im Gegensatz zu allen anderen Büchern von Müller und Steiner unübersetzt.

73 Eine andere Möglichkeit hätte darin bestanden, dass Müller ganz andere Bilder respektive andere Kapitelinitialen für die jeweilige übersetzte Sprache erschaffen hätte.

Abb. 58: Ausschnitt des Beginns des vierzehnten Kapitels, Seite 57. Müller/Steiner (1983).



Bei Alphabeten, die keine Umlaute kennen, würde zudem das Anfangsbild bei Kapitel 18, ein U-förmiger Kaktus mit zwei Punkten, merkwürdig wirken.

Erscheinen die Initialen bei den ersten Kapiteln gut entzifferbar, verlieren sie zunehmend an Eindeutigkeit und muten teilweise bilderrätselartig an: Beispielsweise ergeben sich beim vierzehnten und neunzehnten Kapitel die beiden Buchstaben rein aus der Kontur von Objekten, die in ihrer Körperlichkeit eine bestimmte Form annehmen.

Der erste Satz des vierzehnten Kapitels lautet ohne die Initiale: «N DEN KOMMENDEN TAGen kamen die beiden Kinder nicht mehr aus dem Staunen heraus.»⁷⁴

Beim Entziffern des Buchstabens hilft den Leser:innen das (implizite) Verständnis der Formenlehre der Sprache, die Semantik und Syntaktik. Der Logik und Form des Deutschen folgend, gibt es zwei Buchstaben, die aus morphologischer Sicht sinnvoll dem N vorstehen könnten, entweder ein I oder ein A. Aus syntaktischer Sicht lässt sich keiner der beiden Buchstaben ausschliessen. Aus kontext-semantischer Sicht würde hier IN sich eher auf den gesamten Zeitraum beziehen, AN hingegen auf einen einzelnen Zeitpunkt. Beim Betrachten der Illustration von Kapitel 14 erscheint die Interpretation zwischen zwei Möglichkeiten hin- und herzuschwingen: Im Hintergrund des Bildes erstreckt sich ein Eisberg, der als A gelesen werden kann. Auch der Schiffsmast mit seinen Seilen bietet sich als A an. Ist es der Eisberg oder ein Teil des Schiffes, der sich ans N knüpft? Der

74 Müller/Steiner (1983), S. 57.

Schiffsmast ohne Seile deutet hingegen auf ein I hin. (Der Geschichtenerzähler auf dem fliegenden Teppich könnte weiter als Punkt eines kleinen I gelesen werden.)

Die 33 Kapitelanfänge, die in den Bildern jeweils einen Buchstaben enthalten, heben für die Rezipient:innen einerseits die Bildlichkeit von Schrift beziehungsweise Texten (Schriftbildlichkeit) und andererseits die Sprachlichkeit von Bildern (Bildsprachlichkeit) hervor. Wird mit Rekurs auf die Schriftbildlichkeit «die einseitige Anbindung der Schrift an die Sprache infrage [...] [gestellt] und untergraben»,⁷⁵ kann die Bildschriftlichkeit dazu führen, die Art und Weise, wie wir Bilder lesen, zu hinterfragen.⁷⁶

In Bezug auf das gemeinsame Œuvre lässt sich erörtern, was Steiners Textsprache und Müllers Bildsprache sowohl unterscheidet als auch verbindet.

Ten Doornkaat sprach Müller darauf an, dass seine Bilder häufig als Systeme erscheinen, «die sich selbst erzählen; die sich anbieten zum Lesen, weil sie auf mehreren Ebenen lesbar sind».⁷⁷ Müller gab Folgendes zur Antwort:

M]eine Malerei [ist] für mich nicht künstlerisch – das soll sie auch nicht sein – sondern kunsthandwerklich. Die Form der Bilder ergibt sich aus dem Inhalt, dem sie strikte unterzuordnen ist. Die Bilder dürfen kein Eigenleben führen. [...] Ich will Inhalte vermitteln, mit möglichst ehrlichen Bildern. [...] Das ist viel wichtiger als das künstlerisch Wertvolle.⁷⁸

Offengelassen, was Müller genau unter «künstlerisch» und «Inhalte» in dieser Passage verstand, verbinden sich beim Beginn der Kapitel von *Der Eisblumenwald* auf kunstvolle Weise Gehalte von Müller und Steiner. Auf derselben Höhe der Seitenfläche begegnen sich Bild- und Textteile und führen gemeinsam in die Kapitel ein. Die Initialen erweist sich dabei als verbindend, insofern sie sowohl als Bild- als auch als Textteil betrachtet werden kann. Zudem deuten die 33 kleinen Bilder an, wovon das folgende Kapitel handeln könnte. Die erste Textzeile hebt sich dagegen visuell durch Versalien von den folgenden Zeilen ab. Der Schrifttext nutzt bei den Kapitelanfängen explizit sein visuelles Potenzial.

Bevor wir noch genauer auf die einzelnen, oben genannten Punkte der bildlich und textlich geprägten Kapitelanfänge zu sprechen kommen, möchte ich eine kurze Irritation einschleusen, die sich mir bei der Lektüre von *Der Eisblumenwald* zunehmend ergeben hat:

Spielt *Der Eisblumenwald* im steinreichen Wüstenstaat Amun, der seinen Wohlstand Erdöl verdankt, werden sowohl im Text als auch in den Bildern Motive, Gegenstände und Bildformeln des Morgenlandes mit seinen 1001 Nächten aufgegriffen. Es eröffnet sich eine

75 Krämer (2014), S. 354.

76 Habe ich in Kapitel 3.2.2.2 beim Teil zu «Lesbarkeit, Utopie und das Weisse» die grafische Dimension von Literatur anhand von Typografie, Schriftbild, Leerstellen und Lücken im Kontext der Dimensionen des Weissen betrachtet und damit zumindest implizit auf das Konzept der Schriftbildlichkeit rekurriert, könnten wir einige Phänomene, die sich um die Initialen drehen, unter die Bildschriftlichkeit subsumieren. Zum Konzept der Schriftbildlichkeit einführend Krämer (2003, 2020), zum Konzept der Bildschriftlichkeit Raible (2012).

77 Ten Doornkaat (1990), S. 3, Nachlass Jörg Steiner.

78 Ebd., S. 44.

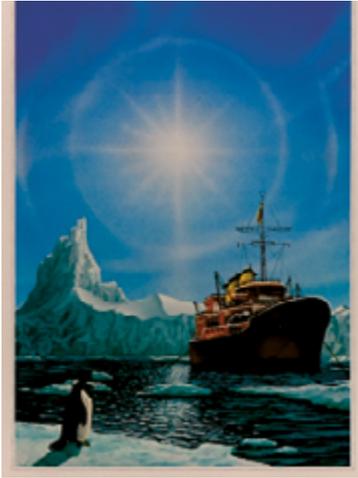


Abb. 59: Ausschnitt S. 65. Müller/Steiner (1983).



Abb. 60: Ausschnitt der ersten Seite von Kapitel 1, S. 5. Müller/Steiner (1983).

märchenhafte Welt, die von einer traurigen Prinzessin, einem verzweifelten König, guten alten Zeiten, fliegenden Teppichen, exotisch blühenden Gärten, europäischen Eroberern, weiten Wüsten und einer waghalsigen Reise erzählt. Besonders in den ersten Kapitelbildern erscheinen gut entzifferbare Initialen, bei denen Rekurs auf die arabische Kalligrafie genommen wird. Stellt die Schriftbildlichkeit in «alphabetisch geprägten Kulturen [...] im Vergleich zu anderen Kunstformen eher ein Randphänomen [dar, nimmt sie] [...] im Einflussbereich der chinesischen und arabischen Schriftkulturen [...] dagegen einen ungleich höheren Stellenwert ein».⁷⁹ Der in der Kalligrafie äussere Ausdruck der Schrift inkludiert die schöne, sinnliche Seite der geschriebenen Sprache, wobei «der meist handschriftliche Schriftzug selbst zum Bild»⁸⁰ wird. Basierend darauf habe ich Müllers Umgang mit den Initialen, die im Laufe der Kapitel immer mehr durch Vermischung mit den Motiven der Bilder einhergehen, wohl etwas zu stark verinnerlicht (und als Auseinandersetzung mit Steiners Text überinterpretiert). Ich habe nicht nur Aspekte der Schriftbildlichkeit, sondern umgekehrt bildschriftliche Aspekte wahrgenommen, die eher Trugbildern entsprechen. Konzentriert auf die Entschlüsselung oder Lektüre der Initialen bei den kleinen Bildern in Schwarz-Weiss sah ich auch in den ganzseitigen und doppelseitigen farbigen Bildern plötzlich Buchstaben auftauchen und wieder verschwinden: Auf dem Bild auf Seite 65 beispielsweise sehen wir denselben Eisberg wie auf Seite 57 – entspricht er auch hier

⁷⁹ Birk/Totzke (2013, online), s. p.

⁸⁰ Ebd.

einem A? Die Sonne wird von einem runden Lichtkreis umgeben – spiegelt sich darin ein O und stellt der Pinguin im Vordergrund gar ein I dar? Welche Buchstaben verbergen sich beim Schiff?

Doch kehren wir von dieser *Fata Morgana* zum Anfang des Buches zurück:

Im ersten Kapitel von *Der Eisblumenwald* wird der erste Buchstabe unserer Sprache aufgegriffen und in einer geschwungenen Körperlichkeit dargestellt. Die 33 Kapitelanfänge rekurren auf die traditionsreiche Ästhetik von Schrift und auf die Geschichte des Alphabets. In der protosinaitischen Schrift, aus der sich die phönizische Schrift entwickelte und von der die lateinische und die arabische Schrift abgeleitet sind, entsprach das Aleph bildlich dem Kopf eines Ochs oder Stieres. (Hebräisch entspricht das Alef dem Rind, auf Phönizisch bedeutet Aleph Ochse.) Später wurde dann eine abstrahierte Form des Tierkopfes mit seinen zwei Hörnern um 180 Grad gedreht. In unserem eher abstrakten Zeichensystem fehlen augenfällige Dingwelten und auch wenn das heutige Alphabet als phonographisches Schriftsystem bezeichnet wird, beherbergen gedruckte Buchstaben Materialität, Visualität und eingessene Sinnlichkeit.

Mit Konzepten wie Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit wird nun die teilweise immer noch angenommene Dichotomie von Bild und Text unterlaufen oder zumindest zur Diskussion gestellt. Sibylle Krämer hebt Gemeinsamkeiten von Schrifttext und Bild hervor, benennt dabei aber auch grundsätzliche Trennungen, insofern etwa Schrifttexte anders als Bilder «in der Regel aus diskreten Symbolen»⁸¹ bestehen. Schrifttext und Bild weisen in Bilderbüchern sowohl strukturelle Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede auf, wobei gerade in verbindenden Wortneuschöpfungen wie Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit das Identische, das Schwingende, Oszillierende, aber auch das Differente zum Ausdruck kommen. Schrift und Bild mit ihren jeweiligen semantischen Gehalten geraten in einen Begriff und werden dadurch einander nähergebracht, wobei sich ein neues Spannungsfeld eröffnet:

Linearität und Sequentialität sind zwar durchaus Eigenschaften, die Schriftphänomene mit Sprachphänomenen teilen, darüber hinaus gibt es aber «schriftbildlich» zu nennende Eigenschaften von (fast allen) Schriften, die stark von denen der Sprache differieren und die das Phänomen Schrift eher in die Nähe des Phänomens Bild rücken lässt.⁸²

In einem Bilderbuch abgedruckter Schrifttext ist lautsprachenneutral, besitzt wie Bilder Visualität und erstreckt sich auf einer dreidimensionalen Blattseite. Weiter werden Schriften «in der Regel» als «Einschreibungen von Symbolen auf Flächen» verstanden.⁸³ Bilder und Text sind dauerhaft sichtbar und erlauben «unterschiedliche graphisch räumliche Arrangements».⁸⁴ Stärker als Illustrationen, die eine kontinuierliche Dichte aufwei-

81 Vgl. dazu ebd.

82 Ebd.

83 Ebd.

84 Ebd.

sen, ist Schrift «zwischenräumlich organisiert und dies unterscheidet sie vom analogen Bild: In einem Gemälde gehört selbst der weiße Fleck unbemalter Leinwand zum Bild und nicht zum Untergrund»,⁸⁵ Texte und Bilder von Müller und Steiner sind als Techniken der Verräumlichung im Buch zu betrachten, die beide visuelle Dimensionen haben, die sich gleichzeitig, aber auch auf unterschiedliche Art ausstellen.

Zu Beginn der Kapitel bei *Der Eisblumenwald* weisen nun Müllers und Steiners Teile auf ähnelnde Eigenschaften von Text und Bild hin. Dies wird unter anderem durch die typografische Ausgestaltung der ersten Textzeile vollzogen. Gerade dadurch, dass sich die erste Zeile mit ihren Grossbuchstaben von den anderen Zeilen abhebt, wird die Visualität von Schrift in den Vordergrund gerückt. Text als materiale-flächige Gestalt auf Papier wird auffällig gemacht. Die Bilder von Müller hingegen enthalten durch die Versalien explizit textliche Elemente.

Eine weitere Nähe von Bild und Text in den Kapitelanfängen von *Der Eisblumenwald* besteht darin, dass das auf den kleinen Kapitelbildern Dargestellte häufig in ähnlicher Art im Text aufgegriffen wird. Anders als etwa bei *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*, bei der Müller und Steiner andere Geschichten erzählen,⁸⁶ oder bei *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, bei dem vom Text her fragend auf die Bilder verwiesen wird,⁸⁷ überlappen sich bei *Der Eisblumenwald* textliche und bildliche Aussagen: Müllers kleine Bilder sind reduziert auf wenige Gegenstände und umfassen einen stark eingeschränkten Blickwinkel. Das dort Wiedergegebene finden wir auch geschrieben wieder. Beispielsweise liegt beim Einstieg von Kapitel 28 im Vordergrund des Bildes ein Teil eines Schnellbootes, dessen Rumpf ein A ergibt. Weit im Meer draussen sehen wir den Eisberg, der transportiert wird, und ein kleines Boot, auf dem sich der König von Amun befindet. Der Text gibt in einer Art Bildbeschreibung die Szene zu Beginn des Kapitels wieder. Die Bilder wiederum geben auf bildschriftliche Art eine Lektüre vor.

Mit diesem kurzen Ausflug zu den Kapitelanfängen von *Der Eisblumenwald* wollte ich nicht nur Überschneidungen von Bild und Text im Bilderbuch darlegen, sondern stellte ich schrifttextliche Aspekte in Bildern (Bildschriftlichkeit) und bildliche Aspekte im Text (Schriftbildlichkeit) fest. Obwohl Bildlichkeit in die Lektüre des Textes und Schriftlichkeit in die konkrete Rezeption der Bilder hineinspielt, geht es nach Mieke Bal bei der Hervorhebung solcher Phänomene nun nicht darum, den «Unterschied zwischen Sprache und Bildern zu bestreiten», sondern, «darum, zu verstehen, wie jede der beiden Seiten die jeweils andere beherbergt».⁸⁸ Und genau dies scheint mir zutreffend, um einen Aspekt von Oszillationen zu charakterisieren, womit der Kreis zum Anfang dieses Kapitels geschlossen wird: Auch wenn Texte etwas anderes als Bilder und Bilder etwas anderes als Texte sind,

85 Krämer (2020), S. 71.

86 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

87 Vgl. dazu Kapitel 3.1.1.

88 Bal (2006), S. 26.

beherbergen sie manchmal impliziter und manchmal – wie beim vierten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner – expliziter ihnen weniger genuine Eigenschaften.

Die Idee von Beherbergungen können wir meines Erachtens nun auf bucharchitektonische Entitäten ausweiten: Beinhalten beispielsweise alle Buchrücken, Knickkanten oder Buchränder jeweils dieselben oder zumindest ähnliche semantische Gehalte, gehen darüber hinaus im jeweiligen Werk andere Charakteristika und Verbindungen mit anderen Buchteilen einher. Text, Bild und buchkörperliche Entitäten korrespondieren jeweils auf spezifische Art miteinander und weisen unterschiedliche Beherbergungen auf. Spielt *Der Eisblumenwald* in den sandigen Weiten des Königreichs Amun, fungiert das Papier in seiner Körnigkeit kongenial als Bühne des Geschehens.

Beherbergen die Mikrostruktur des Papiers in seiner körnigen Seinsweise und die Druckraster der Bilder Punkte, werden Aspekte davon in den gesetzten Rahmungen aufgenommen und zur Schau gestellt. Gleichnishaft führt das Titelbild von *Der Eisblumenwald* innerhalb des Buchdeckels in eine arabische Kulturwelt ein, die nicht nur die Figur des Märchenerzählers, sondern auch die Kultur und Technik der Papierproduktion nachhaltig geprägt hat:

Der Kalif Harun al-Raschid verbindet beide Sphären. Als historische Figur hat er das Papier, das Trägermedium der Geniza-Fragmente, gefördert, als erzählte Figur in ›Tausendundeiner Nacht‹ ist er selbst auf Papier festgehalten worden. [...] Die Verschriftlichung und Anreicherung des Erzählkosmos von ›Tausendundeiner Nacht‹, die sich über Jahrhunderte erstreckte, verlief parallel zur Ausbreitung des Papiers von Samarkand nach Bagdad, Damaskus, Kairo und darüber hinaus. Das Papier diente hier, anders als beim Koran, dessen Zirkulation es als Reproduktionsmedium beförderte, als Trägermedium für die sukzessive Produktion des Textes selbst. Es nahm den Prozess der Arabisierung ursprünglich persisch-indischer Stoffe ebenso in sich auf wie die Anreicherung des Corpus mit immer neuen Erzählungen.⁸⁹

Nehmen die Bilderbuchmacher in ihren Werken auf unterschiedliche Traditionen und Arten des Erzählens Bezug, gehen diese Auseinandersetzungen mit der Papier- und Buchhaftigkeit ihres Schaffens einher. Ihre jeweiligen Bücher rekurren auch auf buchkörperliche Aspekte; Müller und Steiner gehen auf die Vernetzung von Erzähltechniken und -praktiken ein und behandeln Traditionen von Stofflichkeiten, die in variierende Text-Bild-Zusammenhänge gerückt werden. Dazu Dieter Mersch:

Sowenig wie es isolierte Zeichen gibt, die nur einzig und einmal beschrieben werden können, vielmehr die Semiosis sich immer schon in der Komplexität einer Transition oder Verkettung befindet, gibt es auch keine isolierten Stofflichkeiten, von denen der Begriff der Materialität zehrt, sondern sie stehen stets im Kontext von Spannungsverhältnissen zueinander, in einem vielgestaltigen Dialog, einem ›Interludicum‹, um einen Raum von Energien und Kraftlinien multipler Widerständigkeiten zu eröffnen.⁹⁰

89 Müller [Lothar] (2012), S. 33.

90 Mersch (2013), S. 29.



Abb. 61: Jene Blattseiten, die Text aufweisen, sind von einem doppelt gepunkteten Rahmen umgeben, jene, die nur Bilder enthalten, von einem einfach gepunkteten Rahmen. Müller/Steiner (1983), s. p.

Text-Bild-Buchkörper-Ordnungen im Œuvre von Müller und Steiner unterliegen demnach weder klaren transzendentalen oder ontologischen Aprioris noch wuchern sie in einem völlig «anarchischen Spiel».⁹¹ Können buchkörperliche Aspekte Unterschiedliches beherbergen, wird damit nicht nur der polysemische Charakter der Bilderbücher hervorgehoben,⁹² sondern auch die Rolle der Rezipient:innen unterstrichen. Was Buchhaftigkeit in einem einzelnen Werk bedeuten kann, ist gemäss Bachmann offen, «die Signifikate der Objekte hängen stark vom Empfänger der Mitteilung ab, [...] das heißt vom Leser des Objekts».⁹³ Aus materialästhetischer Sichtweise interessiert das spezifische Zusammenspiel mit den materiellen Komponenten des Buches, insbesondere reizen die faszinierenden Elemente, die daraus hervorleuchten.

Manchmal leuchtet nichts auf – darauf geht das nächste Kapitel ein.

91 Rustemeyer (2006), S. 35.

92 Vgl. dazu Kapitel 2.2.

93 Roland Barthes zitiert in Bachmann (2016), S. 111.

4.2.2 Rezeptive Schwankungen – über Ereignishaftigkeit und Halbverfügbarkeit

*Ich glaube fast, ich habe etwas Wichtiges vergessen, dachte er. Aber was?*⁹⁴

*Das Ereignis markiert [...] eine Grenze des Denkens und eine bestimmte Unschärfe aller Bestimmungen, die sich der Repräsentation verweigert.*⁹⁵

Dieses Kapitel ist eine Erfindung über eine wahre Erfahrung. Es beschreibt Aspekte der Ereignishaftigkeit anhand langer Ereignislosigkeit und anhand von Momenten der Unverfügbarkeit bei der Rezeption von *Der Bär, ein Bär bleiben wollte* (1976). Nacherzählt wird eine Rezeptionssituation, bei der sich durch die Verwobenheit «von Sprachformen, Seinsformen und Denkformen [...] Denken und Sein»⁹⁶ konstituieren. Es wird versucht darzustellen, wie Einflüsse unkontrolliert in Lesesituationen hineinschwingen und wie Werkbetrachtungen mit Unverfügbarkeit, «Leerstellen-Phänomenen» und der «Unschlüssigkeit auf Seiten des Lesers»⁹⁷ zusammenhängen können. Rezeptionsaspekte geraten in den Fokus, die zumindest vordergründig nicht auf Sprache basieren und die durch kontingente Kontexte und persönliche Wahrnehmungsstrukturen geformt sind.

Mit dem ersten, diesem Kapitel vorangestellten Zitat endet der Text in Müllers und Steiners erstem gemeinsamen Bilderbuch. Es widerspiegelt auf merkwürdige Art ein dominantes Gefühl, das sich bei einem heutigen Leser während der Beschäftigung mit *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* eingestellt hat. Bei der Lektüre war sein Blick getrübt und hinderte ihn daran, tiefer ins Werk einzutauchen. Das Buch konnte ihn nicht in Erstauen versetzen und er wurde daran gehindert, zu dessen «Zeichen und [...] Ordnungen» vorzudringen, «widerspenstig und unberechenbar»⁹⁸ trat ihm das Werk entgegen. *Ich glaube fast, etwas* wirkte implizit störend auf seine Rezeption ein, *aber was?*

Nach dem Winterschlaf klettert der bärige Protagonist von *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* aus seiner Lieblingshöhle und findet sich in einer veränderten Landschaft wieder. Geblendet von hellem Licht sieht er die Umwelt nur verschwommen. Während der Bär sich die Augen reibt, denkt es sich in ihm, dass er wohl noch träume. «Der Wald war ver-

94 Müller/Steiner (1976), s. p.

95 Rustemeyer (2006), S. 254.

96 Ebd., S. 25.

97 Junges (2020), S. 223.

98 Müller-Wille (2017), S. 29.

Abb. 62: Ausschnitt der fünften Doppelseite.
Müller/Steiner (1976), s. p.



schwunden»,⁹⁹ vor ihm erstreckt sich eine Fabrik. Und sogleich rückt dem Bären ohne Wildnis die neue, menschengemachte Welt zu Leibe.

Den Moment des unwirklichen Erwachens hat Müller aus der Bärenperspektive ausgemalt. Auf einem Bild sind Umrisse, graue, milchige Schatten von etwas zu sehen, das dem Bären fremd erscheint. Dieses böse Erwachen in einer schönen neuen Welt stellt für den Bären den Beginn eines fortschreitenden Prozesses der Entfremdung dar, den Max Weber als «Weltverstummen als Kehrseite der Rationalisierung»¹⁰⁰ zu fassen versuchte. In den Lebensraum des Bären ist die Industriegesellschaft vorgedrungen und diese droht ihn vollends zu vereinnahmen und zu anthropomorphisieren. Indem der Bär ins Fabriksystem eingefügt wird, droht er sich zu vergessen. Der Bär gerät in eine beziehungslose Beziehung zu den Mitarbeiter:innen der Fabrik, er wird vom Personalchef als «schmutzige[r], unrasierte[r] Faulpelz» und vom Direktor als «dreckiges Element» bezeichnet.¹⁰¹ Dem Präsidenten versucht der Bär erfolglos zu beweisen, dass er doch gar kein Arbeiter, sondern ein wildes Tier sei. Der äussere Verlust seines Reviers geht mit einer inneren Orientierungslosigkeit einher: Die Fabrikabläufe sagen ihm nichts und er wiederum erreicht die dort arbeitenden Menschen nicht. «Diese Erfahrung kennzeichnet den Zustand der Depression, in dem alle Resonanzachsen verstummt sind, in dem «nichts mehr zu uns spricht.»¹⁰² Die geistig-

99 Müller/Steiner (1976), s. p.

100 Max Weber zitiert in Rosa (2020), S. 29.

101 Müller/Steiner (1976), s. p.

102 Rosa (2020), S. 33.

Abb. 63: Bereits beim Umschlagbild stellen die Bilderbuchmacher die Anthropomorphisierung des Bären als gestört und verkehrt wirkend dar, wobei sich der Bär durch eine erzwungene und überwachte Nassrasur selbst entstellt. Müller/Steiner (1976), Vorderseite des Umschlags.



seelische Konstitution des Bären ist mit den Fortschritten des Homo Faber nicht vereinbar. Er leidet unter den monotonen Prozessen der Arbeitswelt.

Zentrale Aspekte von *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* lassen Erfahrungen der Moderne anklingen, die Marx als Entfremdung, Blumenberg als Unlesbarkeit der Welt, Weber als Entzauberung, Arendt als Weltverlust und Rosa als Resonanzlosigkeit bezeichnete.¹⁰³

Dem Leser waren anthropomorphe Tiergestalten aus Bilderbuchgeschichten vertraut; in seiner Kindheit wuchsen ihm verschiedene Verwandte von Pu, dem Bären, ans Herz. Unser Leser ahnte mehr, als er zu sagen wusste. «Das meiste [seines] Kennens kann [er] nicht [in] Worte»¹⁰⁴ fassen. Er erinnerte sich nur noch vage, wie ihm *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* in frühen Jahren zufiel, an die Dramatik des Geschehens, an den Verlust ursprünglicher Freiheit und an den erwachenden Trotz im Tier und in ihm selbst. Die aufgezeigte Suche nach Identität, der Zweifel am eigenen Wesen und das Gehörtwerden beschäftigten unseren jungen Leser. Damals schien es ihm zu gelingen, in Resonanz mit dem Werk zu treten. 25 Jahre später nahm der studierte Leser das Bilderbuch erneut hervor. Dieses Mal wollte es ihm nicht so recht schmecken und nach Honig schon gar nicht. Wie der Bär in der *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* «startete» er «ins Leere»,¹⁰⁵ blätterte im Bilderbuch ungeduldig hin und her und versuchte, einen Lektüreschlüssel zu finden. Irgendetwas versperrte dem heutigen Leser den Blick, um sich an die Geheimnisse des Buches heranzutasten. Penibel untersuchte er die unterschiedlichen Perspektiven des Fabrikgeländes nach Inkonsistenzen, die möglicherweise die Anregung seiner Fantasie hemmten. Er fand andere Leser:innen im Netz.¹⁰⁶

103 Vgl. dazu Rosa (2020), S. 33.

104 Polanyi (1985), S. 14.

105 Müller/Steiner (1976), s. p.

106 Ein anderer Leser stellte fest: «Das Fabrikgelände ist aus [...] unterschiedlichen Perspektiven jeweils sehr

Die chronologisch erzählte Geschichte schien dem Leser leicht wiedergebbar und weniger komplex oder polysemisch zu sein als etwa diejenige in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*. Aber wie bei jedem Werk von Müller und Steiner gab es auch beim ersten gemeinsamen Werk bei der wiederholten Lektüre immer wieder Neues zu entdecken.¹⁰⁷ Erst im Laufe des Betrachtens fiel dem Rezipienten beispielsweise auf, dass die von Müller in *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* dargestellten Gebäude und deren Innenräume keine Schatten werfen. Dadurch wirken die menschengemachten Räume noch kantiger und die Atmosphäre von Losgelöstheit wird befördert. Der Leser fokussierte sich auf die betont emotionslosen Aussenansichten der Fabrik, um die herum kaum Leben stattfindet. Nackte Fassaden werden von einem Stacheldrahtzaun umgeben, darin bewegen sich Wächter und Fabrikarbeiter marionettenhaft. Die Menschen scheinen Regeln zu verstehen und ihnen zu gehorchen, die beim Bären Ratlosigkeit auslösen. «Der Fabrikwächter sagte ihm, was er zu tun habe, und der Bär nickte, obschon er kein Wort verstand.»¹⁰⁸ Der Leser erzählte einer Verbündeten, dass dieses Bilderbuch eigentlich auch vieles anböte, was ihn zu den Bilderbüchern von Müller und Steiner hinzieht. Er fragte sich, ob dieses Bilderbuch oder ob er wohl schlecht gealtert sei, ob beispielweise «die typischen Einrichtungsgegenstände der 1970er-Jahre»¹⁰⁹ antiquiert wirken. Er merkte aber, dass im Buch enthaltene Botschaften immer noch aktuell sind: «Bären sind für uns lediglich Zirkustiere oder Zootiere, die freie Wildnis ist uns nicht mehr präsent.»¹¹⁰ Und doch tat sich zwischen ihm und dem Buch eine Distanz auf. Was hinderte ihn, erneut von der ersten gemeinsamen Arbeit von Müller und Steiner affiziert zu werden? Weshalb trat ihm das Werk im Unterschied zu anderen Bilderbüchern unverfügbarer gegenüber?

Ist ein Werk mit seiner Stofflichkeit «durch eine *jederzeit mögliche, aber nicht-reflexiv durchdrungene Verfügbarkeit* [...] gekennzeichnet»,¹¹¹ kann es sich dem «Einverleiben»¹¹² der Betrachtenden auch versperren: Bilderbücher mit ihren Text-Bild-Buchkörper-Relationen

realistisch wiedergegeben. Selbst die Ansichten, in denen man nur Teil des Geländes aus den Fenstern von Räumen heraus betrachtet, passen sehr genau zu den übrigen Bildern – und dabei handelt es sich um reine Phantasie» (Rehbein, s. d., online). Rehbein fragte sich, weshalb alle Fabrikangestellten den Bären dermassen verkennen, ob denn der Bär einen Lohn erhält und weshalb der Bär sich überhaupt mit den Menschen und Zootieren unterhalten kann. In seinem Ärger verschrieb er sich in seiner Buchbesprechung, die Buchstaben purzelten herum, die Müdigkeit wandelte sich in Mündigkeit: «Der Mündigkeit [sic] des sich ankündigenden Winterschlafs kann er [der Bär] sich nicht entziehen (Rehbein, s. d., online).

107 Wenn Hartmut Rosa unvollständige Begreifbarkeit als ein Charakteristikum von Resonanz Erfahrung benennt, kann dies auch auf das Bilderbuch *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* zutreffen. Vgl. dazu Rosa (2020), S. 52.

108 Müller/Steiner (1976), s. p.

109 Rehbein (s. d., online), s. p.

110 Ebd.

111 Ernst/Paul (2013), S. 11.

112 Vgl. zum Konzept des Einverlebens als Aspekt der Lektüre in zeitgenössischen Fantasy-Romanen Lötscher (2014), insbesondere S. 33, 60.

können, müssen aber nicht, Resonanzen auslösen. Etwas am Buch berührt oder bewegt Rezipient:innen in intensiver Art, ein durchdringender Kontakt ereignet sich und führt etwa dazu, seitenweise über fiktive Haare auf dem Papier oder einmalige Lichtverhältnisse zu reflektieren. «Plötzlich ruft uns etwas an, bewegt uns von außen und gewinnt dabei Bedeutung für uns um seiner selbst willen.»¹¹³ Ein kleiner oder grosser Werkauschnitt adressiert sich an Leser:innen, so dass sich ein intrinsisches Interesse daran einstellt. Welche Verbindungen oder Verknüpfungen von Materialität und Narrativität ereignen sich bei der Rezeption und wie spielen dabei Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz hinein?

Bei unserem Leser von *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* dominierte nach wie vor ein störendes Gefühl. Er konnte diesen Eindruck nicht habhaft werden und fragte sich, was diesen Moment der Unverfügbarkeit ausmache. Der Leser nahm das Bilderbuch auf Spaziergänge mit, las sich den Text laut vor, kommentierte die Bilder, betrachtete den Bären im Herbstwind, im Zug und im Café mit einem Bier, ohne und unter Menschen, im roten Sessel in der warmen Stube, er klammerte sich ans Buch und «versuchte Alles, aber kalt, kalt».¹¹⁴

Der Begriff der Unverfügbarkeit

[...] besagt zunächst, dass es keine Methode oder keinen *Sieben- oder Neun-Schritte-Ratgeber* gibt, mit deren Hilfe sich gewährleisten liesse, dass wir mit Menschen oder Dingen in Resonanz treten können. Selbst wenn wir alle subjektiven, sozialen, räumlichen, zeitlichen und atmosphärischen Hintergrundbedingungen zu kontrollieren und ganz auf die Ermöglichung einer Resonanzerfahrung ein- und auszurichten versuchen, kann es sein, dass die Begegnung im Kerzenschein, der Berg im Morgenrot, die Musik vom teuersten Platz des besten Konzerthauses aus uns eben doch (oder erst recht) «ganz kalt» lässt, dass wir nicht berührt werden und keine Verbindung herzustellen vermögen.¹¹⁵

Wie Steiner in seinem Buch *Schnee bis in die Niederungen*¹¹⁶ zweifelte der Leser an sich und an der Mittelbarkeit von Welt. Bei der Rezeption ratterte kein Bär in seinem Kopf, der Buchkörper sprach nicht zu ihm.¹¹⁷

Entfremdet sich der Bär in *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* von seinem Dasein als Bär, findet er am Ende doch erneut eine Höhle, in der Winterschlaf gehalten werden kann. Schliesslich setzt er sich wieder mit sich selbst und seiner Welt in Beziehung.¹¹⁸

113 Rosa (2020), S. 39.

114 Büchner (2002), S. 8.

115 Rosa (2020), S. 43.

116 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 38–39.

117 Diesem Umstand könnte leicht mit Ablenkung begegnet werden, wenn nicht gerade eine Abhandlung über ein Gesamtwerk (!) zu schreiben wäre.

118 Anders als in Frank Tashlins *The Bear That Wasn't* (1946) erlangt der Bär nicht durch die Wirtschaftskrise respektive die Schliessung der Fabrik seine Freiheit von der Lohnarbeit wieder, sondern er wird wegen seiner festgeschriebenen Wintermüdigkeit (seiner Identität) entlassen. Müller und Steiner haben in ihrem ersten Bilderbuch unterschiedliche, drastischere Enden entworfen. In einer Variante explodiert

Folgten Rezipient:innen diesem Ende der Geschichte, müsste es doch auch für den heutigen Leser möglich sein, mit den vorliegenden Text-Bild-Buchkörper-Relationen «in ein Antwortverhältnis zu treten, das nicht erratisch, also komplett zufällig ist, das aber auch nicht vollständig kontrollierbar ist, und das aus ebendieser Struktur das Wechselspiel von Anrufbarkeit, Selbstwirksamkeit und Transformation in Gang setzt und damit die Erfahrung von Lebendigkeit ermöglicht». ¹¹⁹ Gewiss lässt sich eine materialästhetisch geprägte Resonanz Erfahrung nicht erzwingen, aber Bilderbücher mit ihrer Körperlichkeit sind gemäss dem Vokabular von Rosa als «halb verfügbar» zu bezeichnen, insofern «sie sich zwischen völliger Verfügbarkeit und gänzlicher Unverfügbarkeit bewegen». ¹²⁰

Aller Umschweife zum Trotz stürte der heutige Leser nach wie vor nicht den Wind, den der Bär zu Beginn des Buches in seinem Pelz spürt, empfand kein Gefühl für den Schnee, den das wilde Tier riecht, bevor es sich in eine Höhle zurückzieht, und hörte nicht das Stapfen «durch das raschelnde Laub», als sich der Bär zu seinem langen Schlaf aufmacht. ¹²¹ Gefühllos blätterte er zurück und las immer wieder, wie mit dem Winter die Menschen kommen: «Sie hatten Pläne und Werkzeuge bei sich, und sie hieben alle Bäume um: Baum um Baum um Baum.» ¹²² Er fühlte sich vom Buch sowohl über- als auch unterfordert. Er versuchte, sich in das quadratische Format zu versenken, das ihn an Schallplatten erinnerte, und sich über die abgerundeten Seiten zu enervieren.

Ein Gefühl von Punctlosigkeit stellte sich ihm ein. Die Beschäftigung mit *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* schien nicht über ein «höfliches Interesse» ¹²³ hinauszugehen. Als er, der kurzzeitige Protagonist ausserhalb des Buches, am Morgen auf den Bus wartete, bekam er von einem betrunkenen Kollegen gesagt, dass er immer gleich aussehe, wie eine Statue. Ereignislos. Es stellte sich ein Ohnmachtsverhältnis ein, das Buch blieb ihm «starr und stumm». ¹²⁴

Im Nachhinein können wir vermuten, dass es ein kleines, unscheinbares Detail oder eine «unterschwellige Wahrnehmung [...]» ¹²⁵ war, das respektive die sich in ihm einnistete. Auf subtile, unbewusste Weise wurde die Aufmerksamkeitsspanne der Rezeption absorbiert und ein vertiefendes Studium gestört.

Physiologen haben schon vor längerer Zeit behauptet, dass die Art und Weise, in der wir einen Gegenstand sehen, von unserer Wahrnehmung bestimmter somatischer Vorgänge bestimmt ist – Vorgänge, die wir nicht als solche empfinden. ¹²⁶

die Fabrik, in einer anderen gräbt sich der Bär einen Tunnel aus der Fabrik in den Berg hinein. Vgl. dazu verschiedene Typoskriptfassungen im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA-Steiner-D-04-e-1).

119 Rosa (2020), S. 120.

120 Ebd., S. 48.

121 Müller/Steiner (1976), s. p.

122 Ebd.

123 Barthes (2009), S. 36.

124 Rainer Maria Rilke zitiert in Rosa (2020), S. 112.

125 Polanyi (1985), S. 17.

126 Ebd., S. 21.

«Doch dann geschah etwas.»¹²⁷

Der wild blätternde Leser blieb bei einer Szene hängen, bei welcher der aus der Fabrik entlassene Bär in einem Motel ein Zimmer mieten will, weil er durch den sich ankündigenden Winter sehr müde geworden ist. «Hinter dem Tisch im Empfangsraum stand ein Angestellter»¹²⁸ und dahinter sind auf den Kästen mit den Zimmerschlüsseln Spielzeuge zu sehen: ein Teddybär, eine Flamencotänzerin, ein durch Lanzen verletzter Stier. Und zwischen diesen Figuren ein Modellflugzeug. Als der Leser dieses Modellflugzeug betrachtete, dachte er daran, dass Jörg Müller zu Beginn seiner Zeit als Illustrator auch Werbung gemacht hatte, zum Beispiel Swissair-Reklamen.¹²⁹ Und er erinnerte sich an die Lektüre einer Dissertation, die Müllers Beschreibung eines Erweckungserlebnisses, als er vor etwa 60 Jahren alle Flugzeugmodelle in seinem Studentenzimmer heruntergerissen hatte,¹³⁰ wiedergab. So kehrte er zum Buchumschlag zurück und sah *es* endlich, dominant gross und in dicken Lettern vor ihm aufgehen:

Der Bär, der ein Bär bleiben wollte

Wie Schuppen fiel es dem Leser von den Augen: Die Titelschrift hatte seine Rezeptionsstimmung orange verfärbt. (Im betrachtenden Subjekt widerspiegelt sich nicht nur das zu rezipierende Buch, sondern konstituiert sich auch die Zeit, die den Büchern Staub und wandelnde Kontexte ansetzt.) Knapp 30 Jahre nach Erscheinen von *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* hob eine Billigfluggesellschaft ab, die mit ihrer Wort-Bild-Marke laut und bullig seine Wahrnehmung des Bilderbuchs durchsetzte:

Easy

Als Kombination von körperlicher Schrift und grafischen Elementen drückten die Marke Easy-Jet und Charakteristika der Cooper Black dem Bilderbuch einen irritierenden Stempel auf und enthielten dem Leser eine Zugangsweise vor.

Kein Leser kann sich in einen Text vertiefen, wenn er unablässig die Schrift, die Detailtypographie, den Satz, den Umbruch und die Gesamtgestaltung sieht.¹³¹

127 Müller/Steiner (1976), s. p.

128 Ebd.

129 Vgl. dazu Müller (2007), S. 33.

130 Vgl. dazu Kapitel 1, S. 21.

131 Forssman (2015), S. 35.

Denkbar ist: Unser Leser empfing die Schriftbildlichkeit des Buchumschlags, auch wenn er sie lange nicht (propositional) sah. Als Resonanzgrenze wirkte sie zwischen ihm und dem Objekt als eine Art negatives Punctum. Er wusste nicht, aber spürte es:

Cooper Black is as eye-catching as a charging bull and as loud as a carnival barker. [...] Cooper Black was «the selling type supreme, the multibillionaire sales type, it made big advertisements out of little ones.»¹³²

Die ultrafette Serifenschrift Cooper Black wirkt gross, auffällig, aufgeblasen, klischiert, ungefährlich, hübsch und nett. Gemacht für Werbung. Es lässt sich nur erahnen: Das Bilderbuch in Schallplattenformat versprühte im Hinterkopf des Lesers eine Präsenz, die für ihn so gar nicht zu Müllers und Steiners Werk passen wollte.

Der Körper der Cooper Black ist fester Bestandteil der heutigen Kultur, popularisiert wurde er etwa durch das Album-Cover der «Pet Sounds» von The Beach Boys. «Cooper Black florierte vor allem in der Werbung. Die halb ironische, halb ernst gemeinte Ästhetik der Schrift passte zur Stimmung der Sechziger und Siebziger Jahre.»¹³³ Der Leser spürte diese Ironie nicht. Versuchten Steiner, Mitarbeiter:innen des Verlags Sauerländer und Müller, der beruflich der Werbeindustrie den Rücken zugekehrt hatte, der Massenkultur mit ihrer Warenästhetik ein «Schnippchen zu schlagen»¹³⁴?

Betrachtungen von Bilderbüchern «oszillieren zwischen «Innen» und «Außen»»,¹³⁵ schwanken durch wandelnde Kontexte, wobei sich variable, unerwartete Sichtbarkeiten ereignen. Dem Leser trat eine Körpersprache der Schrift gegenüber, undurchdringlich blieb zuerst die Erfahrung mit dem Buch. «Das Schriftbild, der Klang des Texts sowie sein Rhythmus stell[en] sensorische Reize dar, die nicht nur inhaltlich, sondern auch synästhetisch verarbeitet und dabei in affektive Zustände umgewandelt»¹³⁶ wurden.

Später rekonstruierte unser Leser, wie die Cooper Black die Anziehungskraft für *sein* Werk hemmte. Ein fast mikroskopischer Wahrnehmungseinfluss wirkte sich auf seine Erfahrung auf der Makroebene des Buches aus. Ein kleiner Werkteil übte Schwingungen auf die anderen Blattseiten aus.

Wenn Sinn und Sinnlichkeit also *intern* miteinander verkoppelt sind, bedeutet diese Verkopplung keine Synthese von zwei prinzipiell getrennten Bereichen, sondern vielmehr die vorgängige *Einheit* von Sinnlichem und Sinn, von Präsenz und Repräsentation in der lebendigen Wahrnehmung. Erst in der theoretischen Einstellung der Analyse oder in der reflektierenden Erinnerung – und somit immer erst nachträglich – können die sinnliche und die sinnhafte Seite unterschieden und bewusst in komplexen kognitiven Zusammenhängen begriffen wer-

132 Heller (2014), S. 157–159.

133 Stoll (24. 7. 2020, online), s. p.

134 Adorno/Horkheimer (1997), S. 309.

135 Junges (2020), S. 263.

136 Hiergeist (2014), S. 359.

den. Und eben das bezeichnet die zunehmende Artikulierung der inneren Artikuliertheit einer Situation als ein Erlebnisganzes und als verkörperter Bedeutungszusammenhang.¹³⁷

Der Rezipient als verstricktes Wesen sah sich konkreten Erscheinungen gegenüber, die eine parasitäre Wirkmächtigkeit über ihn ausübten und die wohl der Zufälligkeit einer Schriftbildlichkeit mit ihrem Warencharakter entsprangen. Etwas nun Halbverfügbares vermochte die Rezeption mitzusteuern und versetzte den ausgelieferten Leser in einen diffusen Zustand. Die Cooper Black erwies dem ersten gemeinsamen Bilderbuch von Müller und Steiner im Nachhinein und in diesem Fall einen Bären dienst; die Gesamtwahrnehmung des Buches war durch ein Element bestimmt, das auf die Verfassung und die Erlebnisweisen des Lesers drückte. Das Buch artikulierte sich ihm durch eine bestimmte Situation respektive durch einen bestimmten Zustand des Gemüts, die seine Rezeption gliederte. Sein Zugang zum ganzen Buch war geprägt durch eine wahrscheinlich unwahrscheinliche Sinnbildung, einen Reiz, einen Geruch, einen formativen Moment, der eine dialogische Auseinandersetzung mit dem Werk erschwerte. Zuerst unbewusst (und später halb bewusst) spielte die bildschriftliche Dimension mit dem im Buch Dargestellten zusammen. Die typografische Form als «Knochen und [...] Fleisch des gedruckten Worts»,¹³⁸ die auch mit buchexternen Kontexten in Verweisungszusammenhängen steht, drang in andere Aspekte der Rezeption ein, führte etwa zu hastigem Hin- und Herblättern. Die Lektüre entwickelt ein konzeptionelles Eigenleben, «Unterbrechung und Einheit, Antizipierbarkeit und Überraschung, Maß und Überschuss, Kontinuität und Fragmentierung, Spannung und Harmonie, Widerstand und Erfüllung, Variation und Wiederholung»¹³⁹ begleiten Bilderbuchbetrachtungen.

Im Versuch der Weglenkung seines Easy-Gefühls und der Reflexion der eigenen Wahrnehmung wendete sich der Leser weg von seinen Dissonanzen und wieder den Erfahrungsmöglichkeiten des Bilderbuchhaften zu. Er versuchte, die schriftbildliche Einfärbung zu verdauen, auch wenn sich diese nicht ohne Weiteres auflösen liess. Als der Leser sich wiederholt fragte, wie bei der Rezeption die «Modalitäten der Vermittlung zwischen körperlicher und geistiger Existenz»¹⁴⁰ geartet sind, meinte er am Ende den gebrandmarkten Bären zu spüren, der sein Selbst im Spiegel zu sehen versuchte.

Er blätterte um und unternahm einen Spaziergang.

137 Niklas (2013), S. 24.

138 Forssman (2015), S. 78.

139 Mahrenholz (2005), S. 155.

140 Gumbrecht (2012), S. 202.

5 Bilderbuchhaftigkeit: Ein Spaziergang durch Müllers und Steiners stoffliches, sinnliches und präsenten Blätterwerk

Rasch vergaß ich, daß ich oben in meiner Stube soeben noch düster über ein leeres Blatt Papier hingebriüet hatte. [...] Freudig war ich auf alles gespannt, was mir auf dem Spaziergang etwa begegnen oder entgegengetreten könnte.¹

2021 erschien im Verlag Suhrkamp eine vierbändige, schön gestaltete Werkausgabe mit allen Romanen, Erzählungen sowie ausgewählten Essays und Reden von Jörg Steiner. Die Bilderbücher sind darin sinnvollerweise nicht enthalten.² Gemäss einer in diesen Betrachtungen formulierten Perspektive bilden Bild-Text-Gewebe mit ihren Körpern – dem Format, Gewicht, Papier, Rücken, den Doppelseiten, Falzlinien, Weissräumen, architektonischen Proportionen, der Typografie, Dreidimensionalität etc. – Einheiten, die sich nicht ohne gravierende Konsequenzen sezieren oder auseinanderlösen liessen. Ist ein Bilderbuch ein stofflicher «Gegenstand, den man in den Händen hält»,³ können dessen Eigentümlichkeiten zum theoretischen Schauen respektive Staunen veranlassen: Wie lassen sich Eigenheiten des Erzählens im Bilderbuch unter den spezifischen ästhetischen Charakteristika und materiellen Resistenzen befragen?

Beansprucht eine materialästhetische Perspektive eine Allgemeinheit, die über den Bereich Bilderbuch hinausgeht,⁴ kann sie Antworten auf Jens Thieles Votum liefern, dass «[d]ie Bilderbuchanalyse [...] keinem starren Schema folgen [kann], sondern [...] [sich] auf die jeweilige Bild-Text-Struktur sowie auf die ästhetischen, dramaturgischen und thematischen Besonderheiten des [jeweiligen] Buches einlassen»⁵ muss. Die Bilderbuchtheorie hat mitunter die Aufgabe, mit dem Ästhetischen in Dialog zu treten, insofern «für alles Theoretische

1 Walser (1973), S. 7.

2 Die von Martin Zingg sorgfältig zusammengetragenen, kommentierten und mit editorischen Notizen versehenen gesammelten Werke zeugen von handwerklichem Geschick eines elaborierten Literaturvermittlers. Zingg war sehr wohl bewusst, dass Steiners Schaffen sieben Bilderbücher mit Jörg Müller umfasst und diese Zusammenarbeit intensiv und fruchtbar war.

3 Hagner (2015), S. 244.

4 Allgemeinheit beansprucht eine solche Perspektive, weil sie der Auffassung einer Artikulation als Verkörperung Rechnung trägt, insofern «alles, was strukturiert ausgedrückt wird, ausschliesslich in physisch materiellen (körperlichen und sinnlichen) Formen ausgedrückt werden kann», Niklas (2013), S. 21.

5 Thiele (2003), S. 13.

sche das Ästhetische einen unverzichtbaren Zug darstellt».⁶ Im Zuge konkreter Werke und deren Untersuchungen als «Gewebe differentieller Bestimmungen»⁷ entwickeln respektive zeigen sich konzeptionelle Eigenleben von Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz. Das Darlegen und Beschreiben solcher Momente, die in der konkreten Lektüre liegen,⁸ stellte einen wichtigen Punkt dieser Betrachtungen dar, wobei das «Wechselspiel zwischen theoretischer Argumentation und Materialität des Buches»⁹ sich – das hoffe ich zumindest – nahe am Material, an und mit den einzelnen Werken, herausbildet(e). Eine materialästhetisch ausgerichtete Werkbetrachtung äussert sich im gelungenen Fall meines Erachtens als aufzeigende Praktik, die gemäss Jörg Volbers nicht nur andeutet, sondern auch sprachlich-sensiblen, beschreibenden Zeigecharakter aufweist:

Zeigen ist kein «Aufscheinen» oder «Andeuten» eines Anderen des Sagens, sondern eine konkrete Tätigkeit, die *qua* Praktik gleichermaßen körperlich-materielle wie semiotisch-semantische Dimensionen umfasst. Diese Tätigkeit kann daher [...] von *Dritten* (also auch nachträglich von einem selbst) immer in den Blick genommen und thematisiert werden.¹⁰

Sowenig Zeigen von Volbers als sprachlose Geste angesehen wird, sowenig wurden in diesen Betrachtungen Kategorien oder Begriffe wie Sinn oder Präsenz in einem «logischen Ausschliessungsverhältnis zueinander gesehen, sondern als Relationen *innerhalb* eines gemeinsamen Erfahrungsraumes».¹¹ Mitunter zeigte sich Sinn verkörpert und artikuliert sich in verändertem Licht: «Die Materialität und Präsenz des Sinns besteht vor allem darin, dass sich Sinn *hier* und *jetzt* verkörpert und sich verkörpern muss, um sich zu zeigen.»¹² Sind Bilderbücher Gegenstände mit genuin stofflichen Eigenschaften und bedarf ein Text-Bild-Gewebe per se einen Körper, der sich mitartikuliert, so gilt es weiter zu betonen, dass sowohl die Produktion als auch die Rezeption als sinnlich-körperlich geprägte, dialogische Akte aufzufassen sind.

Die in diesen Betrachtungen zu entwickelnde materialästhetische Perspektive ging also weder von einem von vornherein starren Verständnis von Grundlagenbegriffen aus noch von einer stipulativ festgelegten Position oder Schule. Wichtig war mir, dass der Bilderbuchkörper nicht einfach als sprachlose oder sinnfreie Zone betrachtet und auch nicht als «Nichtidentische [...] Substanz»¹³ verklärt wurde. Viel eher dienten die dehnbaren

6 Mersch/Sasse/Zanetti (2019), S. 10.

7 Rustemeyer (2006), S. 271.

8 Zu meinem Verständnis von konkreter Lektüre siehe Kapitel 3.1.

9 Müller-Wille (2019b), S. 100.

10 Volbers (2011), S. 201.

11 Ebd., S. 210.

12 Volbers (2011), S. 205.

13 Hart Nibbrig (1985), S. 14. Dazu weiterführend Hart Nibbrigs Argumentation über das Verhältnis von Sinnlichkeit und Sinn, etwa ebd.: «Dass Sinnlichkeit in Sinn nicht aufgeht, heisst noch lange nicht, dass der Körper als Rest, der sich intellektueller Kontrolle und Zwangsintegration entzieht, als das von Adorno

Schlüsselbegriffe dieser Betrachtungen – Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz – der Problematisierung des Materialitätsbegriffs und dazu, Bedingungen und Aspekte des Zugangs zum Bilderbuch in den Vordergrund zu rücken, die bisher meines Erachtens wenig Aufmerksamkeit erfahren hatten.

Wenden wir uns nochmals der Werkausgabe von Steiner zu, um einerseits ein Desiderat in der Behandlung des Bilderbuchhaften auszuführen und andererseits pragmatischere Motivationen zu diesen materialästhetischen Betrachtungen darzulegen: Zingg geht im Nachwort der Werkausgabe auf drei Seiten auf die Arbeitsgemeinschaft von Müller und Steiner und auf Steiners «bildhaften Stil» ein.¹⁴ Wie andere Literaturkritiker:innen benennt er etwas unbeholfen die Resultate der Zusammenarbeit als «Kinderbücher»,¹⁵ geht nur kurz und exemplarisch auf die ersten drei gemeinsamen Werke ein und scheint froh zu sein, sich auf der darauffolgenden Seite fernab von der Bilderbuchhaftigkeit Steiners Anfängen als Lyriker widmen zu können.¹⁶ Zinggs Zurückhaltung, sich dem Gemeinschaftswerk vertieft zu nähern, ist in einem grösseren Kontext zu sehen. Unter anderem tut sich die archivalische Praxis (zumindest in der Schweiz) mit spartenübergreifenden Künstler:innengemeinschaften von Bild, Text und Buch und nicht zuletzt mit dem Buchhaften des Bilderbuchs schwer. Beispielsweise liegt der Korpus – der Körper und die Gestalt – des Archivs der sieben Bilderbücher zerstreut in allen Himmelsrichtungen.¹⁷ Sammlungstechnisch, in der Vermittlung und in der (literatur)wissenschaftlichen Praxis¹⁸ scheint das Bilderbuchhafte einen prekären Status zu besitzen. Damit ist das Titelwort des Schlusskapitels gefallen und zwei Ausgangsfragen dieser Betrachtungen sind benannt: Was beinhaltet Bilderbuchhaftigkeit und wie kann sie begriffen werden? Eine andere Motivation zu diesen Betrachtungen hängt mit dem zusammen, was Zingg im Nachwort konstatiert, nämlich, dass sich Steiner davor scheute, «sich selbst und sein Werk zu kommentieren»:¹⁹

erdachte Nichtidentische zu ontologisieren, als sprachlos unterdrücktes Leben, ja gar als revolutionäre Substanz zu verklären wäre.»

14 Vgl. dazu Zingg (2021), S. 444–446.

15 Vgl. dazu ebd., S. 446.

16 Vgl. dazu ebd., S. 446 f.

17 Archivmaterialien der sieben Bilderbücher befinden sich im Schweizerischen Literaturarchiv im Nachlass Jörg Steiner in Bern, im Verlagsarchiv Sauerländer in Aarau, in der Privatsammlung Jörg Müller in Collonge-en-Charollais (Frankreich), in Museen (zum Beispiel im Neuen Museum Biel). Originale von Müller befinden sich in Privatbesitz von Antiquar:innen (zum Beispiel im Antiquariat Daniel Thierstein in Biel und Bern) oder im Besitz der Stadt Biel. Möglicherweise befinden sich Exponate und Unterlagen in Müllers zweitem Wohnsitz in Hamburg. Der Leiter Dienst, Erschliessung und Nutzung im Schweizerischen Literaturarchiv zeigte sich auf Anfrage zwar interessiert an der Privatsammlung Müller und deren Integration in den Nachlass von Steiner, aber über ein freundliches Interesse ging mein Kontakt bisher nicht hinaus.

18 Dazu ausführlicher Kapitel 2.1.

19 Zingg (2021), S. 441.

Es gibt von ihm nicht viele poetologische Äusserungen in eigener Sache. Zwar lässt er sich gelegentlich in die Karten blicken und erzählt von seiner Arbeit, in Gesprächen und Interviews oder in kurzen Texten. Aber auf das «Handwerk des Schreibens» kommt er selten zu sprechen [...].²⁰

Diese Äusserung über Steiners öffentliche Zurückhaltung, die wir Understatement nennen mögen, trifft meines Erachtens nicht minder auf Müller zu.²¹ In ihren Büchern allerdings nehmen die beiden immer wieder auf ihr Wirken, ihre Arbeitsutensilien, ihr bisheriges Schaffen und die Materialität des Bilderbuchs Bezug. Dabei geben sie Einblicke in ihre Kurationsprozesse, zeigen Werkzeuge und Hilfsmittel, die sie für die Herstellung verwenden,²² bringen das aktuelle Werk in Verbindung mit ihrem bisherigen Schaffen und kommentieren das Medium, in und an dem sie sich abarbeiten. Müller und Steiner schrieben sich explizit in ihre Bücher ein, legten Spuren, die Aufschlüsse über ihr Handwerk und Verortungen ihrer poetologisch-ästhetischen Positionen erlauben. In ihren Werken setzen sich Müller und Steiner kritisch und reflexiv mit dem Prozess ihres Schaffens sowie mit dem Medium und den Bedingungen auseinander, denen Bilderbuchmacher:innen und Bilderbücher unterworfen sind.²³ Geraten «Normen [der] eigenen Ausdrucksformen in den Fokus einer intensiven Beschäftigung und Befragung»,²⁴ verweisen Werke «in ihrer eigentümlichen medienreflexiven Einrichtung [auch] auf das allgemeinere Problem des Mediums als Artefakt und Körper».²⁵ Es wird denkbar, aus kulturwissenschaftlicher Praxis Schlussfolgerungen zu ziehen:

Im Körper [...] fallen Signifikant und Signifikat zusammen und erzeugen Sinn auf der Ebene des sinnlich Wahrnehmbaren. [...] Das Buch als Körper «gelesen», muss berührt, gewendet, geöffnet, gerochen, gerieben werden.²⁶

Die Materialität eines Werks kann von Bilderbuchmacher:innen auf Seiten aktiv gestaltet, genutzt und reflektiert werden, Rezipient:innen und Kritiker:innen können auf diese Seiten reagieren und deren Implikationen hinterfragen. In diesen Betrachtungen wurden Bilderbücher berührt, gedreht, gerochen und zu be-greifen versucht. Es wurde argumentiert, dass die Arbeit mit und an Begriffen wie Stofflichkeit, Sinnlichkeit und Präsenz

20 Ebd., S. 440 f.

21 Vgl. dazu etwa einen Fernsehbeitrag über Jörg Müller, bei dem dieser nur sperrig über sein Schaffen spricht, um den heissen Brei redet und zeichnet und vom Moderator der Sendung, Stephan Klapproth, als «chaotisch, aber charming» charakterisiert wird. Vgl. dazu SRF (29. 9. 1994, audiovisuell), 00:21:32–00:27:27.

22 Vgl. dazu etwa Kapitel 2.2, insbesondere jene Teile über die Arbeit mit und am Papier in Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten.

23 Eine ähnliche Auseinandersetzung stellte Bachmann bei bestimmten Comicautor:innen fest. Vgl. dazu Bachmann (2016), insbesondere S. 260–264.

24 Ebd., S. 260.

25 Ebd., S. 261.

26 Ebd., S. 262 f.

Möglichkeiten bietet, produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte im Gesamtwerk von Müller und Steiner zu entdecken, hervorzuheben und zu kommentieren.

Das einzige Bilderbuch des Œuvres von Müller und Steiner, dem in diesen Betrachtungen noch wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde, ist *Die Kanincheninsel* (1977). Glücklicherweise sind hier Quellen erhalten, die Einblicke in den (sinnlich geprägten) Anfang und die Entstehung des Buches gewähren.²⁷ Steiner kam die Idee zu *Die Kanincheninsel* bei einem abendlichen Spaziergang, wie er ten Doornkaat erzählte:

Die Kanincheninsel entstand auf eine seltsame Weise. Ich ging an einem Abend spazieren und stand auf einer Brücke. Im untergehenden Sonnenlicht warf sie einen Schatten auf das Wasser, das sich darunter bewegte und über grössere Steine floss. Plötzlich sah ich im Wasser statt der Fische die Umriss eines kleinen und eines grossen Kaninchens, die in ein Gespräch vertieft waren. An diesem Tag hatte ich in der Zeitung von Kaninchenzuchtfarmen, die in unserer Gegend entstehen sollten, gelesen. Ja, und da ist mir die Idee zu diesem Buch in den Sinn gekommen. Der Impuls ist wie ein kleines Herz, das plötzlich zu schlagen beginnt – lange bevor die Geschichte schliesslich zu Ende gedacht ist.²⁸

Ging ich im biografischen Prolog dieser Betrachtungen auf die Anfänge des Schaffens von Müller und Steiner ein und hob besonders im Umfeld der Schweizer Literatur der 1960er-Jahre den Bezug zum Alltag hervor, zum künstlerischen Material, das vor der Haustüre liegt,²⁹ rückt Steiners Rekonstruktion jene Verortung erneut in den Mittelpunkt. Impulse aus der Umwelt, Anschauungen aus der Nähe, vermischen sich mit (körperlich geprägten) Erfahrungen des Autors. Poetisch geprägte Blicke ins Wasser, Umriss eines grossen und kleinen Kaninchens während der Goldenen Stunde, verknüpfen sich mit einer präsenten Zeitungslektüre, mit geplanten «Kaninchenzuchtfarmen» «in unserer Gegend». In dieser Verbindung entstand gemäss Steiner ein «Impuls», der eine Geschichte in Gang zu setzen vermochte. Nahaufnahmen, Details in der Umgebung, beherbergen unerwartete Inspirationen, Verwilderungen. In Steiners Erinnerung verflochten sich Landschaft, Licht und Lesbarkeit zu einem Anfang eines neuen Buches. Steiner wiederholt in obiger Passage seine konkrete, unmittelbare Erfahrung und macht sie mitteilbar. Phänomene wie der Sonnenuntergang prägen eine abendliche Szene, wobei bei Steiner nicht die Sonne, sondern deren Licht untergehend erscheint. Anders als beim «Sonnenaufgang» läutet die allmähliche Abnahme von Helligkeit hier eine Art Rückspiegel des Tages ein, der von Erinnerung, Reflexion und Schatten begleitet wird.³⁰

27 Bei keinem anderen Bilderbuch von Müller und Steiner ist meines Erachtens der Beginn des Buches so gut rekonstruierbar wie bei *Die Kanincheninsel*.

28 Jörg Steiner zitiert in ten Doornkaat (1990), S. 41, Nachlass Jörg Steiner.

29 Vgl. dazu Kapitel 1.

30 Gestern im Bett las ich in einem Magazin in einem Gespräch über die Ausstellung «Sunset. Ein Hoch auf die sinkende Sonne: «Auf der Erde geht die Sonne ja nie wirklich unter – das Ganze ist ein höchst relatives Ereignis, das unsere Fantasie beflügelt. Steigt man beim Blick auf den rot glühenden Horizont

In der beschriebenen Szene wird auch die Rolle der materiellen Welt bei der Schaffung von Kunstwerken miterzählt. Wie später in diesem Kapitel anhand weiterer Quellen zum zweiten Gemeinschaftsbuch noch detaillierter ausgeführt wird, ist der Beginn der Entstehungsgeschichte von *Die Kanincheninsel* eng mit Biel und seiner Umgebung verknüpft. (In einem Gästebucheintrag der Literarischen Gesellschaft Biel steht handschriftlich schwarz auf weiss: «Sinn ist beliebig – Umgebung nicht.»)³¹ Denkbar ist, dass Steiners Spaziergang im Abendlicht über jene kleine Brücke beim Gymnasium Seeland führte, wo Bernhard Greif im Buch *Der Kollege* (1996) die Mensa aufsuchte,³² und von wo aus die St. Petersinsel ins Blickfeld gerät. (Auf der Halbinsel im Bieler See, die im Volksmund ‚Kanincheninsel‘³³ heisst, hat Müller später übernachtet, «um Skizzen und Fotos»³⁴ für das zweite gemeinsame Bilderbuch zu machen.) Nach Steiners Tod stellte sich die ukrainische Schriftstellerin Tanja Maljartschuk den Autor weintrinkend auf der St. Petersinsel bei Sonnenschein vor:

Durch meinen Schweizer Freund lernte ich die Schweizer Literatur kennen, um genauer zu sein nicht die Literatur selbst, sondern die Geschichten um die Schweizer Literatur herum. Er erzählte beispielsweise, dass Peter Bichsel einen anderen Autor, nämlich seinen engen Freund Jörg Steiner, einmal pro Monat auf der St. Petersinsel treffe, die Kellner im dortigen Restaurant warteten schon auf das Pärchen und servierten Hauswein, ohne zu fragen. Sie sässen also stundenlang und redeten über das Leben und Schreiben, zwei auf der Insel mitten im See, Freunde, die sich schon ewig kennen. Es sei sehr schön ringsum, blaues Wasser, Weinberge, winzige uralte Dörfer am Ufer gegenüber, eine Kirche auf der Anhöhe, kleine Boote führen vorbei, die Sonne blicke freundlich ins volle Weinglas.³⁵

Beginnt Steiner eine Beschreibung, wie *Die Kanincheninsel* ihren Anfang nahm, mit einer Rekonstruktion sinnlicher Erlebnisse, gilt es mit Mersch, Sasse und Zanetti hervorzuheben, dass es auch auf Seiten der Theorie unerlässlich ist, «einen Bezug zur Wahrnehmung»³⁶ herzustellen, Analyse und Erfahrung, Bedeutung und Sinnlichkeit in einem dialogischen Verhältnis zu verstehen und anzuwenden:

auf einen Fels, sieht man, dass die Sonne gar nicht weg ist. Und doch sind wir immer wieder tief bewegt – vielleicht, weil das Verschwinden der Sonne an unser eigenes Vergehen erinnert, ganz archaisch. [...] [D]er Sonnenuntergang [wird] tatsächlich nur ein einziges Mal stattfinden [...]: im Weltall, wenn die Sonne in Jahrmilliarden Jahren komplett erlischt.» Reckert (2023), S. 29.

31 Eintrag von Ann Cotten im Gästebuch der Literarischen Gesellschaft Biel vom 29. 10. 2011.

32 Vgl. dazu Steiner (1996).

33 Im Seeland kursieren verschiedene Geschichten darüber, warum die St. Petersinsel als Kanincheninsel bezeichnet wird. Eine davon besagt, dass die Insel früher von vielen Kaninchen bewohnt war, die von den Mönchen des Klosters Murbach gezüchtet wurden und später verwilderten. Eine andere Geschichte lautet, dass die Insel aufgrund ihrer Form wie ein Kaninchen dargestellt werden kann, wenn sie von oben betrachtet wird.

34 Müller (2007), S. 50.

35 Maljartschuk (2014), S. 124.

36 Mersch/Sasse/Zanetti (2019), S. 7.

Es war schon die Einsicht der Aufklärung, namentlich Immanuel Kants und seines Diktums, dass eine Anschauung ohne Begriff blind und ein Denken ohne Wahrnehmung leer bliebe, dass beide Seiten aufeinander angewiesen sind und zusammengehören.³⁷

Das Interagieren von Begriffen und Wahrnehmung oder von Sinn und Sinnlichkeit scheinen hinsichtlich der Betrachtung des Bilderbuchs unerlässlich zu sein; eine rein begriffliche Herangehensweise führte zu einem unzureichenden, bodenlosen Verständnis, während eine *reine* Wahrnehmung nicht genügend Tiefe und Bedeutung vermittelte. Ein oszillierendes Zusammenspiel, ein Hin und Her oder ein aktives Umkreisen der beiden, erscheint angebracht, um zu einem tieferen (materialästhetischen) Verständnis gelangen zu können.³⁸ «Verstehen versteht sich nicht von selbst, sondern muss sich ereignen.»³⁹

Kam Steiner die Idee zu *Die Kanincheninsel* den Quellen nach bei einem Spaziergang – und ist eine seiner Erzählungen (*Der Kollege*) durch eine eintägige Stadtwanderung (mit tödlichem Ausgang) am Jurasüdfuss strukturiert –, mache auch ich mich im restlichen Teil des Schlusskapitels auf zu einer Exkursion. Ausgelöst durch selbstreferenzielle und selbstreflexive Momente im Blätterwerk von Müller und Steiner und auf den Fährten der Bilderbuchmacher wandelnd, besuchen wir Strassenszenen im Werk von Müller und Steiner, wenden uns Orten in Biel zu, die Spuren der beiden enthalten, und kehren anhand weiterer Überlieferungen zu jener Szene zurück, in der die Arbeit zum zweiten gemeinsamen Bilderbuch ihren Anfang nahm. Quellen belegend, an denen sich der Beginn von *Die Kanincheninsel* sowie die Zusammenarbeit der Bilderbuchmacher nachzeichnen lässt, wenden wir uns ein letztes Mal der Bilderbuchhaftigkeit zu und veranschaulichen schreibend-spazierend Müllers und Steiners Œuvre als stoffliches, sinnliches und präsenten Blätterwerk.⁴⁰

Im Bilderbuchwerk von Müller und Steiner gibt es signifikant viele Strassenszenen mit Referenzen auf Biel und ihr eigenes Schaffen.⁴¹ Versuchte ich in den bisherigen Betrachtungen

37 Ebd., S. 7 f.

38 Vgl. dazu Kapitel 4.

39 Volbers (2011), S. 205. Einer skeptischeren, steinerschen Variante dieses Satzes sind wir bereits in Kapitel 3.2.2.2 (Lesbarkeit, Utopie und das Weisse) begegnet, dort, wo der Ich-Erzähler das Gehen wieder erlernte und Verstehen auf Geschehen trifft: «Wir verstehen nicht, was mit uns geschieht.» Steiner (2008), S. 78.

40 Wie die von Lucius Burckhardt entwickelte Promenadologie (einführend zur Spaziergangswissenschaft Burckhardt 2006) fördert die Materialästhetik eine Zugangsweise, die Bedingungen der Umgebung (hier von Text und Bild im Medium Buch) und deren Zugangs- und Wahrnehmungsweisen reflektiert und für ästhetische Betrachtungen fruchtbar zu machen versucht. Materialästhetik basiert auf der Stofflichkeit des Bilderbuchs und rückt komplexe Text-Bild-Beziehungen des Werks in den weiten, ergebnisoffenen Kontext von Sinnlichkeit und Präsenz.

41 In diesen Betrachtungen wurden einige Szenen festgemacht und unter anderem danach befragt, wie Materialität selbst zum Thema gemacht wird und wie sich dadurch unter anderem Effekte einstellen können, die die Rezipient:innen auf das unmittelbare Buch verweisen, das sie in den Händen halten. Verwiesen sei hier beispielsweise auf die Schule in Biel, in der Steiner unterrichtet hat und auf Müllers Atelier in Biel. Beide Orte werden in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* abgebildet. Vgl. dazu Kapitel 3.1.1, S. 88.

tungen, die Bilderbuchhaftigkeit des Bilderbuchs und dessen Eigentümlichkeiten im Werk von Müller und Steiner herauszuarbeiten, betrachten wir nun weitere selbstreflexive und selbstreferenzielle Momente. Die Lektüre solcher Manifestationen richtet sich auf eine wechselseitige Auseinandersetzung mit dem Gemeinschaftswerk und auf Überlegungen zur Bilderbuchhaftigkeit. Eine Intention dieses Schlusskapitels besteht also darin, weiter danach zu fragen, wie Müller und Steiner ihr Schaffen in der materiellen Form des Mediums artikulieren und verhandeln. In Kapitel 4.2.2 wurde dargelegt, dass es dabei beispielsweise auch den Wert von Unvorhergesehenem, etwa in Formen der Ereignishaftigkeit und Halbverfügbarkeit, zu berücksichtigen gilt. Wie bei einem Spaziergang stellt Unvorhergesehenes einen Aspekt einer materialästhetischen Betrachtungsweise dar, insofern die Vielfalt und Dynamik von Text-Bild-Buchkörper-Relationen vorgefertigte Perspektiven unterläuft und situationsbedingt auf kontextsensitive, teilweise spontane Art und Weise erfahren werden will.

Verlassen wir also die Schreibstube und treten auf die Strassen hinaus, beispielsweise auf jene in Müllers und Steiners *Der Mann vom Bärengraben*. Das fünfte gemeinsame Bilderbuch beginnt nach bildlich gestalteten Vorsatzblättern mit der abgebildeten Seite.

Beginnt Steiners Textgeschichte erst auf der kommenden rechten Blattseite,⁴² weist bereits die linke Seite Textteile auf. Verlagsangaben, rechtliche Hinweise und die ISBN-Nummer wurden auf einem Lieferwagen positioniert. Wie in Kapitel 2.2 anhand der Vorsatzblätter in *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten* exemplarisch dargelegt, bauen Müller und Steiner notwendige Buchangaben kunstvoll in ihr Werk ein. Indem Buchkünstler:innen paratextuelle Elemente in die Architektur der Blattseiten integrieren, werden nicht nur «die Differenz zwischen Text und Paratext»⁴³ und «eine eindeutige Unterscheidung zwischen dem «eigentlichen» Text und dem, was sich an Textuellem und Materiellem um ihn herum gleichsam ablagert»⁴⁴ zur Disposition gestellt. Vielmehr rückt damit die Wahrnehmung der Blattseite mit ihren vielgestaltigen Entfaltungen in den Vordergrund. Zwischen einem Hund auf der Strasse und einer Katze auf dem Dach des Fahrzeugs erstreckt sich neben dem Impressum ein Autokennzeichen mit dem Nummernschild «JM 18.2.87». Die vorliegende Notation weist sowohl auf den Urheber, J(örg) M(üller), als auch auf die Entstehungszeit hin, 18. Februar 1987. Sie kann als Spiel und Reflexion von Buchnormen aufgefasst werden, da sie über eine übliche Textur des paratextuellen Arrangements hinausgeht.⁴⁵

42 Vgl. dazu die Abbildung Nr. 54, S. 187.

43 Bachmann (2016), S. 145.

44 Ebd.

45 Den Anfangsimpuls zu *Der Mann vom Bärengraben* verspürte Jörg Müller übrigens, als er in Bern einen Mann sah, «der die Bären fütterte und sie von oben praktisch dressierte». Müller (2007), S. 76. Nachdem er diese Geschichte Steiner erzählt hatte, machte sich dieser daran, erste Textvarianten zu entwerfen, vgl. dazu ebd., S. 76.

Abb. 64: Durch die Platzierung der eigenen Bilderbücher, beispielsweise in der Buchhandlung bei *Der Mann vom Bärengraben*, präsentieren und behandeln Müller und Steiner ihre Werke als «künstlerische Multiple» und «das Buch als Raum und im Raum» (Bachmann 2016b, S. 130). Müller/Steiner (1987), s. p., linke Buchseite nach der Innentitelseite.



Nicht nur in *Der Mann vom Bärengraben* sind initiale Spuren der Bilderbuchmacher auffindbar. Habe ich in Kapitel 4.2.1 das Verhältnis von Schrift und Bild in Bezug aufs stoffliche Buch und mit Konzepten wie Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit in respektive anhand von *Der Eisblumenwald* behandelt, so springen wir kurz dorthin zurück, um auf eine Variation von obigem Phänomen einzugehen: Bei den Kapiteln vier und fünf hat Müller die Initialen von Steiner in seine Bilder integriert. Diese Doppelseite präsentiert nicht nur die Verwobenheit von Text und Bild (und Seinsformen),⁴⁶ sondern repräsentiert auch die Zusammenarbeit der beiden als Teil eines gemeinsamen Buchprojekts. Im wahren Sinne des Wortes ist in diesen Bildern J(örg) S(teiner) mit enthalten. Bild, Text und Buchkörper werden im Bilderbuchwerk «in ein komplexes Wechselverhältnis zueinander»⁴⁷ gesetzt. Das Kollaborative, das implizit auf allen Blattseiten des gemeinsamen Werks schlummert, wird hier explizit zur Schau gestellt. Steiner steckt in

⁴⁶ Vgl. zur Verwobenheit von Bild-Text-Formen und Seinsformen Kapitel 4.1.

⁴⁷ Müller-Wille (2017), S. 22.

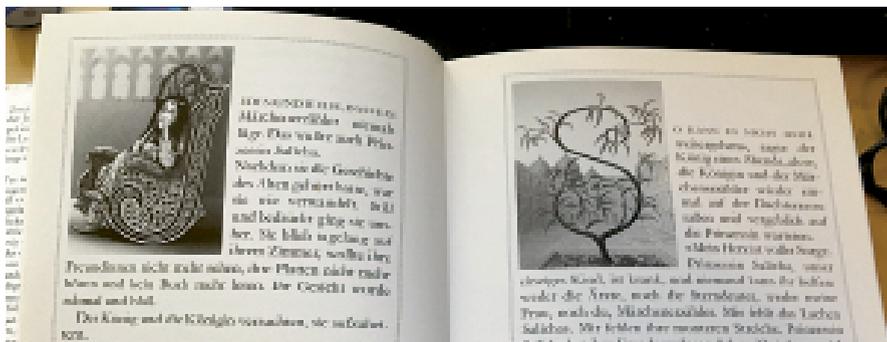


Abb. 65: Im gemeinsamen Œuvre werden die gegenseitigen Einflüsse zwischen beiden Künstlern teilweise explizit gezeigt. Elemente des Steinerschen Stils finden sich in Müllers Bildern und umgekehrt. Auf dieser Doppelseite stellte Müller die Initialen «JS» dar. Die gemeinsame Arbeit an den Stoffen und die damit verbundene Verwobenheit im gedruckten Buch erscheint künstlerisch expliziert. Müller/Steiner (1983), Ausschnitt des Beginns des vierten und fünften Kapitels.

den Bildern, Müller ist in den Texten präsent und beide beeinflussten einander in der Entstehung des Werks.⁴⁸

Müller illustrierte die Entstehung eines Bilderbuchs einmal folgendermassen:

nachdenken, erzählen, schreiben, entwerfen, vorschlagen, kalkulieren, besprechen, entscheiden, unterzeichnen, lektorieren, gestalten, reinzeichnen, scannen, andrucken, korrigieren, montieren, akzeptieren, drucken, binden, lagern, anbieten, liefern, kaufen, schenken, lesen.⁴⁹

Diese Auflistung ist mit Verben im Infinitiv strukturiert, die in einer chronologischen Reihenfolge Aktionen in Zusammenhang mit dem Produktionsprozess und dem Umgang mit einem Bilderbuch setzen. In diesen Ablauf sind nicht nur Autor:innen und bildnerische Künstler:innen involviert, sondern weitere Akteur:innen wie Lektor:innen, Drucker:innen, Verkäufer:innen, Leser:innen. Eher einsame Tätigkeiten (nachdenken, entwerfen etc.) werden von kommunikativ geprägten Arbeiten an den Stoffen (erzählen, vorschlagen, akzeptieren etc.) und technischen Verfahren (scannen, andrucken, binden etc.) begleitet. Jedem dieser Momente kommt ein unmittelbarer, sinnlicher Charakter zu, der im Werk auch in selbstreflexiver Weise behandelt werden kann.

Aspekte von der ersten Idee bis zum endgültigen Buch reflektieren Müller und Steiner explizit in ihrem Werk, textlich, bildlich, materiell. Erinnert sei hier beispielsweise an die Produktions- und Leseszenen und stehen gelassenen Entwurfslinien in *Aufstand der Tiere*

48 Vgl. dazu die Entstehungsgeschichte von *Die Menschen im Meer*, Kapitel 3.2.1.

49 Müller (s. d.), s. p., Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner-A-05-c/01).

Abb. 66: Steiner erwähnt in seinem prosaischen Werk mehrfach seine Schreibmaschine, eine «zierliche Olivetti 22, die Schönheit aus Ivrea in Italien», Steiner (2008), S. 16. Eine ähnliche Schreibmaschine wird im letzten gemeinsamen Werk mit Müller am Ende dargestellt. (Diese Blattseite wurde bereits am Anfang des Intros in diesen Betrachtungen beschrieben.) Müller/Steiner (1998), s. p., letzte Seite vor den schwarzen, hinteren Vorsatzblättern.



oder *Die neuen Stadtmusikanten*⁵⁰ oder an Spuren des Gebrauchs und die hinteren Vorsatzblätter in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*, bei dem Arbeitsutensilien eines Schriftstellers dargestellt werden.⁵¹

In jener Zeit, in der *Die Kanincheninsel* Form annimmt, wohnt Müller bereits im Burgund. Austausch findet auch brieflich statt. In einer mit Schreibmaschine verfassten Korrespondenz geht Müller zuerst auf seinen sperrigen Umgang mit dem Schreibgerät ein, um sodann Steiner von seinen Fortschritten an den Bildern zu berichten, wobei der maschinell geschriebene Teil mit glückbeladenen Sonderzeichen endet:

Lieber Steinerscher Namensgenosse,
 die Schreibmaschine ist für mich was etwa für Dich ein Kompiuter [sic], ein Atomreaktor oder schon nur eine Spritzpistole, kurz ein Ding das trotz der Unkenntnis der Handhabung eine kaum bezwingbare Faszination ausübt. Ist dieser Apparat für mich eine ständige Fehlerquelle, so lasse ich mir doch nicht das Vergnügen nehmen, darauf meine Fingerfertigkeit zu erproben. Was, vor allem den Spass daran ausmacht, ist, dass während ich mit meinem «Kaum-ein-finger-system» vor mich hin hämmere, dieser Brief in Gedanken schon lange fertig gedacht ist. [...] Ich hab heut den ganzen Tag an den Küngeln rumgekrizelt und gedacht. Die letzten Wochen waren nicht gerade reich an fassbaren Ergebnissen [...]. Also ganz abgesehen davon, in 14 Tagen, also am Wochenende sprech ich mit meinen Entwürfen bei Dir vor. [...] Kommt doch mal ein Wochenende zu mir und unseren Küngeln! Das Burgund ist so schön jetzt. [...] Also wegen der Kaninchen: die werden ganz prima. (!) Ich bin nämlich wieder einmal verliebt – so echt ohne Komplikationen – in unsere Kaninchen.~</()%-&:».....!

50 Vgl. dazu Kapitel 2.2, insbesondere S. 64.

51 Vgl. dazu Intro, S. 9 sowie Kapitel 3.1.1.

Seid herzlichst gegrüsst

Jörg

[Anm. S. M.: Ab hier handschriftlich geschrieben]

War inzwischen in einer kleinen Kaninchenfabrik. So zwei drei Details kann ich da noch brauchen – den Rest hab ich mir ohnehin so ziemlich ähnlich vorgestellt. – Die haben mir – die guten Menschen – auch gleich noch zwei ganz kleine Karnikelchen geschenkt. Hab also selbst bald einen Chüngelbetrieb.⁵²

Kehren wir von all diesen Ablenkungen, die wie zuletzt auch von der Körperlichkeit des Produzierens und dem Widerständigen mit Schreibgeräten⁵³ berichteten, zur ersten Strassenszene in *Der Mann vom Bärengraben* zurück. Denn dort gibt es weitere selbstreflexive Momente zu entdecken: Habe ich in Kapitel 4.2.1 dafür plädiert, die Zeit als Protagonistin in *Der Mann vom Bärengraben* zu erachten, rekurrieren die Bilderbuchmacher auf der behandelten Blattseite nicht nur in Verwendung von Initialen und Zahlen auf ihr vergangenes Schaffen: Rechts vom Fahrzeug erstreckt sich eine Buchhandlung. Im Schaufenster sind ausgewählte Bilderbücher zu sehen, in denen Bären eine zentrale Rolle spielen. Indem auch ihr Erstlingswerk, *Der Bär, der ein Bär bleiben wollte*, ausgestellt ist, nehmen sie auf andere Bilderbuchmacher:innen und meines Erachtens auf die lange Zeit ihrer Zusammenarbeit Bezug. Sie behandeln das Diskursive, Prozesshafte und Kollaborative ihres Schaffens. Nicht nur das Bärenbuch im Schaufenster, sondern beispielsweise auch die Darstellung des Wetters und Himmels stellen für die Bilderbuchmacher Momente dar, bei denen sie auf ihr bisheriges Werk rekurrieren. Sowohl bei einem Bilderbuch als auch bei einem Spaziergang gilt es, ans Wetter zu denken und den Himmel zu beachten. Hat mich die Darstellung der Wolken des variierenden Himmels in *Die Menschen im Meer* insbesondere mit variierenden Lichtsituationen und dem ungeheuren Schein am Horizont während der Rezeption beschäftigt,⁵⁴ tauschten sich die Bilderbuchmacher bei der Planung der einzelnen Doppelseiten rege über Tageszeiten und Wetteratmosphären aus.⁵⁵ Wird im ersten gemeinsamen Buch der Himmel teilweise als blassblauer Hintergrund ohne viel Detail, als fluffige Masse, dargestellt, gewinnt er im Laufe der Zusammenarbeit zunehmend an Konturen und variierender Bedeutung.

Auch in Steiners anderen Texten spielen das Wetter und die Atmosphären übrigens eine nicht unwichtige Rolle. Zu denken wäre beispielsweise an das bereits erwähnte Buch *Schnee bis in die Niederungen*, in dessen Titel ein meteorologisch geläufiger Ausdruck den zweifelnden Takt des Buches vorgibt und tiefer gelegene, deprimierende Befindlichkeiten

52 Müller (um 1979): Brief an Jörg Steiner, Privatsammlung Jörg Müller.

53 Zum Widerständigen in Schreibprozessen im «Zeitalter der Manuskripte» einführend Stingelin (2004) und zum «mechanisierten Schreiben» respektive zur Rolle der Schreibmaschine als «Dichter-Maschine» Giuriato (2005).

54 Vgl. dazu Kapitel 3.2.2, S. 149–150, sowie Kapitel 3.2.2.1, insbesondere S. 161–163.

55 Vgl. dazu Kapitel 3.2.1, S. 133.



Abb. 67: Besucher:innen der Stadtbibliothek Biel begegnen unter anderem der lesenden Eule aus *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*. Die Wolken erinnern den Spaziergänger an *Die Menschen im Meer*. Müller (um 1991), Wandbild in der Stadtbibliothek Biel.

des Erzählers zum Ausdruck bringt. Oder an den Protagonisten in *Der Kollege*, der abwägt, ob bei seiner Stadtwanderung die Mitnahme eines Schirmes angebracht sei:

Alles spreche dafür, den Schirm mitzunehmen, sagt der Kollege. Greif gibt ihm recht. Wer seinen Schirm aufspannt, bedenkt die Schirmlosen mit einem gleichzeitig mitleidigen und triumphierenden Blick. Hat er, der mit dem Regen rechnet, nicht vorausschauender gehandelt als jene, die sich nun ins Kaufhaus Loeb flüchten müssen. [...]

Andererseits gibt es nichts Lächerliches als einen Arbeitslosen mit Schirm bei trockenem Wetter. Der Nebel löst sich auf, und da steht, unter klarem Himmel, mit dem Schirm am Arm, ein Überängstlicher. Der Schirm zur falschen Zeit macht seinen Mangel an Wirklichkeitssinn sichtbar. Er verrät die Mutlosigkeit des Schirmträgers, seine Unangepasstheit, seine Untauglichkeit, seine Unvermittelbarkeit. [...]

Bernhard Greif beschließt, den Tag ohne Schirm in Angriff zu nehmen. Lieber naß werden als auf Regen hoffen zu müssen.⁵⁶

Im gemeinsamen Bilderbuchwerk nehmen der Himmel und Wetterphänomene nicht nur räumlich viel Platz ein. Auffällig ist, dass Müller die Wolken ab dem dritten gemein-

⁵⁶ Steiner (1996), S. 16–18.

samen Buch in ähnlicher Weise gestaltete. Verwendete er für die Erstellung der Bilder bei *Die Kanincheninsel* Gouachefarben und trug diese mit Airbrush, Pinseln und feinen Stiften auf,⁵⁷ arbeitete er danach bei den anderen Bilderbüchern mit Steiner mit Acryl. (Durch dickes Auftragen von Acrylfarben können Oberflächenstrukturen besser erzeugt werden.) Werden bereits bei den ersten beiden Werken (*Der Bär, der ein Bär bleiben wollte* und *Die Kanincheninsel*) weich dargestellte, gestaltlose Wolkenformationen male- risch betont, orientiert sich der Luftraum ab *Die Menschen im Meer* stärker an naturge- treueren Wolkenphänomenen.

Müllers Wolken begegnen übrigens heutige Besucher:innen der Stadtbibliothek Biel nach wie vor.

Im Bilderbuchwerk korrespondieren Formen, Grössen und Farben der Wolken und des Himmels mit anderen Text-, Bild- und Blattaspekten. In *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* etwa kreierten die Bilderbuchmacher eine Atmosphäre des Ein- geschlosseneins, die Strassen erscheinen mit zunehmenden Sicherheitsmassnahmen als leblose Orte.⁵⁸ Müller und Steiner waren bei diesem Buch unterschiedlicher Ansicht, ob die Architektur der Blattseiten weisse Seitenränder aufweisen solle:

Jörg [Müller] wollte keinen Bildrand. Ich [Jörg Steiner] bin überzeugt, dieses Buch wäre leicht- er zugänglich, wenn es weisse Ränder hätte. Er wollte die Bilder gegeneinander gestoßen haben. Mir hätte das wohl getan, so ein Stück Leere [...].⁵⁹

Durch das Fortbleiben von Weissräumen und Stadtperspektiven, in denen die Offenheit des Himmels wegfällt, wirkt die thematisierte Bedrängtheit meines Erachtens erschre- ckender. Auf einer linken Blattseite beispielsweise wird eine Stadtszene gezeigt, in der eine Polizeistation und nur noch einzelne, verängstigte Spaziergänger:innen zu sehen sind. «Der Stadtpräsident warnt die Bevölkerung vor unüberlegten Handlungen. Er for- dert sie auf, Ruhe und Ordnung zu bewahren.»⁶⁰ Bei dieser Strassenszene nimmt der Himmel nur noch ganz wenig Platz ein, die Vorstellung eines hermetisch abgeriegelten Raumes stellt sich ein. Auf der rechten Blattseite steht im grau-bewölkten Himmel plat- ziert: «Aber wie sollen die Leute ruhig schlafen, wenn schreckliche Träume sie quälen?»⁶¹ Müller stellte darum herum einen surrealistischen Albtraum dar, bei dessen Kreieren er sich an A. Paul Webers Schwarz-Weiss-Lithografie *Das Gerücht* von 1943 erinnerte,⁶² wobei sowohl die Leichtgläubigkeit und Manipulierbarkeit der Menschen als auch die Monotonie der Grossstadtarchitektur eine Adaption aufs Bilderbuch erfahren.

57 Vgl. dazu Müller (2007), S. 50.

58 Vgl. dazu Kapitel 3.1.1.

59 Jörg Steiner zitiert in Müller (2007), S. 133.

60 Müller/Steiner (1998), s. p.

61 Ebd.

62 Vgl. dazu Müller (2007), S. 99.



Abb. 68: Umgedrehte Doppelseite. Müller/Steiner (1998), s. p.

In *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* sind die Strassen und der Himmel auch auf formale Art miteinander verbunden. Der Himmel im Albtraum entspricht von der Grösse und Form her genau einer Strassenfläche bei der Tagesszene auf der anderen Seite. Ist der Horror auf der Strasse zum grauen Himmel im Traum geworden?

An einer Hausfassade hängt eine grosse Werbetafel des Uhrenkonzerns Rolex. Jener Schriftzug, dem wir mit Bestimmtheit in Biel bei einer Stadtwanderung begegnen, wurde mit markenadäquater Typografie versehen und in eine düstere, menschenleere Atmosphäre gesetzt.

Die beschriebene Doppelseite will buchhaft, hier insbesondere haptisch, begangen werden! Erst wenn wir das Werk drehen respektive auf den Kopf stellen, zeigen sich Müllers Kompositionen in den Raumlinien gänzlich. Die Traum- respektive Schattenwelt entspricht hier tatsächlich der anderen Seite auf dem Doppelblatt. Ist uns die andere Seite spätestens seit der Fernsehserie *Stranger Things* auch auf Englisch bekannt, so kann hier das «upside down» als materialästhetisches Verfahren in der Bilderbuchkunst erachtet werden. Betrachter:innen sind gezwungen, das Buch zu drehen, es auf den Kopf zu stellen, um die Doppelseite richtig lesen zu können. (Auf ein ähnliches Phänomen kam ich bereits einmal kurz zu sprechen, bei *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*, bei dem der Text in der Pfütze erst entziffert werden kann, wenn wir das Buch auf den Kopf stellen.)⁶³ Solche Upside-down-Phänomene brechen nicht nur mit Konventionen

⁶³ Vgl. dazu Kapitel S. 2.2, S. 55.

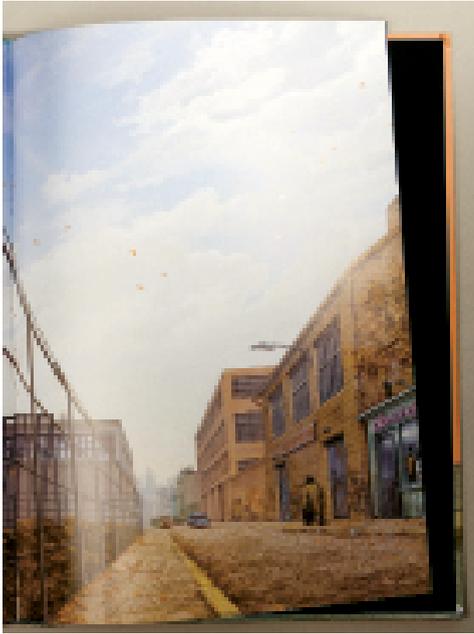


Abb. 69: Letztes Blatt vor den hinteren Vorsatzblättern. Müller/Steiner (1998), s. p.

und Erwartungen der Betrachter:innen und zwingen zu genauer Aufmerksamkeit, sondern regen zu Reflexionen über den drehbaren Buchkörper und die Doppelseitigkeit als Charakteristikum des Buches selbst an.⁶⁴

Blättern wir weiter. Laufend blättern wir weiter:

Auf der letzten Seite vor den hinteren Vorsatzblättern in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* (1998) tritt den Rezipient:innen eine Strassenszene entgegen, in der mehr als die Hälfte der Seite von einem blassen, etwas trüben Himmel geprägt ist. Spielten am Anfang des Buches bunt gekleidete Kinder auf der Strasse und bewegten sich frei, prägen nun nicht mehr sie, sondern Überwachungskameras die Stadt. Einzig der stille Fussgänger, der namenlose, im Text nicht aufgegriffene Mann mit Hut, streift herum.⁶⁵

Zur Präsenz solcher Szenen gehört nicht nur, was gezeigt wird, sondern auch, was darin nicht zu finden ist. Kinder fehlen und sind nur noch auf gesicherten, eingezäunten

⁶⁴ Vgl. zur Rolle der Doppelseitigkeit Kapitel 3.2.1 und 3.2.2.

⁶⁵ Vgl. zur Charakterisierung und Rolle dieser Figur in *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?* Kapitel 3.1.1, insbesondere S. 86–87.



Abb. 70: Müller/Steiner (1998), s. p.

Plätzen dargestellt.⁶⁶ Zudem beinhaltet die abgebildete letzte Seite dieses kulturpessimistischen Buches keinen Text mehr. Das entvölkerte Strassenbild spricht textlos für sich. Zum düsteren Grundton des letzten gemeinsamen Bilderbuchs passt auch, dass anders als dies bei *Der Mann vom Bärengraben* der Fall ist, keine schönen Buchhandlungen in Altstädten zu sehen sind. Bücher und Zeitschriften werden von Medienanbieterketten als massengefertigte Produkte angeboten. In doppelglasgesicherten Schaufensterfronten von «EX LIBRIS» sind keine Bilderbücher von Müller und Steiner ausgestellt, sondern mit reisserischen Preisanschriften versehene «Bestsellereditionen» können erworben werden. Beispielsweise die Biografie von Lady Diana. Nicht nur in veränderten Strassenszenen im Bilderbuchwerk (und in Steiners Prosa) entfaltet sich Robert Walsers Bonmot auf bedrohliche Art und Weise: «Was nicht anwesend ist, ist es manchmal gerade dadurch sehr.»⁶⁷

⁶⁶ Vgl. dazu die rechte Seite der letzten Doppelseite vor den hinteren Vorsatzblättern in Müller/Steiner (1998).

⁶⁷ Robert Walser zitiert nach Kammer (2003), S. 159.



Abb. 71: Ausgestellte Bücher von Jörg Steiner in einem Fenster beim Obergässli 4 in Biel/Bienne.



Abb. 72: In Müllers Wandgemälde beim Kino Rex zerstört ein projizierter King Kong das Kongresshaus von Biel. Curtius (2023).

In den Strassen von Biel ist es, das Bonmot, auch da: Ein grossflächiges Fassadenbild von Müller beim Neumarkt-Migros fiel der Zeit, dem Umbau, zum Opfer.⁶⁸ Oder: In einem Fenster im Obergässli waren nach Steiners Tod jahrelang Werke des Autors ausgestellt. Irgendeinmal, von heute auf morgen, waren sie verschwunden.

Andere Dinge blieben erhalten. Das Café Atomic beispielsweise hat neu eröffnet und nach Sanierungsarbeiten wurden die Porträts der Verstorbenen wieder an die Wand gehängt.⁶⁹ Mein Heimweg von der Arbeit in die Altstadt führt am Kino Rex vorbei. Die Fassade ist mit zwei Wandbildern von Müller ausgestaltet, welche an bemerkenswerte Filmmomente wie *E la nave va* von Federico Fellini und *King Kong* von Merian C. Cooper erinnern. Während das Licht des Kinoprojektors auf die Leinwand strahlt, steht ein Mann neben den Zuschauerreihen, der das Gerät über 30 Jahre lang wie kein anderer kannte und bediente: Alexander Weber, der Kinooperateur.

68 Vgl. dazu Müller (2007), S. 124.

69 Vgl. dazu Kapitel 3.1.3, S. 115–116.



Abb. 73: Auf der anderen Seite des Gebäudes malte Müller das Matterhorn als Insel im Meer. Vor diesem Kinotraum kreierte er eine Zuschauerkulisse mit Profilen von realen Bieler:innen (vgl. dazu Arbeitsausschuss Bieler Jahrbuch (1987), S. 45). Dieses Fassadenbild erinnert den Spaziergänger an Motive und Bilder von *Der Eisblumenwald* (vgl. dazu Kapitel 4.2.1). Curtius (2023).

Nicht weit weg vom Kino Rex steht immer noch das Haus an der Seevorstadt, das Steiner 1956 bezog, und um das herum gemäss Dieter Bachmann zunehmend Figuren des Autors auftauchten und die Stadt bevölkerten:

Jörg Steiner hat 57 Jahre lang im gleichen Haus gewohnt, in der gleichen Wohnung, Altbau mit Vorgarten und Durchgangsstrasse. Unter der Wohnung Silvias Galerie im erhöhten Erdgeschoss, mit einer Terrasse zum Vorgarten ... Und direkt hinter dem Haus begann der Kalkfels des Jura, das herrliche Sediment, auf dem es sich so gut sitzt [...]. «Der Jura ist gross», schrieb Steiner mir einmal. Schon Biel allein war ihm gross genug. Er begann es auf seine Weise zu bevölkern, mit seinen Figuren zu beleben. Zunächst mit Aufständischen: Reubell, Schose, Jeff, mit Dolores, Dolly und Schnorrer. Später mit den «Kollegen», den Nachdenklichen, den Arbeitenden, den sogenannten Gewöhnlichen – also auch den Verlierern. Mit ganz Normalen, die nun Flückiger hiessen, Bruppach, Stöckli, Zimmermann, Weissenbach, Fräulein Lisbeth, mit Neuenschwander und all den anderen, bei deren Aufzählung man im Schriftsteller Jörg Steiner eine Art Bieler Balzac vermuten möchte. Er war etwas ganz anderes. Er wohnte, auch wenn er blieb, stets im Widerstand. Man könnte vielleicht auch sagen: Er blieb, um im Widerstand zu bleiben. Er blieb in Biel, weil er hier den Gegner sah. Tag für Tag. Ihm täglich begegnete, in der «Provinzzeitung»,

aus der er viele seiner Motive bezog. Zu Biel gehörte der Regen, immerfort Regen (der ihm so wichtig war), und, mehr noch, der Nebel, dessen Sänger und Meister er war.⁷⁰

Der zitierte Absatz beschreibt die enge Beziehung von Steiner zur Stadt Biel, die er eine sehr lange Zeit bewohnte. Die Stadt und ihre Umgebung dienten ihm als Inspirationsquelle für seine Charaktere, die er nicht nur in seinen Romanen zum Leben erweckte. In den letzten Passagen des Zitats zeichnet Bachmann einen Schriftsteller, der seine Motive, seine Ästhetik und seinen Widerstand aus lokalen Elementen wie der ‹Provinzzeitung› und dem Wetter bezog. Betont wird, wie die nahe Umgebung Sprache, künstlerische Produktion beeinflusst und hervorbringt.

Im Nachlass von Steiner in Bern findet sich ein Typoskript, in dem der Autor etwas ausführlicher darauf eingeht, wie *Die Kanincheninsel* ihren Anfang nahm und welche Umgebung wie auf ihn einwirkte, wobei in dieser Rekonstruktion der Sonnenschein dem Regenwetter wich:

Wie eine Geschichte zustande kommt, das ist ein unerschöpfliches Thema und ein unfassbares dazu, für uns alle, denn wir alle erfinden Geschichten, wie wir Träume erfinden; nicht zuletzt, um über die erfundene Geschichte, den erfundenen Traum hinwegzukommen.

Fassbar ist der Augenblick des Einfalls. Da geht einer, z. B. ich, bei Regenwetter über eine Brücke, bleibt stehen, schaut dem rasch ziehenden Wasser zu. [...] Auf dem Grund des Flussbetts, unter den vorüberflutenden, undurchsichtigen Wassermassen sehe ich, farbig, zwei Kaninchen, ein grosses graues und ein kleines braunes. Sie stehen nahe beieinander, berühren sich, und langsam, unaufhaltsam, löst sich das grosse graue vom kleinen braunen und löst sich auf. Warum, frage ich mich beim Weitergehen, ist dieses Verschwinden, sich-Auflösen, Gelöscht-werden für mich eine schmerzliche Erfahrung? Welche Schichten der Seele hat es berührt? Warum betrifft es mich?

Und von da an fällt vieles zusammen, jetzt nicht mehr unbewusst: Erinnerungen, im Gedächtnis gespeicherte Informationen, reflektierte Wirklichkeit, literarisches Handwerk, Erfahrungen im Umgang mit Kindern, et cetera. Vor allem Spuren des eigenen Kind-Gewesenseins, – oder was ich heute dafür halte. [...]

Am Abend desselben Tages rede ich mit Jörg Müller über die Kaninchen, weiss jetzt schon, dass sie aus einer Zuchtfarm, einer Mastfabrik ausbrechen, denn Gefangenschaft und Freiheit, das ist ein Thema, mit dem ich mich seit Jahren beschäftige, und nicht nur in der Literatur. [...] Noch während wir an der ‹Kanincheninsel› arbeiten, reden wir vom nächsten Buch.⁷¹

Zu Beginn dieses Textes klingt eine Poetik an, die an alltägliche, menschliche Praktiken gebunden ist. Geschichten erfinden, erzählerisches Bewusstsein, wird auf einer ähnlichen Ebene wie das Träumen situiert. Das Partizipieren an Buchstaben wird nicht als Kategorie einer ausschliesslich schriftlichen Literatur aufgefasst.⁷² Basierend auf dieser Haltung der Sprache gegenüber wendet sich Steiner dem Einfall zu, den «undurchsichtigen Wasserma-

70 Bachmann (2014), S. 26 f.

71 Steiner (s. d.), S. 1 f., Nachlass Jörg Steiner (SLA-Steiner-A-01-d/28).

72 Vgl. dazu Kapitel 3.2.2.2, S. 174–175.

ssen», in denen er Dinge sieht, die sich berühren, auflösen und ihn berühren. In diesem Text wird der Autor ausführlicher, beschreibt, was sich zwischen dem kleinen und grossen Kaninchen ereignet. Im Mittelstück rückt er fragend den Prozess des Auflösens ins Zentrum seiner beginnenden Reflexionen über das Büchermachen. In Bezug zu einem sinnlichen Erlebnis geht der Autor über zu dem, wie sich Schreiben verflocht, fragend begleitet eine schmerzliche, nicht explizierte Erfahrung die Gedanken. Das gegenwärtige Erleben, das in Steiners Texten über den Anfang von *Die Kanincheninsel* zentral erscheint, eingefangen als erinnerte, sprachliche Konstruktionen, verarbeitet als «reflektierte Wirklichkeit» und «literarisches Handwerk» hat – wie es Adolf Muschg über Steiner schreibt – mit einem «Wahrnehmungsvermögen» zu tun, dem «etwas Magisches»⁷³ anhaftet:

Das Spiel mit dem scheinbar Selbstverständlichen, das für Steiners Texte so charakteristisch ist, hat etwas sehr Poetisches. Seine Poesie gedeiht an der Sprach-Grenze, in mehr als einem Sinn, auch an der in Biel/Bienne, Steiners Stadt, fühlbaren Grenzen zwischen Deutsch und Welsch. Aber es ist auch das mundartlich getönte Spaziergänger-Deutsch Robert Walsers, geteilte Nähe mit einem Dichter, dem das Ferne und Fremde im Allernächsten aufging und der auch das Sensationellste, was Menschen passieren kann, zuverlässig mit einem kleineren Wort bezeichnete.⁷⁴

Im Umkreisen von Steiners Einfall zu *Die Kanincheninsel* gedeiht dessen Geheimnis im Alltag, an der Oberfläche: «[...] Geheimniskrämerei hat er [Steiner] nicht nötig, die wirklichen Geheimnisse liegen vollkommen offen da, an der Oberfläche, nicht in der Tiefe liegt das Geheimnis.»⁷⁵ Das Fragwürdige, Flüchtige und Unsichere kommt in sehr ähnlicher Weise auch in Steiners *Der Kollege* vor. Dort geht der Protagonist «mit gesenktem Kopf über die Straße»,⁷⁶ später spaziert er dem Schüsskanal entlang. «Oft bleibt er stehen, beugt sich übers Geländer, starrt in die Schatten unter der Brücke und denkt darüber nach, daß er etwas vergessen oder falsch gemacht hat; aber was? Eilig und ohne vernehmbares Rauschen zieht das Wasser dahin.»⁷⁷ Ist in Steiners Texten – wie er in der zitierten Passage über die *Die Kanincheninsel* selbst betont – das Thema von Gefangenschaft und Freiheit präsent,⁷⁸ so benennt er nun auch jenen Moment, in dem vieles zusammenfällt. Zentrale Bausteine

73 Muschg (2014), S. 69.

74 Ebd., S. 70.

75 Micieli (2014), S. 79.

76 Steiner (1996), S. 22.

77 Ebd., S. 61.

78 In *Die Kanincheninsel* ist das Thema Freiheit und Gefangenschaft zentral: In diesem Bilderbuch begegnen sich ein grosses graues und ein kleines braunes Kaninchen in einer Kaninchenfabrik und werden Freunde. Gemeinsam fliehen sie und erleben zusammen die wilde Natur. Das abenteuerliche Leben ist dem grossen Grauen fremd geworden und es entscheidet sich, in die Sicherheit der Fabrik zurückzukehren. Das kleine Braune trotz seiner Angst vor den Strassen, den Menschen und Hunden. Freiheit als Wagnis steht der Sicherheit der Anpassung und Gefangenschaft gegenüber. Auf den Blattseiten eröffnen sich zwischen Text und Himmel grössere Weissräume, die durch fragende Leser:innen auszufüllen sind: Wie fühlen sich Freiheit und Gefangenschaft an? Sind Unabhängige «auf Abhängige angewiesen, um unabhängig zu bleiben»? (Steiner 1996, S. 14).

des aufkommenden Bilderbuchs scheinen bereits in seinem Kopf zu gedeihen und er geht darauf ein, wie er sogleich mit Müller über die Idee zu einem neuen Projekt sprechen wird. Müller antwortete auf die Frage, wie die Idee zu *Die Kanincheninsel* zustande kam, auf ähnliche Weise wie Steiner. Weiter betonte Müller, dass sie sich wie bei allen ihren Büchern, «woher auch immer die Idee kam»⁷⁹ zusammensetzten und sich gemeinsam Bilder vorstellten. In der Formwerdung des Textes und der Bilder bedachten sie «immer auch Buchumfang und Grösse».⁸⁰

Während meiner langwierigen Ausführungsarbeiten kam Jörg [Steiner] immer wieder ins Atelier, gab Anregungen zu den Bildern, und ich konnte Änderungsvorschläge für den Text einbringen. So wurden Text und Illustrationen etwa gleichzeitig fertig, ja manchmal brachte er noch letzte Korrekturen an, wenn die Illustrationen bereits lithografiert wurden.⁸¹

Der Abschnitt zeigt einmal mehr auf, dass die Zusammenarbeit von Müller und Steiner nicht nur auf die Entwurfsphase beschränkt war, sondern sich auch auf die Produktion und Fertigstellung des Bilderbuchs erstreckte.

Am Schluss eines anderen Bilderbuchs, nämlich in *Der Mann vom Bärengraben*, erscheinen Müller und Steiner dann selbst in einer Szene. Sie sitzen an einem Tisch im Restaurant «Zum Fröhlichen Bären» und scheinen in ein angeregtes Gespräch vertieft zu sein. Auf dem Tisch liegen verschiedene Arbeitsutensilien, Notizblätter, ein Stift und Zigaretten (vermutlich Marlboro Rot), auch Wein steht bereit. Möglich ist, dass sich die Bilderbuchmacher über die Geschichte des «alten Mannes» oder über ein neues Projekt unterhalten. Die Anwesenheit der beiden in der Geschichte lenkt die Aufmerksamkeit auf den Schöpfungsprozess des Bilderbuchs und die Arbeit am Bilderbuchhaften selbst, wobei gezeigt wird, dass das Buch und die Künstler, die es geschaffen haben, eng miteinander verbunden sind. Betont die Selbstreflexivität der Szene die Bedeutung der Künstler und ihrer kreativen Arbeit bei der Entstehung des Bilderbuchs, ist doch der Nebentisch auch zu beachten. Die Frau, die Zeitung liest, kann als die Bilderbuchspezialistin Anne Oehm, eine Freundin von Müller, identifiziert werden.⁸²

Durch die Darstellung von Müller und Steiner in der Geschichte, in der sie selbst auftreten, wird die Grenze verschwommen zwischen dem, was manchmal «Realität» und «Fiktion» genannt wird. Müller erzählte in einem Gespräch, dass er mit Steiner tatsächlich einmal an diesem Tisch sass. Nachdem das Bilderbuch fertig gestellt war, verabredeten sie sich dort auf ein Glas⁸³ – hier ahmte also das Leben die Kunst nach, und nicht umgekehrt.

79 Müller (2007), S. 50.

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Vgl. dazu Müller (2007), S. 136.

83 Ebd.



Abb. 74: Ausschnitt letzte Seite. Müller/Steiner (1987), s. p. Die Art und Weise, wie Müller und Steiner auf diesem Bild Zigaretten rauchen, scheint im Bild gerade *umgedreht* worden zu sein: «Jörg Steiner war Linkshänder. Bei Steiner [...] klemmte die Zigarette jeweils zwischen Zeige- und Ringfinger in der linken Hand.» (Lange-Müller (2014), S. 59.) Möglicherweise kann dies als ironische Reminiszenz von Müller an Steiner gelesen werden, spielte doch die Linkshändigkeit für Steiner eine nicht unwichtige Rolle in seinem Aufwachsen und als Erwachsener: «Steiner mass der Händigkeit, wiewohl er sie nicht immer konkretisierte, mehr Bedeutung bei als die meisten rechtshändigen Autoren; so erwähnte er, garantiert absichtlich, gelegentlich, ob eine seiner Figuren etwas mit links oder mit rechts tat.» (Ebd., S. 62.)

Abbildungen

- Abb. 1: Haug, Simone: Fotografie der sieben Bilderbücher von Jörg Müller und Jörg Steiner, 2017.
- Abb. 2: Müller, Jörg: Das Buch im Buch im Buch. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 2001, Doppelseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 3: Schneckenburger, Fred: Fotografien von Stockpuppen aus Fred Schneckenburgers Puppenoper «Der Tanz des Lebens», 1963: «Der Schnulzensänger/Die Jugend», «Die Dienerin», «Der korrekte Mann». Online zugänglich im eMuseum des Archivs der Zürcher Hochschule der Künste, www.emuseum.ch/search/Fred%20Schneckenburger, 5. 8. 2019.
- Abb. 4: Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. Aarau: Sauerländer, 1973, 1. Bildtafel. Online zugänglich in: Schnieper Architekten, s. d., www.schnieperarchitekten.ch/2011/12/18/alle-jahre-wieder-saust-der-pessluft-hammer-nieder-die-veraenderung-der-landschaft, 1. 1. 2024.
- Abb. 5: Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. Aarau: Sauerländer, 1973, 7. Bildtafel. Online zugänglich in: Schnieper Architekten, s. d., www.schnieperarchitekten.ch/2011/12/18/alle-jahre-wieder-saust-der-pessluft-hammer-nieder-die-veraenderung-der-landschaft, 1. 1. 2024.
- Abb. 6: Müller, Jörg: Der standhafte Zinnsoldat: in Bildern frei nacherzählt nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen. Aarau: Sauerländer, 1996, Seitenausschnitt (Scan S. M., 2019).
- Abb. 7: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1976, Vorsatzblätter (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 8: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1976, Doppelseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 9: Haug, Simone: Fotografie der sieben Bilderbücher von Jörg Müller und Jörg Steiner, 2017.
- Abb. 10: Müller, Jörg: Das Buch im Buch im Buch. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 2001, Buchumschlag (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 11: Haug, Simone: Fotografie von Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer (1989), Vorsatzblätter, 2017.
- Abb. 12: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Teil der Titelei (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 13: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Einzelseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 14: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Ausschnitt Buchcover Rückseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 15: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Ausschnitt Buchcover Rückseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 16: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Ausschnitt Titelei (Fotografie S. M., 2019).

- Abb. 17: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Doppelseite (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 18: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Ausschnitt Vorsatzblatt (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 19: Collage mit Elementen aus Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989 (eigene Anordnung S. M., 2019).
- Abb. 20: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Seitenausschnitt (Bearbeitung Scan S. M., 2020).
- Abb. 21: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Seitenausschnitt (Bearbeitung Scan S. M., 2020).
- Abb. 22: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Seitenausschnitt (Bearbeitung Scan S. M., 2020).
- Abb. 23: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989, Seitenausschnitt (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 24: Ursprung, Selina: Illustration, 2019 (bearbeitet von S. M., 2019).
- Abb. 25: Haug, Simone: Fotografie mit der Titelei von Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer (1998), 2017.
- Abb. 26: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Ausschnitt Titelei (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 27: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Seitenausschnitt (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 28: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, vergrößerter Seitenausschnitt (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 29: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Kanincheninsel. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1977, Vorsatzblatt mit einer handschriftlichen Widmung von Jörg Müller und Jörg Steiner (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 30: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Vorsatzblätter mit einer handschriftlichen Widmung (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 31: Steiner, Jörg: Ideensammlung / Materialien zur Geschichte «Die Menschen im Meer», 1 Manuskript, 1977, Seitenausschnitt, SLA-Steiner-A-05-b-3/01 (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 32: Müller, Jörg, Zwei Entwürfe der grossen Insel, 1977/78, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografien S. M., 2016).
- Abb. 33: Müller, Jörg: Strukturierung einer Doppelseite mit Text, 1978, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 34: Müller, Jörg: Skizze des Ablaufs und der Struktur von Doppelseiten bei *Die Menschen im Meer*, 1978, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 35: Müller, Jörg: Semitransparentes Papier zum Aufbau des Buches, Ausschnitt, 1978, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 36: Steiner, Jörg: Seite 16 des 4. Typoskripts von «Die Menschen im Meer» mit handschriftlichen Änderungen und Kommentaren, Seitenausschnitt, 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 37: Müller, Jörg: Entwurf eines Flugdrachens, um 1979, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).

- Abb. 38: Müller, Jörg: Arbeitsplan und Grad der Ausarbeitung der Einzelseiten von «Die Menschen im Meer», s. d., Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 39: Müller, Jörg: Drei Fotografien von Recherchen im Deutschen Museum in München zu «Die Menschen im Meer», s. d., Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 40: Müller, Jörg: Entwurf des 12. Szenebildes von Die Menschen im Meer, um 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 41: Läng, Marianne: Tonmodell der grossen Insel, um 1979, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 42: Läng, Marianne; Müller, Jörg: Tonmodell eines Steinhauses der grossen Insel, um 1979, Neues Museum Biel: NMB-1993.0313. (Fotografie S. M., 2017).
- Abb. 43: Ohne Verfasser: Jörg Müller während der Arbeit zu Die Menschen im Meer, Fotografie, um 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 44: Müller, Jörg: Entwurf des 16. Szenebildes von Die Menschen im Meer, um 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 45: Müller, Jörg: Zwei Entwürfe des 9. Szenebildes von Die Menschen im Meer, um 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 46: Müller, Jörg: Entwurf des Innentitelbildes von Die Menschen im Meer, um 1980, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 47: Müller, Jörg: Entwurf des Umschlagbildes von Die Menschen im Meer, 1980/1981, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 48: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Doppelseite (Scan S. M., 2021).
- Abb. 49: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Seite (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 50: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Doppelseite (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 51: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Doppelseite (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 52: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981, Seite (Fotografie S. M., 2021).
- Abb. 53: Müller, Jörg: Bild- und Textanordnung einer Doppelseite mit Szenebildern von Die Menschen im Meer, um 1978, Privatsammlung Jörg Müller (Fotografie S. M., 2016).
- Abb. 54: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Seite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 55: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Buchumschlag (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 56: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Doppelseite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 57: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Doppelseite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 58: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983, Ausschnitt S. 57 (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 59: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983, Ausschnitt S. 65 (Fotografie S. M., 2022).

- Abb. 60: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983, Ausschnitt S. 5 (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 61: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983, Titlei (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 62: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1976, Seitenausschnitt (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 63: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1976, Buchcover Vorderseite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 64: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Seite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 65: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983, Ausschnitt S. 16 f. (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 66: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Einzelseite (Fotografie S. M., 2022).
- Abb. 67: Müller, Jörg: Wandbild Müller in der Stadtbibliothek Biel, um 1991 (Fotografie S. M., 2023).
- Abb. 68: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Doppelseite (Fotografie S. M., 2023).
- Abb. 69: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Einzelseite (Fotografie S. M., 2023).
- Abb. 70: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998, Doppelseite (Fotografie S. M., 2023).
- Abb. 71: Ausschnitt Strassenbild (Fenster beim Obergässli 4 in Biel/Bienne) (Fotografie S. M., 2019).
- Abb. 72: Strassenbild (Ausschnitt Wandgemälde beim Kino Rex) (Fotografie von Curtius, Mirja, 2023).
- Abb. 73: Strassenbild (Ausschnitt Wandgemälde beim Kino Rex) (Fotografie von Curtius, Mirja, 2023).
- Abb. 74: Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987, Seitenausschnitt (Fotografie S. M., 2022).

Quellen und Literatur

Quellen

Aus dem Nachlass Jörg Steiner im Schweizerischen Literaturarchiv

- ten Doornkaat, Hans: Fragen und Antworten zum neuen «Müller/Steiner» – Ist das überhaupt für Kinder. In: Bücherpick, Nr. 31/32, 10. 8. 1989, S. 14–20, Zsa. (Fk.), S. 16, SLA-A-05-b-6/05.2.
- ten Doornkaat, Hans: Im Bilderbuch die eigene Welt lesen. Randnotizen von Hans ten Doornkaat zum Gesamtwerk von Jörg Müller und Jörg Steiner, 1. Typoskript, 1990, SLA-Steiner-A-05-b-6/05.3.
- Hektor, Theo: Die Menschen im Meer, Rezension. In: Hector's journal, Buchhandlung Frankfurt, (Herbst) 1981, s. p., SLA-Steiner-D-04-e-3.
- Jordi, Beat: Zum neuen Bilderbuch von Jörg Müller und Jörg Steiner. Aus Fehlern nie klug werden, Rezension, in: Bieler Tagblatt, 8. 9. 1981, s. p., SLA-Steiner-D-04-e-3.
- Müller, Jörg: Bildskizzen von Jörg Müller (zu *Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?*), 18 Bl. A3 (Fk.) mit handschriftlichen Notizen von J. S., s. d., SLA-Steiner-A-05-b-7/04.
- Müller, Jörg: Von der Entstehung eines (Bilder-)buches, 1 Klapp-Prospekt A4, Sauerländer Verlag: Programme und Profile, s. d., s. p., SLA-Steiner-A-05-c/01.
- Steiner, Jörg: Wie das Bilderbuch «Die Kanincheninsel» seinen Anfang nahm, 1 Typoskript mit handschriftlichen Änderungen, s. d., SLA-Steiner-A-01-d/28.
- Steiner, Jörg: Geographie des Lesens (Spiegelbild). 1. Typoskript/Fk., s. d., SLA-Steiner-A-01-d/51.
- Steiner, Jörg: Ideensammlung / Materialien zur Geschichte «Die Menschen im Meer», 1 Manuskript, 1977, SLA-Steiner-A-05-b-3/01.
- Steiner, Jörg: Vorschläge zu den Einzelbildern zu «Die Menschen im Meer», Typoskript, 18 S. A4 mit handschriftlichen Änderungen, 1978[a], SLA-Steiner-A-05-b-3/02.
- Steiner, Jörg: 2. Textentwurf von «Die Menschen im Meer», Typoskript mit handschriftlichen Änderungen und Überklebungen, 1978[b], SLA-Steiner-A-05-b-3/03.
- Steiner, Jörg: 3. Textentwurf von «Die Menschen im Meer», Typoskript mit handschriftlichen Änderungen, 1978[c], SLA-Steiner-A-05-b-3/04.
- Steiner, Jörg: Ansprache von Jörg Steiner (Los Angeles, Tokyo), Typoskript/Fk., 11 S. A4, 1996, SLA-Steiner-A-01-e/04.
- Steiner, Jörg: Die Stadt. Das Erzählen, Typoskript, 1 S. A4 mit handschriftlichen Änderungen (Fk.), zwei identische Exemplare; NJS: Für Italo Calvino, s. d., SLA-Steiner-A-01-d/08.
- Steiner, Ruedi: Jörg Müllers und Jörg Steiners neuester Wurf. Aufstand der Tiere oder Die neue Dimension im Bilderbuch. In: Bücherpick, Nr. 31/32, 10. 8. 1989, S. 13 f., SLA-Steiner-A-05-b-6/05.2.
- Verlag Sauerländer: Jörg Steiner: «Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten». Sonderdruck, 1989, SLA-Steiner-A-05-b-6/12.2.

Verlag Sauerländer: Die Menschen im Meer. Ein Werkstattbericht zum neuen Bilderbuch von Jörg Müller und Jörg Steiner, 1 Prospekt, 1981, SLA-Steiner-A-05-c/05.

Aus der Privatsammlung Jörg Müller

- Läng, Marianne: Tonmodell eines Steinhauses der grossen Insel, um 1979, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Lose Blätter im Konvolut «Vorstudien, Skizzen, Entwürfe», um 1977/78, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Versuche zur Strukturierung von Doppelseiten mit Text im Konvolut «Vorstudien, Skizzen, Entwürfe», 1978, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Skizze des Ablaufs und der Struktur von Doppelseiten, 1978, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Ausschnitt des semitransparenten Papiers zum Aufbau des Buches, 1978, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg, Entwürfe der grossen Insel, 1977/78, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Notizheft zu «Die Menschen im Meer», 1978, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: loses A3-Blatt ohne Titel als Beilage zum Notizheft, 1978, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Fotografien von Jörg Müllers Recherchen im Deutschen Museum in München zu «Die Menschen im Meer», s. d., Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Entwurf eines Flugdrachens, um 1979, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Text zur Skizze zum Goldabbau im Gebirge, um 1979, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Brief an Jörg Steiner, um 1979, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Zwei Entwürfe des 9. Szenebildes, um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Entwurf des 12. Szenebildes, um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Entwurf des 16. Szenebildes, um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Entwurf des Innentitelbildes, um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Müller, Jörg: Entwurf des Umschlagbildes, um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Steiner, Jörg: Kopie des 4. Textentwurfs, Typoskript, A4 mit handschriftlichen Änderungen, Seite 16, 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- Steiner, Jörg: Kopie des 1. Textentwurfs, Typoskript, A4 mit handschriftlichen Änderungen, 1979, Sammlung «Die Menschen im Meer».
- O. A.: Fotografie mit Jörg Müller während der Arbeit zu «Die Menschen im Meer», um 1980, Sammlung «Die Menschen im Meer».

Aus dem Neuen Museum Biel

Müller, Jörg: 24 Originale der Szenebilder, 1980/81, Neues Museum Biel, NMB-1993.0280 bis NMB-1993.0303.

Aus dem Archiv Peter Bichsel im Schweizerischen Literaturarchiv

Bichsel, Peter: Zytlupe 1983-11-05, Typoskript (3 Bl.): Optisches Zeitalter, SLA-PB-A-3-d/21.

Audiovisuelle Medien

Cohen, Leonard, Anthem, 1992, www.youtube.com/watch?v=6wRYjtvIYK0, 22. 7. 2021.

SRF (Schweizer Radio und Fernsehen): 10vor10, Beitrag über Jörg Müller, 29. 9. 1994, 00:21:32-00:27:27, www.srf.ch/play/tv/10-vor-10/video/joerg-mueller?urn=urn:srf-video:22aabced-aafd-4de1-abb3-9f39f86a6688, 24. 1. 2023.

Wehrli, Peter K.: «Wenn es keine Geschichten mehr gäbe ...»: Stichwörter zu Peter Bichsel, Dokumentarfilm, SRF, 2001, 56 Min.

Literatur

Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

Arbeitsausschuss Bieler Jahrbuch (Hg.): Bieler Jahrbuch 1987. Biel: W. Gassmann, 1987.

Bachmann, Christian A.: Metamedialität und Materialität im Comic. Zeitungscomic – Comicheft – Comicbuch. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2016.

Bachmann, Christian A.; Emans, Laura; Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen. Berlin: Ch. A. Bachmann, 2016.

Bachmann, Dieter: Ganze Tage an Mauern und Geländern. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 23–31.

Bal, Mieke: Kulturanalyse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Bäni Rigler, Petra: Bilderbuch-Lesebuch-Künstlerbuch. Elsa Beskows Ästhetik des Materiellen. Tübingen: Narr, 2019.

Barthel, Gustav; Krebs, Ulrich C. A. (Hg.): Das Druckwerk. Gestaltung und Herstellung von Büchern und Werbedrucksachen. Stuttgart: Berliner Union, 1963.

Barthes, Roland: Semantik des Objekts [1964]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988, S. 187–198.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Baumann, Edwin: Vom Reiz des Raumes in der Typographie. In: Der Polygraph. Allgemeiner Anzeiger für die gesamte Druckindustrie, Reproduktionstechnik, Buchbinderei und Papierverarbeitung 12, Frankfurt am Main: Polygraph-Verlag, 1965.

Baumann, Peter: Erkenntnistheorie. Stuttgart: J. B. Metzler, 2002.

Benjamin, Walter: Erfahrung und Armut [1933]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1991a, S. 213.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk [1927–1940]. In: ders.: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1991b, S. 560.

- Benjamin, Walter: Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows [1936]. In: ders.: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 103–128.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit [1936]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.
- Benne, Christian: Die Erfindung des Manuskripts. Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Benne, Christian; Spoerhase, Carlos: Von Blättern und Seiten. Einleitung. In: dies. (Hg.): Materialität. Von Blättern und Seiten (Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft, Bd. 9). Wiesbaden: Harrassowitz, 2019, S. 3–6.
- Bernays, Ueli: August. Roman in 3 Sätzen. Zürich: Kein & Aber, 2000.
- Bichsel, Peter: Des Schweizers Schweiz [1967]. In: ders.: Des Schweizers Schweiz. Aufsätze. Zürich: Arche, 1969, S. 7–30.
- Bichsel, Peter: Erzähl mir doch was. In: ders.: Kolumnen, Kolumnen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 262–264.
- Blaich, Ute: Ein Künstler ohne Allüren. Der international gefeierte Schweizer Grafiker Jörg Müller wird 60 Jahre alt. In: Bulletin Jugend und Literatur, Jg. 33, 10. Hardebeck: Eulenhof-Verl. Ehrhardt Heinold, 2002, S. 5–7.
- Blume, Bruno: «Manchmal träumt man von Bananen». Der Schweizer Jörg Müller, einer der wichtigsten Illustratoren der Gegenwart, im Porträt. In: 1000 und 1 Buch, Nr. 4. Wien: AG Kinder- und Jugendliteratur, 2002, S. 31–33.
- Bösch, Frank: Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann. München: C. H. Beck, 2019.
- Bose, Günter Karl: Das Ende einer Last. Die Befreiung von den Büchern. Göttingen: Wallstein, 2013.
- Bougainville, Louis-Antoine de: Reise um die Welt. Stuttgart: Parkland, 1980.
- Brandes, Uta; Erlhoff, Michael; Schemmann, Nadine (Hg.): Designtheorie und Designforschung. Paderborn: Wilhelm Fink, 2009.
- Brewer, Bill: Do Sense Experiential States have Conceptual Content? In: Steup, Matthias; Sosa, Ernest (Hg.): Contemporary Debates in Epistemology. Malden, MA: Blackwell Publ., 2005, S. 217–230.
- Bronfen, Elisabeth: Mad Men. Zürich: Diaphanes, 2016.
- Bucher, Annemarie: Zwischen Funktionalismus, Kunst und Umwelt. Gärten und Landschaften der 1960er- und 1970er-Jahre. In: Schweizerische Gesellschaft für Gartenkultur (Hg.): Beton und Biotop. Gärten und Landschaften der Boomjahre. Zürich: vdf-Hochschulverlag, 2016, S. 7–20.
- Bucher, Werner: Schweizer Schriftsteller im Gespräch. Zürich: Ex Libris, 1971.
- Büchner, Georg: Gesammelte Werke. München: Goldmann, 2002.
- Burckhardt, Lucius: Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft. Berlin: Martin Schmitz, 2006.
- Burmeister, Stefan: Der schöne Schein. Aura und Authentizität im Museum. In: Fitzenreiter, Martin (Hg.): Authentizität. Artefakt und Versprechen in der Archäologie. Workshop vom 10. bis 12. Mai 2013, Ägyptisches Museum der Universität Bonn (Beiträge zur Ägyptologie und Sudanarchäologie, Bd. 15), London, 2014, S. 99–108.
- Carroll, Noël: Neuere Theorien ästhetischer Erfahrung. In: Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 61–90.

- von Chamisso, Adalbert: Peter Schlemihls wundersame Geschichte [1814]. Stuttgart: Philipp Reclam, 2010.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: Objektivität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Descartes, René: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie. Essen: Phaidon, 1996.
- Doonan, Jane: Stimmen im Park und Stimmen im Schulzimmer. Rezeptionsbezogene Analyse von Anthony Brownes «Stimmen im Park» (1998). In: Thiele, Jens (Hg.): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Oldenburg: Isensee, 2003, S. 142–156.
- ten Doornkaat, Hans: PR-TV-Exit. Vom Leben aus zweiter Hand und vom Flieden auf eigene Faust. «Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten» von Jörg Müller und Jörg Steiner. In: Thiele, Jens (Hg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee, 1991, S. 50–75.
- Drewermann, Eugen: Von der Macht des Geldes oder Märchen zur Ökonomie. Düsseldorf: Patmos, 2007.
- Dürrenmatt, Friedrich: Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Zürich: Arche, 1956.
- Eco, Umberto: Die Geschichte der legendären Länder und Städte. München: dtv, 2015.
- Eco, Umberto; Carrière, Jean-Claude: Die grosse Zukunft des Buches. Gespräche mit Jean-Philippe de Tonnac. München: Hanser, 2010.
- Egenhofer, Sebastian: Produktionsästhetik. Berlin: Diaphanes, 2010.
- Egli, Florinne: «Wo ist sein Leben hingekommen?» Sterben und Tod in ausgewählten Bilderbüchern der Gegenwart. Zürich: Chronos, 2014.
- Ernst, Christoph; Paul, Heike: Präsenz und implizites Wissen. In: dies. (Hg.): Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2013, S. 9–32.
- Fleischmann, Gerd: Tschichold – na und? Göttingen: Wallstein, 2013.
- Forssman, Friedrich: Wie ich Bücher gestalte. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Forssman, Friedrich; de Jong, Ralf: Detailtypografie. Mainz: Schmidt, 2002.
- Franz, Kurt: Die Bildmappe im Unterricht (Beispiel: Jörg Müllers «Alle Jahre wieder»). In: ders.; Meier, Bernhard (Hg.): Was Kinder alles lesen. Kinder- und Jugendliteratur im Unterricht. München: Ehrenwirth, 1980, S. 34–80.
- Frers, Lars: Materialität. Wie die Sinne Sinn in Bewegung setzen. In: Hilgert, Markus; Hofmann, Kerstin P.; Simon, Henrike (Hg.): Objektivistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums. Berlin: Edition Topoi, 2018, S. 55–68.
- Gardes, Jean-Claude: Verdrehter und verweigerter Sinn im lyrischen und graphischen Werk Robert Gernhardts. Robert Gernhardts Spiel mit/in Wort und Bild. In: Wellnitz, Philippe (Hg.): Das Spiel in der Literatur. Berlin: Frank & Timme, 2013, S. 169–192.
- Geimer, Peter: Das Bild als Spur. Mutmassung über ein untotes Paradigma. In: Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016, S. 95–120.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Giuriato, Davide: (Mechanisierteres) Schreiben. Einleitung. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): «Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen». Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Wilhelm Fink, 2005, S. 7–20.

- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: Die Bremer Stadtmusikanten [1819]. In: dies.: Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe. 19. Auflage. Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler, 1999, S. 180–189.
- Gruppe Olten (Hg.): Die Zürcher Unruhe. Texte. Zürich: Orte-Verlag, 1980.
- Gruppe Olten (Hg.): Die Zürcher Unruhe 2. Analysen, Reportagen, Berichte. Zürich: Orte-Verlag, 1981.
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Präsenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.
- Hagner, Michael: Zur Sache des Buches. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Hahn, Hans Peter: Die Unsichtbarkeit der Dinge. Über zwei Perspektiven zu materieller Kultur in den «Humanities». In: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 43–62.
- Halbey, Hans Adolf: Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung. Weinheim: Beltz Athenäum, 1997.
- Hart Nibbrig, Christiaan Lucas: Die Auferstehung des Körpers im Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Häussermann, Sabine: Von Eselohren und Zeigehändchen – Überlegungen zu Gebrauchsspuren in Büchern. In: Hoffmann, Annette et al. (Hg.): BücherGänge. Miscellen zur Buchkunst, Leselust und Bibliotheksgeschichte. Heidelberg: Manutius, 2006, S. 19–28.
- Heller, Friedrich C.; Brandstätter, Ursula: «Little Tree». Zur Ästhetik des Unscheinbaren im künstlerisch gestalteten Bilderbuch. In: Rora, Costanze; Roszak, Stefan (Hg.): Ästhetik des Unscheinbaren. Annäherungen aus Perspektiven der Künste, der Philosophie und der ästhetischen Bildung. Oberhausen: Athena, 2013, S. 135–153.
- Heller, Steven: Design Literacy. Understanding Graphic Design. New York: Allworth Press, 2014.
- Hetzel, Andreas: Das Unmögliche in der Poesie. Zum Verhältnis von Ästhetik und Poetik. In: Gamm, Gerhard; Schürmann, Eva (Hg.): Das unendliche Kunstwerk. Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung. Hamburg: Philo, 2007, S. 59–87.
- Hiergeist, Teresa: Erlesene Erlebnisse. Formen der Partizipation an narrativen Texten. Bielefeld: transcript, 2014.
- Hilgert, Markus: Materiale Textkulturen. Textbasierte historische Kulturwissenschaften nach dem «material culture turn». In: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 253–267.
- Hohmeister, Elisabeth: Les lettres sont faites! Bild-Wort-Spiele. In: Thiele, Jens (Hg.): Experiment Bilderbuch. Impulse zur künstlerischen Neubestimmung der Kinderbuchillustration. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität, 1997, S. 23–28.
- Hubler, Rolf: Entbibliothekisierung. In: Bieler Tagblatt, 28. 7. 2015, S. 12.
- Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014.
- Hubli, Kathrin: Kunstprojekt (Mumin-)Buch. Tove Janssons prozessuale Ästhetik und materielle Transmission. Tübingen: Narr, 2019.

- Iser, Wolfgang: Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München: Wilhelm Fink, 1972.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Wilhelm Fink, 1984.
- Jablkowska, Joanna: «Wie klein unser Land ist». Zum Problem der Enge in der Schweizer Nachkriegsliteratur. In: Komorowski, Dariusz (Hg.): Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 39–49.
- Janzin, Marion; Güntner, Joachim: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte. Hannover: Schlütersche Verlagsgesellschaft, 2007.
- Jost, Torsten: Zum Zusammenspiel von Medialität und Performativität. Oder: Warum noch Hoffnung für das Theater besteht. In: Hempfer, Klaus W.; Volbers, Jörg (Hg.): Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, 2011, S. 97–114.
- Junges, Stefanie: Oszillation als Strategie romantischer Literatur. Ein Experiment in drei Theilen (Schlegel-Studien, Bd. 13). Paderborn: Brill, Ferdinand Schöningh, 2020.
- Kafka, Franz: Brief an Oskar Pollak, 27. 1. 1904. In: ders.: Briefe 1902–1924. Frankfurt am Main: Fischer, 1958, S. 27.
- Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias: Einleitung: Materialität in Kultur und Gesellschaft. In: dies. (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 11–41.
- Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walser's Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Kato, Hiloko: Vergessen gegangene Materialität. Inszenierungen des Buchs als Buch in Jörg Müllers *Das Buch im Buch im Buch*. In: interjuli. Zeitschrift zur Kinder- und Jugendliteraturforschung 2. Lorch am Rhein: interjuli, 2015, S. 6–24.
- Krämer, Sybille: «Schriftbildlichkeit» oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille; Bredekamp, Horst (Hg.): Bild – Schrift – Zahl. München: Wilhelm Fink, 2003, S. 157–176.
- Krämer, Sybille: Schriftbildlichkeit. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2014, S. 354–360.
- Krämer, Sybille: Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016a, S. 11–17.
- Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer, Sybille; Kogge, Werner; Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2016b, S. 155–181.
- Krämer, Sybille: Schrift, Schriftbildlichkeit, Musik. In: Ratzinger, Carolin; Urbanek, Nikolaus; Zehetmayer, Sophie (Hg.): Musik und Schrift. Interdisziplinäre Perspektiven auf musikalische Notationen. Paderborn: Wilhelm Fink, 2020, S. 67–86.
- Krebs, Otto: Wie die Twanner zu ihrer St. Petersinsel kamen. In: Seebutz. Heimatbuch des Seelandes und Murtenbiets mit Kalendarium 50. Biel: W. Gassmann, 2000, S. 57–64.
- Krichel, Anne: Textlose Bilderbücher. Visuelle Narrationsstrukturen und erzähldidaktische Konzeptionen für die Grundschule. Münster: Waxmann, 2019.

- Kriesi, Hanspeter: Bewegte Bilder. Eine Art Einleitung. In: Nigg, Heinz (Hg.): Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen. Zürich: Limmat, 2001, S. 306–334.
- Kroehl, Heinz: Der Buchumschlag als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Untersuchungen. Diss. phil. Mainz, 1980.
- Kruse, Iris; Sabisch, Andrea: Fragwürdiges Bilderbuch. Skizzen zu Theorie, Methodologie und Didaktik. Zur Einleitung. In: dies. (Hg.): Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenziale. München: kopaed, 2013, S. 7–22.
- Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Picturebooks. Representation and Narration. New York: Routledge, 2014.
- Künemann, Horst: Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher Nr. 2. In: Beihefte zum Bulletin Jugend und Literatur 9. Hamburg: Lesen, 1975, S. 133–142.
- Kurwinkel, Tobias: Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik. Tübingen: A. Francke, 2017.
- Lange-Müller, Katja: Mit einem Handschuh im Wald. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 59–66.
- Lehmann, Ann-Sophie: Objektstunden. Vom Materialwissen zur Materialbildung. In: Kalthoff, Herbert; Cress, Torsten; Röhl, Tobias (Hg.): Materialität. Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 171–193.
- Lötscher, Christine: Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in zeitgenössischen Fantasy-Romanen für Jugendliche. Zürich: Chronos, 2014.
- Lötscher, Christine: Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur. Berlin: J. B. Metzler, 2020.
- Mahrenholz, Simone: Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurabilem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität. In: Primavesi, Patrick; Mahrenholz, Simone (Hg.): Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung, Bd. 1). Schliengen: Edition Argus, 2005, S. 155–170.
- Majetschak, Stefan: Ästhetik zur Einführung. Hamburg: Junius, 2016.
- Maljartschuk, Tanja: Das Leben ist die Ausnahme. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 123–131.
- Mareis, Claudia: Design-Wissen. Zum Verhältnis von Design und Wissen im Diskurs der Designforschung Schweiz. Zürich: HGK, 2006.
- von Matt, Peter: Die tintenblauen Eidgenossen. Über die literarische und politische Schweiz. München: Hanser, 2001.
- Mersch, Dieter: Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Wilhelm Fink, 2002.
- Mersch, Dieter: Posthermeneutik (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Sonderband 26). Berlin: Akademie, 2010.
- Mersch, Dieter: Erscheinung des «Un-Scheinbaren». Überlegungen zu einer Ästhetik der Materialität. In: Strässle, Thomas et al. (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2013, S. 27–44.
- Mersch, Dieter: Wozu Medienphilosophie? Eine programmatische Einleitung. In: Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie 1/1. Berlin, München: De Gruyter, 2015, S. 13–48.
- Mersch, Dieter; Sasse, Sylvia; Zanetti, Sandro: Einleitung. In: dies. (Hg.): Ästhetische Theorie. Zürich: Diaphanes, 2019, S. 7–20.

- Messerli, Simon: Peter Bichsels mediale Präsenz als erzählerische Potenz. In: Probst, Rudolf (Hg.): Quarto 40–41, Peter Bichsel. Genf: Editions Slatkine, 2015a, S. 35–42.
- Messerli, Simon: Die Knickkante im Bilderbuch «Die Menschen im Meer» als dialektisches Material. In: Lötscher, Christine; Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Stofflichkeiten. Aspekte der Materialität in populären Literaturen und Medien. Zürich: ISEK – Populäre Kulturen, Universität Zürich, 2015b, S. 9–19.
- Messerli, Simon: Jörg Müllers und Jörg Steiners «Die Menschen im Meer» als dialektisches Material. Eine Bilderbuchanalyse im Spannungsverhältnis von Sinn und Präsenz. Masterarbeit, Universität Zürich, 2015c.
- Micieli, Francesco: Der ausgestellte Kollege, in der Nacht. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 77–80.
- Moser, Jeannie: Psychotropes Wissen. Figuren und Narrative im drogistischen Selbst-Experiment, Dissertation, Universität Wien, 2010.
- Moser, Samuel: Ein Indianerstamm in einer Goldgräberstadt. Die Literarische Gesellschaft Biel. In: Mettauert, Adrian et al. (Hg.): Berner Almanach. Bern: Stämpfli, 1998, S. 284–293.
- Moser, Samuel: Jörg Steiner: Die Furcht vor der Mutlosigkeit. In: Arbeitsausschuss Bieler Jahrbuch (Hg.): Bieler Jahrbuch 2013, S. 213 f.
- Müller, Jörg: Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft. Aarau: Sauerländer, 1973.
- Müller, Jörg: Der standhafte Zinnsoldat, in Bildern frei nacherzählt nach dem gleichnamigen Märchen von Hans Christian Andersen. Aarau: Sauerländer, 1996.
- Müller, Jörg: Das Buch im Buch im Buch. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 2001.
- Müller, Jörg: Die Welt ist kein Märchen. Skizzen, Illustrationen, Bilderbücher, hg. von Inge Sauer. Wädenswil: Nimbus, 2007.
- Müller, Jörg; Müller, Annemarie: Das geheime Bordbuch. Aarau: Sauerländer, 1973.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1976.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Kanincheninsel. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1977.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Die Menschen im Meer. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1981.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Eisblumenwald. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1983.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Der Mann vom Bärengraben. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1987.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten. Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1989.
- Müller, Jörg; Steiner, Jörg: Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt? Aarau, Frankfurt am Main: Sauerländer, 1998.
- Müller, Lothar: Weisse Magie. Die Epoche des Papiers. München: Carl Hanser, 2012.
- Müller-Wille, Klaus: Collagen, Wortdinge und stumme Bücher. Hans Christian Andersens (inter) materielle Poetik. In: Strässle, Thomas et al. (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven. Bielefeld: transcript, 2013, S. 183–219.
- Müller-Wille, Klaus: Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik. Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.

- Müller-Wille, Klaus: Schattenaal. Zur Komplementarität von Blatt und Seite bei Hans Christian Andersen. In: Benne, Christian; Spoerhase, Carlos (Hg.): *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft* 9. Wiesbaden: Harrassowitz, 2019a, S. 27–47.
- Müller-Wille, Klaus: Materielle Ästhetik: Asger Jorn. In: Mersch, Dieter; Sasse, Sylvia; Zanetti, Sandro (Hg.): *Ästhetische Theorie. Diaphanes*, 2019b, S. 95–118.
- Murschetz, Luis: *Der Maulwurf Grabowski*. Zürich: Diogenes, 1972.
- Muschg, Adolf: Steiner. Eine Vermisstenanzeige, und auch keine. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): *Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner*. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 69–72.
- Nikkels, Walter: *Der Raum des Buches*. Köln: Tropen, 1998.
- Niklas, Stefan: Einleitung: Ein etwas rabiater Versuch, den Begriff der Artikulation zu artikulieren. In: Niklas, Stefan; Roussel, Martin (Hg.): *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*. München: Wilhelm Fink, 2013, S. 15–34.
- Nikolajeva, Maria; Scott, Carole: *How Picturebooks Work*. New York: Routledge, 2006.
- Nizon, Paul: *Diskurs in der Enge. Aufsätze zur Schweizer Kunst*. Bern: Kandelaber, 1970.
- Nodelman, Perry: *Words About Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athen/London: The University of Georgia Press, 1998.
- Oberhaus, Lars; Oetken, Mareile (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Oeste, Bettina: (Kultur-)ökologisches Lernen am Bilderbuch. «Der Schäfer, der Wind, der Wolf und das Meer von Einar Turkowski». Vorüberlegungen zum Verhältnis Literaturökologie und Kinder- und Jugendliteratur (KJL). In: Grimm, Sieglinde; Wanning, Berbeli (Hg.): *Kulturökologie und Literaturdidaktik. Beiträge zur ökologischen Herausforderung in Literatur und Unterricht*. Göttingen: V&R Unipress, 2016, S. 393–408.
- Paul, Jean: *Jubelsenioren*. In: ders.: *Werke in zwölf Bänden*, Bd. 7, München, Wien: Carl Hanser, 1975.
- Pfalter, Robert: *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011.
- Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Raible, Wolfgang: *Bildschriftlichkeit*. In: Krämer, Sybille; Cancik-Kirschbaum, Eva; Totzke, Rainer (Hg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin: Akademie-Verlag, 2012, S. 201–217.
- Rancière, Jacques: *Das ästhetische Unbewusste*. Zürich: Diaphanes, 2008.
- Rancière, Jacques: *Das Verfahren der Szene. Gespräche mit Adnen Jdey*. Zürich: Diaphanes, 2019.
- Reckert, Annett: *Die Sonne geht nur unter, wenn sie erlischt*. In: Axel Springer Corporate Solutions GmbH & Co. KG (Hg.): *Arte-Magazin*, Ausgabe März 2023, S. 29.
- Reicher, Maria: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- Reuss, Roland: *Die perfekte Lesemaschine. Zur Ergonomie des Buches*. Göttingen: Wallstein, 2014.
- Riha, Karl: *Bilderbogen, Bildergeschichte, Bilderroman. Zu unterschiedlichen Formen des «Erzählens» in Bildern*. In: Haubrichs, Wolfgang (Hg.): *Erzählforschung. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik (Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, Beiheft 8)*, Bd. 3. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, S. 176–192.
- Rinnerthaler, Peter: *U-/Dys-/Heterotopie? Repräsentationen von Gesellschaft im Wimmelbild(erbuch)*. In: Roeder, Caroline (Hg.): *Parole(n). Politische Dimensionen von Kinder- und Jugend-*

- medien (Studien zu Kinder- und Jugendliteratur und -medien 2). Berlin: J. B. Metzler, 2020, S. 241–254.
- Ritter, Michael: Übergangspänomene. Neue Bilderbücher im Spannungsfeld analoger und digitaler Medienformate. In: Rufegger, Arno; Waldner, Tonia (Hg.): *Wie im Bilderbuch. Zur Aktualität eines Medienphänomens*. Innsbruck: StudienVerlag, 2016, S. 8–20.
- Rooney, Sally: *Schöne Welt, wo bist du*. Berlin: Claassen, 2021.
- Rosa, Hartmut: *Unverfügbarkeit*. Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Rübel, Dietmar; Wagner, Monika; Wolff, Vera (Hg.): *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Berlin: Reimer, 2005.
- Rustemeyer, Dirk: *Oszillationen. Kultursemiotische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen, Neumann, 2006.
- Rutschmann, Verena: *Natur und Zivilisation oder Fortschritt und Heimweh in der Schweizer Kinder- und Jugendliteratur*. In: Nassen, Ulrich (Hg.): *Naturkind, Landkind, Stadtkind. Literarische Bilderwelten kindlicher Umwelt*. München: Wilhelm Fink, 1995, S. 25–44.
- Saage, Richard: *Utopische Profile, Bd. 1: Renaissance und Reformation*. Münster: Litverlag, 2001.
- Saage, Richard: *Utopische Profile, Bd. 4: Widersprüche und Synthesen des 20. Jahrhunderts*. Münster: Litverlag, 2003.
- Schäfer, Hilmar: *Praxeologische Impulse für die Objekt epistemologie. Neun Thesen zum Verhältnis von Praxis, Materialität und Historizität*. In: Hilgert, Markus; Hofmann, Kerstin P.; Simon, Henrike (Hg.): *Objekt epistemologien. Zur Vermessung eines transdisziplinären Forschungsraums*. Berlin: Edition Topoi, 2018, S. 35–54.
- Schalansky, Judith: *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Scheffel, Michael: *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1990.
- Schulz, Christoph Benjamin: *Poetiken des Blätterns*. Hildesheim: Olms, 2015.
- Schürmann, Uta: *Komfortable Wüsten. Das Interieur in der Literatur des europäischen Realismus des 19. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2014.
- Schwarz, Joseph H.: *Ways of the Illustrator. Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association, 1982.
- Schwarz, Joseph H.: *The Picture Book Comes of Age*. Chicago: American Library Association, 1991.
- Schweikert, Ruth: *Für Jörg Steiner, kein Nachruf*. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): *Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner*. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 87–92.
- Searle, John R.: *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Seel, Martin: *Was geschieht hier? Beim Verfolgen einer Sequenz in Michelangelo Antonionis Film «Zabriskie Point»*. In: Deines, Stefan; Liptow, Jasper; Seel, Martin (Hg.): *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 181–194.
- Seithe, Jan: *weiß raum. Ästhetik und Poesie weißer Flächen in Typografie, Literatur und bildender Kunst*. Siegen: Universitätsverlag Siegen, 2020.
- Siebel, Mark: *Erinnerung, Wahrnehmung, Wissen*. Paderborn: Mentis, 2000.
- Simmel, Georg: *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch*. In: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908, Bd. I (Gesamtausgabe in 24 Bänden, Bd. 7, hg. von Otthein Rammstedt, Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt)*. Berlin: Suhrkamp, 2017, S. 101–108.

- Sipe, Lawrence R.; McGuire, Caroline: Picturebook endpapers. Resources for literary and aesthetic interpretation. In: *Children's Literature in Education*, Bd. 37, Nr. 4, 2006, S. 291–304.
- Sonderegger, Erwin: Ohne Sinne kein Sinn und keine Sinne ohne Sinn. In: Egli, Werner M.; Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Sinne*. Zürich: Chronos, 2010, S. 23–44.
- Spanner, Helmut: *Ich bin die kleine Katze*. Hamburg: Carlsen, 1985.
- Staiger, Michael: Zur Komplexität des Erzählens im Bilderbuch. Narratologische Desiderate und Ansatzpunkte. In: Kruse, Iris; Sabisch, Andrea (Hg.): *Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel – Denkspiele – Bildungspotenziale*. München: kopaed, 2013, S. 65–76.
- Staiger, Michael: Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen. Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In: Abraham, Ulf; Knopf, Julia (Hg.): *BilderBuch. Theoretische Grundlagen und Implikationen für die Praxis*. 2 Bände. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2014, Bd. 1, S. 12–23.
- Steiner, Jörg: *Schnee bis in die Niederungen*. Darmstadt: Luchterhand, 1973.
- Steiner, Jörg: *Der Kollege*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Steiner, Jörg: *Wer tanzt schon zur Musik von Schostakowitsch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Steiner, Jörg: *Ein Kirschaum am Pazifischen Ozean*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Steiner, Jörg: *Gesammelte Werke*, hg. von Martin Zingg, Bde. 1–4. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Stingelin, Martin: «Schreiben». Einleitung. In: ders. (Hg.): «Mir ekel vor diesem tintenklecksenden Säkulum». *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 7–21.
- Strässle, Thomas: *Pluralis materialitatis*. In: ders. et al. (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven*. Bielefeld: transcript, 2013, S. 7–25.
- Strässle, Thomas; Torra-Mattenklott, Caroline: Einleitung. In: ders. (Hg.): *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2005, S. 9–18.
- Tabbert, Reinbert: Von der Kindergeschichte zur Künstlergeschichte. Biografisch-genetische Analyse von Binette Schroeders «Laura» (1999). In: Thiele, Jens (Hg.): *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Oldenburg: Isensee, 2003, S. 93–103.
- Thiele, Jens: *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*. Oldenburg: Isensee, 1991.
- Thiele, Jens: *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Oldenburg: Isensee, 2003.
- Thiele, Jens: «Das Buch als Objekt, das Objekt als Buch». In: *Tausend und ein Buch* 1, 2007, S. 37–39.
- Tomkowiak, Ingrid: «... die Klangfülle des malerischen Instruments ...» Sensorische Strategien im Gesamtkunstwerk Bilderbuch. In: Oberhaus, Lars; Oetken, Mareile (Hg.): *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus. Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*. Bielefeld: transcript 2017, S. 23–54.
- Tröhler, Margrit: Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur. In: Kaczmarek, Ludger (Hg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg: Schüren, 2012, S. 33–42.
- Tschichold, Jan: *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie*. Ravensburg: Otto Maier, 1960.
- Ulm, Christina: *Das Wilde und das Zivilisierte. Eskalierende Inselfzenarien der aktuellen Jugendliteratur*. Zürich: Chronos, 2014.

- Vida, Susanna: Grille und Ameise. In: Brednich, Rudolf Wilhelm et al. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens, Bd. 6. Berlin: De Gruyter, 1990, S. 280.
- Vietta, Silvio: Neuzzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik. Descartes, Georg Büchner, Arno Holz, Karl Kraus. München: Wilhelm Fink, 1981.
- Volbers, Jörg: Diesseits von Sagen und Zeigen. Eine praxistheoretische Kritik des Unsagbaren. In: Volbers, Jörg; Schmidt, Robert; Stock, Wiebke Marie (Hg.): Zeigen. Grunddimensionen einer Tätigkeit. Weilerswist: Velbrück, 2011, S. 197–220.
- Wächter, Friedrich Karl: Anti-Struwelpeter. Zürich: Diogenes, 1970.
- Wächter, Friedrich Karl: Opa Hucke's Mitmachkabinett. Weinheim: Beltz & Gelberg, 1976.
- Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München: Beck, 2013.
- Wagner, Monika et al. (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn. München: C. H. Beck, 2010.
- Walser, Robert: Der Spaziergang. Ausgewählte Geschichten, hg. von Daniel Keel. Mit einem Nachwort von Urs Widmer. Zürich: Diogenes, 1973.
- Weber, Daniel: Jörg Steiner. Eine Monographie. Diss. phil. Zürich: Zentralstelle der Studentenschaft, 1988.
- Weber, Peter: Scheidegger und York. In: Hubler, Rolf; Ruprecht, Hans (Hg.): Auch das könnte wahr sein. Hommage an den Geschichtenerzähler Jörg Steiner. Zürich: Rotpunktverlag, 2014, S. 109–115.
- Wieland, Magnus: Avant Wandtafel. Der frühe Bichsel im (konkreten) Kontext. In: Probst, Rudolf (Hg.): Quarto 40–41, Peter Bichsel. Genf: Editions Slatkine, 2015, S. 27–37.
- Wild, Markus: Begrifflicher und nichtbegrifflicher Gehalt der Wahrnehmung. In: Strässle, Thomas; Torra-Mattenkott, Caroline (Hg.): Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2005, S. 245–262.
- Willand, Marcus: Lesermodelle und Lesertheorien. Historische und systematische Perspektiven. Berlin: De Gruyter, 2014.
- Wirth, Uwe: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Wirth, Uwe (Hg.): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2013, S. 15–61.
- Wolf, Yvonne: Diegetische Grenzüberschreitungen in Text und Bild: «Das Buch im Buch im Buch» von Jörg Müller. In: Kinder- und Jugendliteraturforschung. Frankfurt am Main: Lang, 2004, S. 68–78.
- Yan, Ma: Spur. Walter Benjamins Suche nach der Literatur und Geschichte im Interieur. In: Yalin, Feng et al. (Hg.): Literaturstrasse (Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur, Bd. 15). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 215–223.
- Zeissler, Elena: Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Marburg: Tectum-Verlag, 2008.
- Zingg, Martin: Nachwort. In: Steiner, Jörg: Gesammelte Werke, hg. von Martin Zingg, Bd. 4, Berlin: Suhrkamp, 2021, S. 435–452.
- Zons, Raimar Stefan: Georg Büchner. Dialektik der Grenze. Bonn: Bouvier, 1976.

Online

- Arbeitskreis für Jugendliteratur e. V.: Jurybegründung zu «Alle Jahre wieder saust der Preßlufthammer nieder oder Die Veränderung der Landschaft», 1974, www.djlp.jugendliteratur.org/datenbanksuche/bilderbuch-1/artikel-alle_jahre_wieder_saust_d-1778.html, 10. 8. 2019.
- von Arburg, Hans-Georg: Einführende Erläuterungen zu einem Seminar an der Universität Lausanne, 2021, https://applicationspub.unil.ch/interpub/noauth/php/Ud/ficheCours.php?v_ens-tyid=82205&v_ueid=174&v_etapeid1=27653&v_langue=fr&v_isinterne=1, 22. 7. 2021.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Bild. In: Duden online, 2022, www.duden.de/rechtschreibung/Bild, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Falz. In: Duden online, 2022, www.duden.de/suchen/dudenonline/Falz, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Gebrauchsspur. In: Duden online, 2022, www.duden.de/suchen/dudenonline/Gebrauchsspur, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Papier. In: Duden online, 2022, www.duden.de/suchen/dudenonline/Papier, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Raum. In: Duden online, 2022, www.duden.de/rechtschreibung/Raum, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): weiss. In: Duden online, 2022, www.duden.de/rechtschreibung/weiss, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Weißraum. In: Duden online, 2022, www.duden.de/rechtschreibung/Weißraum, 4. 10. 2022.
- Bibliographisches Institut GmbH (Hg.): Zeitlichkeit. In: Duden online, 2022, www.duden.de/rechtschreibung/Zeitlichkeit, 4. 10. 2022.
- Bieler Tagblatt: Werner Hadorn wird neuer Stadtratspräsident, 18. 8. 2015 [ohne Verfasser], <https://web.bielertagblatt.ch/nachrichten/biel/werner-hadorn-wird-neuer-stadtratspraesident>, 26. 5. 2021.
- Birk, Elisabeth; Totzke, Rainer: Schriftbildlichkeit. In: Schirra, Jörg R. J.; Liebsch, Dimitri; Halawa, Mark A. (Hg.): GIB. Glossar der Bildphilosophie der Universität Tübingen, 2013, www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Schriftbildlichkeit, 15. 11. 2022.
- Booklooker: Glossar, s. d., www.booklooker.de/pages/glossar.php, 6. 3. 2021.
- Booklooker: Zustandsbeschreibung einer Erstausgabe von Was wollt ihr machen, wenn der Schwarze Mann kommt?, s. d., www.booklooker.de/app/priv/show_deal.php?id=22527672, 6. 3. 2021.
- Crane, Tim; French, Craig: The Problem of Perception. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2011, <http://plato.stanford.edu/entries/perception-problem>, 13. 4. 2020.
- Dressler Verlag GmbH: Wie entsteht ein Buch, 2014, www.klopp-buecher.de/buecher/wie-entsteht-ein-buch/ueberschrift.html, 16. 12. 2021.
- Ehling, Holger: 10 Jahre Schweizer Buchpreis. E-Books – eine Revolution, die nicht stattfand. In: Schweizer Radio und Fernsehen (srf.ch), 12. 11. 2017, www.srf.ch/kultur/literatur/wochenende-literatur/10-jahre-schweizer-buchpreis-e-books-eine-revolution-die-nicht-stattfand, 22. 7. 2019.
- Eichenberger, Isabelle: Mai 68: Vor 40 Jahren auch in der Schweiz. In: swissinfo.ch: Schweizer Perspektiven in 10 Sprachen, 6. 4. 2008, www.swissinfo.ch/ger/mai-68--vor-40-jahren-auch-in-der-schweiz/6549054, 12. 10. 2019.

- Fehrmann, Andreas: Glossar buchtechnischer & buchgestalterischer Begriffe mit Erläuterungen von Mängeln an Büchern. Teil I – Allgemeine Erläuterungen, 3. 2. 2016, www.j-verne.de/verne_buch_glossar.html, 10. 6. 2021.
- Hachenberg, Katja: Wie viele Dimensionen hat ein Buch? In: *literaturkritik.de*, 4. 5. 2016, <https://literaturkritik.de/id/21996>, 3. 5. 2019.
- Heintz, Kathrin: Literarische Qualitäten der Materialität von Bilderbüchern. In: *leseforum.ch*, Nr. 2, 2021, www.leseforum.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/732/2021_2_de_heintz.pdf, 2. 3. 2023.
- Hubler, Rolf: Ich möchte ans Meer. In: *Bieler Tagblatt*, 8. 4. 2014, www.bielertagblatt.ch/nachrichten/kultur/ich-moechte-ans-meer, 24. 4. 2021.
- Jorio, Marco: Geistige Landesverteidigung. In: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 23. 11. 2006, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017426/2006-11-23>, 7. 6. 2019.
- Kreuzmair, Elias: Hans Ulrich Gumbrechts Begriff der Präsenz und die Literatur. In: *Helikon. A Multi-Disciplinary Online Journal* 2, 2012, S. 233–247, http://helikon-online.de/2012/Kreuzmair_Pr%C3%A4senz.pdf, 14. 11. 2022.
- Kultur-online.net [ohne Verfasser]: Die Welt ist kein Märchen. 17. 10. 2007, <https://kultur-online.net/inhalt/die-welt-ist-kein-m%C3%A4rchen>, 4. 3. 2019.
- Martínez, Roberto Sanchiño: Die Produktion von Präsenz. Einige Überlegungen zur Reichweite des Konzepts der «ästhetischen Erfahrung» bei Hans Ulrich Gumbrecht. In: *Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin, 2006, www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/sanchino.pdf, 13. 11. 2022.
- Matthiesen, Nils: E-Book-Reader senden Nutzerdaten in die Zentrale. In: *welt.de*, 16. 3. 2013, www.welt.de/wirtschaft/webwelt/article114505544/E-Book-Reader-senden-Nutzerdaten-in-die-Zentrale.html, 4. 5. 2020.
- Meier, Andreas: Jörg Müller. In: *SIKART. Lexikon zur Kunst in der Schweiz*, 2009, www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4003262, 12. 9. 2019.
- Messerli, Jakob: «1968 Schweiz». In: *Burggemeinde Bern*, 25. 10. 2017, www.bgbern.ch/service/medaillon-online/1968schweiz, 25. 7. 2019.
- Messerli, Simon: Materialästhetische Bilderbuchanalyse. Eine Perspektivierung der materiellen Dimension. In: *Dettmar, Ute et al. (Hg.): Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, 2018, S. 123–136, www.zora.uzh.ch/id/eprint/143771/59/3-3-PB.pdf, 2. 3. 2023.
- Müller-Lüdenscheidt-Verlag [Volksliederarchiv]: Wer hat Angst vorm schwarzen Mann, s. d., www.volksliederarchiv.de/lexikon/wer-hat-angst-vorm-schwarzen-mann, 12. 1. 2021.
- NZZ online [ohne Verfasser]: Baggerzahn im Kinderzimmer, 2. 9. 2007, www.nzz.ch/baggerzahn_im_kinderzimmer-ld.430586?reduced=true, 4. 3. 2019.
- Oetken, Mareile: *Bilderbücher der 1990er Jahre: Kontinuität und Diskontinuität in Produktion und Rezeption*. Dissertation an der Universität Oldenburg, 2008, <http://oops.uni-oldenburg.de/747/1/oetbil08.pdf>, 14. 7. 2020.
- Pursche, Olaf: eBooks: Anbieter lesen fleißig mit. In: *Computer Bild*, 7. 10. 2013, www.computerbild.de/artikel/cb-News-PC-Hardware-eBook-Reader-Hersteller-lesen-mit-7625845.html, 4. 5. 2020.
- Rehbein, Daniel: Aus meinem Bücherregal. Der Bär, der ein Bär bleiben wollte. In: *ders.: «Bilderbein». Photos und Videos von Daniel Rehbein*, s. d., www.mein-html.de/baer-bleiben.html, 9. 11. 2022.

- Ribi, Hana: Figurentheater. In: Historisches Lexikon der Schweiz, 3. 7. 2008, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/011896/2008-07-03>, 12. 6. 2019.
- Schafroth, Heinz F.; Zingg, Martin; Krämer, Olav: Eintrag «Steiner, Jörg». In: Munzinger Online/KLG, Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, 1. 3. 2002, www.munzinger.de/document/16000000544, 17. 7. 2019.
- Schiffmann, René: Hintergrundinformationen zur Ausstellung «Tri tra trallala» – Puppentheaterfiguren im Thurgau. In: Historisches Museum Schloss Frauenfeld, 2008, https://historisches-museum.tg.ch/public/upload/assets/58661/Hintergrundinformationen_Tri_tra_trallala.pdf, 10. 8. 2019.
- Schmitz-Emans, Monika: Books as material, virtual, and metaphorical Entities. In: Bachmann, Christian A.; Heimgartner, Stephanie (Hg.): Book – Material – Text. Essays on the Materiality, Mediality and Textuality of the (e)Book. Bochum, Ruhr-University, 2017, S. 11–27, www.academia.edu/5484079/Book_Material_Text_Essays_on_the_Materiality_Mediality_and_Textuality_of_the_e_Book, 22. 4. 2018.
- Schnieper Architekten: ArchitekturCumulus: «Alle Jahre wieder saust der Presslufthammer nieder» – Die Veränderung der Landschaft, s. d., www.schnieperarchitekten.ch/2011/12/18/alle-jahre-wieder-saust-der-presslufthammer-nieder-die-veraenderung-der-landschaft, 1. 1. 2024.
- Schriftgestaltung.com: Schriftportrait Garamond, s. d., <https://schriftgestaltung.com/schriftlexikon/schriftportrait/garamond.html>, 22. 11. 2021.
- Stojanovic, Isidora: Semantic Content, 2009, S. 123–152, <http://jeannicod.ccsd.cnrs.fr/docs/00/38/40/89/PDF/semantic-content.pdf>, 14. 9. 2022.
- Stoll, Kathrin: Vom Retro-Shirt zu Easyjet: Warum ist dieser Font überall? In: t3n – digital pioneers. Das Magazin für digitales Business, 24. 7. 2020, <https://t3n.de/news/retro-shirt-easyjet-diese-font-1301751>, 13. 12. 2022.
- UserExperiencesWorks: A Magazine Is an iPad That Does Not Work. In: Youtube, 6. 10. 2011, www.youtube.com/watch?v=aXV-yaFmQNK, 27. 11. 2019.
- Verlag Die Brotsuppe: Werner Hadorn, s. d., <https://diebrotsuppe.ch/autoren-und-veranstaltungen/autoren/hadorn>, 26. 5. 2021.
- Werner, David: Die Sixties – so verrottet, so modern. In: Universität Zürich (Rubrik News), 23. 9. 2009, www.news.uzh.ch/de/articles/2009/die-sixties--so-verrottet-so-modern.html, 4. 10. 2019.
- Zanetti, Sandro: Das unbeschriebene Blatt. Material, Motivation, Metapher. In: Universität Zürich, Lehrveranstaltung Seminar für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 2012, www.rose.uzh.ch/de/studium/faecher/avl/studies/Lehrveranstaltungen--Archiv/fs12-1/VLZanetti.html, 18. 9. 2021.
- Zehrer, Klaus Cäsar: Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der «Neuen Frankfurter Schule», Dissertation Universität Bremen, 2002, https://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss259_zehrer.pdf, 22. 3. 2020.
- ZVAB (Das Zentrale Verzeichnis Antiquarischer Bücher): Rubrik: Müller, Jörg, Steiner, Jörg / Die Kanincheninsel, www.zvab.com/servelet/BookDetailsPL?bi=22221352471&searchurl=hl%3Ddon%26kn%3Ddie%2, 17. 9. 2020.
- Zwey, Annelise: Zum Tod von Silvia Steiner 2012. Die Kunst war ihre Leidenschaft, 7. 5. 2012, <https://annelisewezy.ch/2012/zum-tod-von-silvia-steiner-2012>, 19. 6. 2019.