

Aus: Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg. Heft 15 (2004), S. 25-56

Geheimnisse in Bildern und Texten

Kinderliteratur im Gespräch. Zu Gast: Rotraut Susanne Berner

Am 3. Februar 2004 sprachen Bernhard Petermann (= B.P.), Bernhard Rank (= B.R.) und Gina Weinkauff (= G.W.)¹ im Rahmen des Veranstaltungsprogramms des Lesezentrums mit Rotraut Susanne Berner über ihr Werk als Illustratorin und als Verfasserin von Kinder- und Bilderbüchern.² Zur Einführung hielt Rotraut Susanne Berner einen Vortrag zum Thema *Über Bilder in Büchern*. Das Gespräch konzentrierte sich dann auf die künstlerische Entwicklung Rotraut Susanne Berners, ihren Weg zur Kinderliteratur, ihre Tätigkeit als Gestalterin von Buchumschlägen, als Illustratorin, als Textautorin und als Autorin textloser Bildergeschichten sowie die Herausbildung literarischer Affinitäten und den Wandel von der Bebilderung von Texten zu deren grafischer Interpretation.

Verschiedentlich wurde im Verlauf des Gesprächs auf einzelne Illustrationen, die zum besseren Verständnis auf der Website des Lesezentrums betrachtet werden können.

Künstlerischer Werdegang

B.P.: Ich beginne mit einem Zitat, das uns an die Frage heranführt, warum auch Erwachsene noch Kinder sein können: „Das Kind, das ich war“, hat Rotraut Susanne Berner in einem Interview gesagt, „steckt ja noch in mir.“ Damit ist vielleicht auch schon die Frage nach dem Motiv zur Beschäftigung mit Kinderliteratur beantwortet. „Ich bin fünf oder zehn Jahre alt, ich übersetze, wenn ich zeichne, und habe gleichzeitig das Bewusstsein einer Erwachsenen. Das ist kein Widerspruch, sondern etwas sehr Schönes.“ Uns interessiert, warum das kein Widerspruch, sondern etwas sehr Schönes ist und wie sie dazu gekommen ist.

1975 hat Rotraut Susanne Berner ein Studium mit der Graduation zur Grafikdesignerin abgeschlossen. Sie hat also ihre Arbeit auch professionell mit einem Abschluss gelernt. Bereits 1977 hat sie sich selbstständig gemacht, in verschiedenen Verlagen gearbeitet. Und es sollte auf jeden Fall kurz erwähnt werden, dass es neben der Kinderliteratur ein ebenso starkes Segment für die Erwachsenenliteratur gab, in Form von über 800 Umschlaggestaltungen. Wenn man einmal den Stil von Rotraut Susanne Berner kennt, wird man die Umschläge relativ schnell wiedererkennen, bei vielen auch noch lieferbaren Büchern. Es sind einige Krimis dabei, aber auch Autoren wie Charles Bukowski, Eugen Roth, Julien Green, Ernst Jandl oder Italo Calvino, in Verlagen wie dtv oder Ravensburger (dies eher für die Kinderliteratur). Ein wichtiger Verlag sollte dabei hervorgehoben werden, viele von Ihnen werden ihn nicht kennen: den MaroVerlag. Und man darf vielleicht auch dazu sagen, wodurch diese Verbindung zu Stande gekommen ist: Rotraut Susanne Berners Mann, Armin Abmeier gehört zu den Mitherausgebern. Für diesen MaroVerlag hat Rotraut Susanne Berner besonders viele Umschläge gestaltet. Uns interessieren aber hier für das Lesezentrum vor allem die Gestaltungen der Kinder- und Jugendbücher. Seit 1981 hat sie auch ganze Kinder- und Jugendbücher illustriert und zunehmend, das ist das Stichwort, das zur Einteilung dieses Abends führt: eigenständig gestaltet – das heißt: über die Texte hinaus. Und mit dem *ABC-Buch* und dem Buch *Das Abenteuer* (1996) hat sie auch Bücher mit eigenen Texten verfasst. Darüber werden wir nachher mehr hören.

Für ihre Arbeiten hat Rotraut Susanne Berner auch umfassende Anerkennung erhalten, nicht nur in der Leserschaft. Sie erhielt z.B. den Celestino-Piatti-Preis für Buchgrafik und Preise für die eben genannten Einbände des MaroVerlags. Drei der Kinderbücher, die Rotraut Susanne Berner illustriert hat, wurden mit dem deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet: Gudrun Mebs' *Das Sonntagskind* (1984), Jürg Schubigers *Als die Welt noch jung war* (1996) und Bart Moeyarts *Bloße Hände* (1997). 1997 erhielt Rotraut Susanne Berner den niederländischen Illustrationspreis für ihr Buch *Das Abenteuer* und gleich mehrere Preise dann 2000/2001 für ihre Bilderbuchadaption von Wolfdietrich Schnurres *Die Prinzessin kommt um vier*. Schließlich wurde Rotraut Susanne Berner mehrfach für die Hans-Christian-Andersen-Medaille nominiert und ich hoffe, demnächst erhält sie sie dann auch.

Berner: Zweimal Finalistin, muss ich dazu sagen, aber ganz habe ich es doch nicht geschafft.

B.P.: Das heißt aber doch, dass das Werk zu großer Anerkennung geführt hat. Um jetzt das Wort gleich an Rotraut Susanne Berner weiterzugeben, will ich schließen mit einer kleinen Abbildung aus dem Postkarten-

1 Beiträge aus dem Publikum = P.

2 Eine umfangreiche Bibliographie befindet sich im Katalog zur Ausstellung der Internationalen Jugendbibliothek München: R.S. Berner: *Im Kleinen das Große entdecken*. München 2003, S. 117-136.

katalog.³ Man ahnt schon, dass ich als Philosoph bestimmte Bezüge zu diesem Bild habe, denn man wundert sich, wenn man etwas genauer hinschaut. Auch mein Lieblingsbuch, das sei autobiographisch erwähnt, wird jedenfalls indirekt mitzitiert, *Der Füsich*, auf den wir möglicherweise auch zu sprechen kommen werden. „Ich glaube,“ sagt Rotraut Susanne Berner in einem ihrer Interviews „dass es wichtig ist, dass manche Dinge geheimnisvoll bleiben, in Texten und in Bildern. Das kann Bilder schwer machen, es kann sie aber auch vielleicht leicht machen.“ Das mag einen Einstieg bieten, auf die Frage zu antworten, wie du zu Kinderbüchern gekommen bist.

Berner: Ich würde gerne etwas tun, was ich sonst nicht mache, nämlich einen ganz kurzen Text vorlesen. Ich habe einmal etwas geschrieben über den Sinn und Unsinn von Illustrationen⁴ und würde dann im Anschluss daran ein bisschen etwas dazu erzählen. Der Text heißt *Über Bilder in Büchern* und beginnt mit einem Zitat aus *Alice im Wunderland* von Lewis Carroll⁵.

„Alice war es allmählich leid, neben ihrer Schwester am Bachufer stillzusitzen und nichts zu tun; denn sie hatte wohl ein oder zweimal einen Blick in das Buch geworfen, in dem ihre Schwester las, aber nirgends waren darin Bilder oder Unterhaltungen abgedruckt – ,und was für einen Zweck haben schließlich Bücher“, sagte sich Alice, „in denen überhaupt keine Bilder und Unterhaltungen vorkommen?““

Über den Sinn und Unsinn von Bildern in Büchern ist schon sehr viel gesagt worden, hier streiten sich die Geister. Und liest man Rezensionen zu illustrierten Büchern, so fällt allgemein auf, dass Hilflosigkeit in der Einschätzung und Beurteilung von Bildern vorherrscht: Meistens mündet die kritische Auseinandersetzung mit dem Text in Formulierungen wie: „mit witzigen Bildern, mit pfiffigen Zeichnungen, kongenial illustriert von ...“ usw. In einer Buchbesprechung der FAZ fand ich kürzlich den Satz: „Bilder haben nebenbei auch den praktischen Wert eines Lesezeichens.“ Wohl wahr. Wir alle erinnern uns an die Zeit, als wir gerade lesen lernten und die Bilder Pfadfinder waren im Dschungel der Buchstaben. Vielleicht rühren auch daher die Vorurteile gegenüber den Bildern.

Sie erinnern uns daran, dass wir als „kleine Wilde“ ganz ohne die Hilfe der Erwachsenen und ganz ohne Bildung und Wissen in der Lage waren, nur mit Hilfe unserer ureigensten Phantasien die Bilder zu lesen und sie uns anzueignen. Es herrscht Misstrauen gegenüber einem Genre, zu dessen Rezeption es keiner Vorbildung bedarf und für das es keine absoluten Bewertungskriterien gibt.

Und doch üben Bilder auf uns alle eine große Faszination aus. Was aber ist für uns geschmacksbildend – warum gefällt uns gerade dieses Bild und das andere nicht? Ich bin davon überzeugt, dass die ersten Bilder unserer Kindheit die magischen Bilder unseres Lebens sind und dass sie prägend sind für unsere spätere Bild-Rezeption. Ich habe deshalb mir selber und auch anderen schon oft die Frage nach diesen ersten Bilderinnerungen gestellt. Interessanterweise kommen häufig Erinnerungen an Bilder zutage, die nicht aus dem spezifischen Feld der Kinderkultur stammen, sondern aus Welten, die sich vordergründig unserem kindlichen Verständnis entziehen. Diese Bilder, die schlagartig ein Licht auf fremde Räume und Welten werfen, gerade so, als würde man die verbotene Tür öffnen, diese Bilder sind es, die in unserer Erinnerung magisch werden und die uns faszinieren. Wie langweilig dagegen sind oft die eindeutigen, auf dünner Oberfläche sich befindenden, speziell für Kinder zubereiteten Bilder, die Aggressionen, Leidenschaften, Ängste und viele andere menschliche Wesenszüge ausklamern oder tabuisieren.

Ich werde immer wieder gefragt, ob ich beim Zeichnen für ein Kinderbuch an die Kinder denke, die dieses Buch lesen und betrachten werden.

Schon in dieser Frage bildet sich meiner Meinung nach eine fragwürdige Einstellung ab, sowohl gegenüber der Kunst im allgemeinen als auch gegenüber Kindern. Als könne sich der Künstler selber freimachen von seiner Biographie, von seinen ganz subjektiven Bilderwelten und Assoziationen, die er beim Lesen des zu illustrierenden Textes entwickelt. Und vor allem: als gäbe es „die Kinder“ als homogene Zielgruppe, die man sich, wie auch immer, vorstellen könne.

Beim Zeichnen versuche ich unter anderem meinen ureigensten und spontanen Bildassoziationen nachzugeben. Sie sind das Kapital, dem ich vertrauen möchte. Dabei entstehen vielleicht Bilder, die sich wie der Prospekt einer Bühne hinter dem Text oder, wenn Sie wollen, zwischen den Zeilen entwickeln. Nicht „den Text zu wiederholen, ein neues Licht auf ihn zu werfen, ist die Aufgabe der Illustration“, sagt Hans Magnus Enzensberger.

In diesem kleinen Text ist eigentlich schon vieles von dem angesprochen, was Herr Petermann gerade angedeutet hat. Das mit dem Geheimnisvollen, dieser Satz, dass Texte und Bilder geheimnisvoll sein sollten, rührt daher,

3 Berner: *Im Kleinen ...* [5. Postkarte: Junge spiegelt sich im Wasser, das Spiegelbild wird von einem Fisch geküsst.] Alle Bilder, die in diesem Gespräch angesprochen wurden sind auf der Website des Lesezentrums zu sehen: <http://www.ph-heidelberg.de/org/lz/>

4 Der bisher unveröffentlichte Text entstand am 4.11.1999.

5 Es handelt sich um den Beginn der Erzählung.

dass meine intensivsten Bilderinnerungen sich tatsächlich auf Bilder beziehen, die ich nicht verstanden habe. Zum Beispiel besaß meine Großmutter eine Nazarener-Bibel, die habe ich auf dem Boden liegend angeguckt, da war ich sehr klein, drei oder vier. Diese Bilder haben mich außerordentlich fasziniert und ich habe sie natürlich nicht verstanden. Und desgleichen habe ich einen Fotoband angeguckt von Henri Cartier-Bresson, da war ich dann vielleicht sechs, nehme ich an. Das waren Schwarz-Weiß-Fotos ohne Legenden, die hätte ich ja nun eh nicht lesen können, und auch an diese Fotos erinnere ich mich im Detail genau. Es waren Bilder aus Indien oder aus China und ich habe sie nicht verstanden.

Aber die Frage lautete ja eigentlich: Wie bin ich zum Bilderbuch-Machen gekommen? Das hat sicher damit etwas zu tun, dass mich Bilder beschäftigt haben. Ich hatte auch einen Vater, der mit mir regelmäßig ins Museum gegangen ist, was sicher kein Rezept ist, dass man ein Kind so zur Illustratorin erziehen kann, aber es spielt alles zusammen, so wie ich überhaupt glaube, dass jemand, der schreibt oder kreativ arbeitet, so etwas Ähnliches ist wie ein großer Kochtopf, in den man im Laufe eines Lebens alles hineintut und die Grundgewürze, die Grundzutaten, sind wahrscheinlich die wichtigsten, die man als ganz kleines Kind mitbekommt. Und ich merke immer beim Zeichnen und auch beim Schreiben, wie stark die ganz frühen Erinnerungen und Erlebnisse sind, die ich als Kind hatte. Dass sie sozusagen die Grundsubstanz meiner Kreativität sind. Da ist im Laufe eines Lebens sehr viel dazugekommen an Begebenheiten, Menschen, Erinnerungen, aber das hört auch nicht auf. Und es ist auch das Schöne, dass man immer mehr Zutaten bekommt und eigentlich immer reicher wird. Dazu kommt natürlich auch, dass man sich Herausforderungen stellt. Also ich habe ja nicht als diejenige angefangen, die ich jetzt bin, sondern ich habe nach dem Studium sehr bescheiden angefangen und wollte auch nicht Kinderbuchillustratorin werden, sondern einfach irgendetwas mit Büchern machen. Auch da bin ich etwas vorbelastet, das muss man fairer Weise hinzufügen: Mein Vater ist Verleger gewesen und ich bin mit Büchern aufgewachsen. Die waren Bestandteil meines Lebens und ich wollte etwas mit Büchern machen und habe deswegen auch Grafikdesign studiert und mich mehr von der technischen Seite her den Büchern genähert. Weil ich gerne gezeichnet habe, wollte ich einen Beruf erlernen, der mit der Buchherstellung oder mit der Buchgestaltung zu tun hat. Und ich habe nach dem Studium angefangen mich im Verlag umzuschauen.

Gemacht habe ich dann alles Mögliche, ich musste ja auch Geld verdienen: Ich habe angefangen Kochbücher und Gartenbücher zu illustrieren und Umschläge zu machen. Und das Umschlag-Machen war eine sehr gute Übung für mich. Das ist eine andere Disziplin als das Illustrieren, weil man versucht eine Art von Summe unter einen großen Text zu ziehen, eine Art von Konzentrat, die Essenz eines Buches zu formulieren. Das ist eine intellektuelle Herausforderung, ganz bestimmt, viel mehr als das Illustrieren, wo man ja viel mehr Raum und mehr Zeit hat, aber beim Umschlag geht es zur Sache, irgendwie. Ich habe mit Erschrecken diese Zahl 800 gesehen, ich hatte ja keine Ahnung! Barbara Scharioth von der Internationalen Jugendbibliothek hat irgendwelche Menschen gezwungen das durchzuzählen und am Ergebnis sieht man dann auch, wie alt ich bin. Das hat ja auch etwas mit Lebenszeit zu tun.

Das Umschlag-Machen ist dann ein bisschen zurückgetreten zugunsten einer anderen Beschäftigung: Ich habe nämlich eine Zeit lang Schulbücher illustriert. Das ist ein ganz eigenes Feld, das kommt hier heute gar nicht zu Sprache, und da will ich auch gar nicht groß auftreten damit, denn das ist eher eine Sache gewesen, an die ich mich gar nicht so gerne erinnere, aber sie ist dennoch interessant, weil die Schulbuchillustration, bis heute finde ich, darunter leidet, dass die Verlage oft Anfänger beschäftigen, weil sie einfach nicht viel Geld ausgeben wollen. Und das Prozedere, wie ein Schulbuch entsteht – ich weiß nicht, ob es heute noch so ist, also ich behaupte es jetzt mal, bei mir war es so – es sind meistens viele Autoren, man wird als Illustrator geknebelt und geknechtet, man muss immer Kompromisse machen nach allen Seiten und man kann es dem nicht recht machen und jenem nicht, man ist eigentlich ein Dienstleistender und die eigene Kreativität bleibt auf der Strecke. Dennoch war auch das eine Übung im Erlernen von Kompromissen und vielleicht auch in Psychologie, ich weiß es nicht, was es alles war, es war auf jeden Fall auch Handwerk.

Ich habe mich aber dann verabschiedet davon, weil es, wenn ich hängen geblieben wäre, das Ende meiner freien Entfaltung gewesen wäre. Aber es war ein wichtiger Weg hin zum Kinderbuch, denn die Gestaltung von ganzen Seiten und auch die kontinuierliche Entwicklung von Charakteren ist ja auch beim Kinderbuch immer das große Problem. Es war also auch eine Übung hin zum Kinderbuch und da ich ja Schwäbin bin, bin ich wahrscheinlich ein Spätzünder und habe mir Zeit gelassen, bis ich 47 war, um mein erstes eigenes Buch zu machen.

Es hat lange gedauert und ich habe mir natürlich Gedanken gemacht, vorher schon, ob ich das will oder nicht. Jede kreative Äußerung, die dann auch noch gedruckt wird, ist ja eine Art von Entblößung. Man bietet sich dar und wird angreifbar. Das Bild ist ja schon ein Schritt dahin und es ist schon mutig gewesen, dass man die Bilder hinlegt und zu einem Drucker, zu einem Verlag sagt: „Ich will das gedruckt haben.“ Das ist schon mal eine Sache und wenn man dann noch eigene Texte schreibt, dann ist man sozusagen vollkommen nackt und angreifbar. Ich glaube, das war ein Grund, warum ich mich lange nicht getraut habe und lieber Texte benutzt habe von Menschen, die anerkannte Schriftsteller sind, die ich verehere und deren Texte ich liebe. Ich habe immer gedacht: Es gibt so wunderbare Texte, die man illustrieren kann, warum soll ich denn selber welche machen?

Aber irgendwann merkt man natürlich, dass man in Bildern erzählt und dass man Geschichten erzählt, auch wenn man Texte begleitet. Zumal ich es natürlich unendlich fad und langweilig finde, wenn man die Geschichte noch einmal erzählt in Bildern. Also habe ich immer versucht parallel eine eigene Sicht auf die Dinge zu werfen und habe bemerkt, dass ich in meinen Büchern anfangen zu erzählen. Und irgendwann hatte ich auch genügend Zutrauen zu den Bildern und zu mir, dass ich es gewagt habe, mein erstes Buch zu machen. Es ist *Das Abenteuer*, erschienen bei Beltz und Gelberg, und die Entstehung dieses Buches ist interessant: Ich habe es in zwei Wochen gemacht und zwar heimlich. Ich habe keinem Menschen davon erzählt, auch meinem Mann nicht und keinem Verleger, und als es fertig war, habe ich es dem Verleger Jochen Gelberg gezeigt und der hat es dann herausgebracht. Also ich wollte nicht, dass da jemand vorher etwas sieht. Das war wie eine Sturzgeburt.

Ich habe seither einige Bücher gemacht. Das Schreiben ist aber nicht mein Schwerpunkt, denn ich komme sehr stark vom Bild und ich bin auch vielleicht deshalb keine Malerin geworden, weil ich den Text als Anstoß brauche. Ich denke, das ist eine Definitionsmöglichkeit: Was ist der Unterschied zwischen einem Illustrator und einem Maler? Maler können die leere Leinwand mit einem Thema belegen, das sie sich selber stellen, während ich einen Text brauche, der mich beflügelt und anregt. Das kann ein eigener Text sein oder ein fremder, das spielt nicht die entscheidende Rolle, obwohl es doch einen Unterschied macht. Darüber können wir ja nachher noch ein bisschen reden. Aber es ist für mich immer sehr wichtig einen Text zu haben, und auch die textlosen Bilderbücher, auf die wir noch zu sprechen kommen, haben natürlich einen Text. Sie haben eine Idee, und eine Idee ist eine formulierte Sache. Eine, der man folgt, wenn man anfängt mit Bildern zu arbeiten.

Also man sieht, die Arbeit hat sich bei mir sehr stark verändert, ausgehend von den 800 Umschlägen, die ich mal gemacht habe. Ich mache so gut wie gar keine Umschläge mehr, das bedauere ich ein bisschen, aber es liegt auch am Zeitgeist. Seit 10 Jahren, schätze ich, haben die Verlage eine ganz bestimmte Ästhetik auf ihren Büchern, die besteht hauptsächlich aus zitierter Kunst oder Fotos, und die Illustration spielt keine große Rolle. Beim Kinderbuch mache ich ab und zu noch Umschläge, aber auch da gibt es von einem bestimmten Adressatenalter an fast nur noch Fotoumschläge. Das klassische Kinderbuch hat noch gezeichnete Umschläge, aber es ist meistens nicht meine Welt, was die Verlage haben wollen.

Einen ganz kurzen Satz noch zu den Erwachsenenbüchern, die ich gemacht habe. Ich habe jetzt gerade ein Buch fertig gemacht für ganz kleine Kinder, ein Pappbilderbuch, und ich mache jetzt eines für Erwachsene und darauf freue ich mich. Ich brauche unterschiedliche Herausforderungen, das ist für mich ein wichtiger Aspekt. Genau wie der technische Aspekt, auf den will ich noch kurz eingehen.

Ich habe keine Technik, die ich immer anwende, sondern ich versuche, die Techniken den Texten anzupassen, weil ich denke, manche Techniken passen zu bestimmten Texten sehr gut und manche gar nicht, und auch das ist eine Herausforderung, zu sagen: Ich mache jetzt mal etwas ganz anderes. Es entsteht eine andere Bildästhetik über eine andere Technik und man lernt sich selber von einer anderen Seite kennen, wenn man z.B. eine originalgrafische Technik verwendet, wie in *Die Prinzessin kommt um vier*. Das ist eine Offset-Technik, bei der man keine Bilder herstellt, sondern nur Schwarz-Weiß-Filme. Man sieht das Bild erst im Druck. Das habe ich sehr oft gemacht und das ist interessant, aber auch sehr nervenaufreibend. Ja, das war es eigentlich, was ich im Großen und Ganzen zu sagen habe.

P: Ich hätte gleich eine Frage zu Ihrer Sturzgeburt. Einer Sturzgeburt geht ja normalerweise eine Schwangerschaft voraus und da würde mich doch interessieren, ob Sie das nicht schon sehr lange beschäftigt hat, gerade weil Sie ja immer mit Bilderbüchern zu tun hatten und mit Kinderbüchern und ob das dann nicht doch ein langgehegter Traum war, der vielleicht sogar über Jahrzehnte herangereift ist. Vielleicht hat nur der Mut gefehlt und ganz plötzlich war es möglich?

Berner: Also die Schwangerschaft war wirklich sehr lange, denn eine Idee, die man dann hat oder eine Vorstellung von einem Buch, wie das dann aussehen könnte, die kommt wirklich nicht über Nacht. Bei diesem Buch weiß ich es noch relativ genau, weil das ja auch sehr aufregend war. Ich wusste, ich will etwas mit einem Ball machen. Es ist die Geschichte von einem kleinen Katzenmädchen, das einen Ball bekommt, und dieser Ball ist sozusagen der Motor, die Initiation in die Welt hinaus. Für mich haben Bälle in meiner Kindheit eine große Rolle gespielt. Ich habe immer zu Ostern einen neuen Ball bekommen und der roch dann ganz toll und war vollkommen unbefleckt und ohne Verletzungen und da war immer dieser schreckliche Konflikt, dass, wenn man den Ball benutzt hat, dass er dann diese Risse bekommen und seine Unschuld verloren hat, aber andererseits wollte man natürlich damit spielen. Dieser Geruch des Balles! Das spielte für mich immer eine große Rolle.

Solche Ideen entstehen meist ganz nebenbei, wenn man abwäscht oder spazieren geht: Es formiert sich was im Kopf. Dann hatte ich irgendwann eine genauere Vorstellung. Aber bei diesem Buch wusste ich bis zum Schluss nicht genau, wie es ausgeht. Es passiert mir immer häufiger, dass ich anfangen und sehr weit gehen in der Arbeit, ohne genau zu wissen, wie es endet. Insofern war der Schluss wirklich eine Sturzgeburt, das hat sich erst im Verlauf der Arbeit entwickelt. Deswegen denke ich auch, dass das handwerkliche Arbeiten daran das Buch überhaupt erst möglich gemacht hat. Hätte ich es geplant bis zum Letzten, wäre es vielleicht nicht entstanden. Aber

ich habe natürlich immer davon geträumt, ein eigenes Buch zu haben. Das macht sicher jeder, der lange Bücher illustriert, denke ich. Aber ich habe das immer weit von mir gewiesen, habe gesagt: „Nein, ich bin noch nicht so weit und traue mir das nicht zu.“ Aber dann irgendwann, ja, war es dann soweit. Ist damit die Frage einigermaßen beantwortet?

P.: Da würde mich noch ein Detail interessieren: Ich kenne das Buch zufällig auch und finde, es ist ein ganz tolles Buch. Und da fällt mir auf, dass die Protagonisten Tierkinder sind. War das für Sie von Anfang an klar, dass es eine kleine Katze sein muss und war das genauso wichtig wie der Ball oder war das eine pragmatische Entscheidung?

Berner: Das weiß ich nicht mehr so ganz genau, aber ich liebe Katzen, und vor allem gelbe Katzen. Ich hatte mehrere Katzen in meinem Leben und das waren oft diese rotgelben Katzen. Aber ich habe eigentlich erst nachher darüber nachgedacht. Diese Idee ein Tier zu machen, das verkleidet ist – es sind ja eigentlich Menschen, die Tierhörchen haben oder einen Schwanz – wird ja oft angegriffen. Es gibt ja durchaus eine Richtung in der Pädagogik, die das nicht gut findet, das weiß ich auch. Aber aus meiner eigenen Sicht – und inzwischen habe ich das auch bestätigt bekommen – ist es für Kinder eine einfachere Identifikationsmöglichkeit. Denn das Mädchen, das ich zeichne, oder der Junge, das ist entweder ein Junge oder ein Mädchen. Hier ist es zwar auch ein Mädchen, aber es ist eine Katze, ich kann das mit einer Distanz angucken und habe keine direkte Identifikation. Das sieht mir dann auch nicht ähnlich und daraus ergibt sich einfach eine größere Distanz. Außerdem weiß man, dass Kinder auch über ihre Tiere kommunizieren, über ihre Stofftiere, das geht ja eigentlich in die ähnliche Richtung. Ich bin wirklich keine gelernte Pädagogin, aber instinktiv habe ich das einfach so gemacht.

Titelbilder – Vignetten – Textillustrationen

G.W.: 800 Titelgestaltungen – das ist ja eine wirklich gigantische, schwindelerregende Zahl. Ich vermute, Sie können sich nicht mehr an jeden einzelnen Titel erinnern?

Berner: Überhaupt nicht. Ich sehe manchmal welche und bin sehr erstaunt. Es ist ja auch ein Zeitraum von 27 Jahren.

G.W.: Ja und es waren ja nicht nur Koch- und Gartenbücher, sondern zum Beispiel auch Werke von Pablo Neruda oder Sarah Kirsch, ganze Verlagsreihen haben Sie gestaltet. [Zeigt eine Abbildung des von Walter Trier gestalteten Umschlages von Kästners *Emil und die Detektive*] Das ist aber nicht von Ihnen, oder?

Berner: Leider nicht. Aber er ist mein großes Vorbild: Walter Trier. Das ist natürlich der Umschlag aller Umschläge. Diese Einbandzeichnung – also darüber könnte man eine Dissertation schreiben.

G.W.: Mit Dissertationen wollen wir uns heute Abend nicht beschäftigen, aber mit einem Zitat von Ihnen: „Man darf nicht zuviel verraten, muss andererseits die Leute neugierig machen, so dass sie das Buch in die Hand nehmen. Ein Umschlag ist auch ein kleines Plakat.“ - Das bezieht sich auf Ihre eigene Arbeit, Sie haben das voriges Jahr in einem Gespräch mit Barbara Scharioth gesagt. Und heute haben Sie über magische Bildwirkung, Geheimnisse und fremde Räume, magische Bildwirkung gesprochen. Finden Sie das auch bei Walter Trier?

Berner: Also auf den ersten Blick, finde ich, ist dieser Titel wirklich plakativ. Heute nennt man das eyecatcher: Da ist eine große gelbe Fläche – was an sich ja schon mal kühn ist, eine Straße einfach quietschgelb zu machen – und dann sind da diese langen Schatten, die natürlich die Wirkung der Figuren verstärken, diese angeschnittenen Häuser, die Diagonale; also ich sehe da schon ein Geheimnis. Das Geheimnis von Trier ist ja überhaupt, dass er auf eine bestimmte Weise genau ist und einem trotzdem nichts von der eigenen Vorstellungskraft nimmt. Das gefällt mir sehr gut.

G.W.: Und er hat eine Szene aus dem Roman für seine Umschlaggestaltung ausgewählt.

Berner: Es ist zwar eine Szene, die scheinbar beliebig aus dem Buch gegriffen ist, aber sie ist wie ein Konzert.

G.W.: Das scheint mir bei Ihrer Titelillustration zum *Sonntagskind* ähnlich zu sein. Es gibt eine Menge Parallelen in der Wahl der künstlerischen Mittel, z.B. in der Inszenierung von Licht und Schatten. Vor allem scheinen Sie mit Walter Trier die Auffassung vom Buchtitel als einer Art Plakat zu teilen. Und Sie haben auch eine Szene herausgegriffen, die für das ganze Buch stehen soll.

Berner: Ja, das ist sehr lange her. Das Buch ist Anfang der 80er Jahre erschienen, es war übrigens mein allererstes illustriertes Kinderbuch, und es war auch für mich ein ganz wichtiges Buch. Ich weiß nicht, ob ich es ohne dieses Buch als Kinderbuchillustratorin so leicht gehabt hätte [Das Buch wurde 1984 mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis ausgezeichnet.] Auf dem Umschlag habe ich versucht, die Atmosphäre des Buches einzufangen: das Telefon, die Uhr und diese Tür, dazu die Wartehaltung des Kindes, das ja am Sonntag von seiner Pflegemutter abgeholt wird. Diese Atmosphäre verstärkt sich durch die stürzende Bodenperspektive.

G.W.: Machen Sie eigentlich einen Unterschied in der Herangehensweise an Illustrationen für Kinderbücher und von Büchern, die zur allgemeinen Literatur gehören? Sehen wir uns als Beispiel ihre Titelgestaltung von Charles Bukowskis *Einmal New Orleans und zurück* an im Vergleich zu *Oma, schreit der Frieder* von Gudrun Mebs.

Berner: Eigentlich mache ich diesen Unterschied nicht. Natürlich ruft Bukowskis Text etwas vollkommen anderes in mir hervor als der von Gudrun Mebs – abgesehen davon, dass die Protagonisten alle beide ziemlich regressive Persönlichkeiten sind. Jetzt liegt diese *Oma, schreit der Frieder*-Sache auch sehr weit zurück. Wenn ich das heute anschau, sehe ich meine Unsicherheit, die Anfänge, in denen ich mich bewegt habe. Das äußert sich z. B. darin, dass ich sehr viele Striche gemacht habe, wo ich heute eher eine Linie ziehen würde. Bei Bukowski habe ich natürlich eher an den Comic gedacht, aber das hat mit dem Lesealter nichts zu tun. Ich hätte diese Technik genauso gut für Kinderbuchillustrationen anwenden können – das habe ich ja dann später auch gemacht.

G.W.: Aber ist es nicht auch so, dass die Verlage ein Interesse daran haben, dass ein Titel bestimmte paratextuelle Signale setzt, die das Buch als Kinderbuch oder eben nicht Kinderbuch kenntlich machen?

Berner: Ja, das geschieht aber automatisch, wenn es eben ein Kinderbuch ist. Dass der Bukowski-Titel signalisiert: „kein Kinderbuch“, liegt ja nicht nur an diesem schwarzen Umschlag, sondern vor allem an dem abgebildeten Sujet. Ich habe nie so große Probleme gehabt mit diesen Vorschriften. Das Problem, worüber sich viele beklagen, dass man zu hören kriegt: „Das ist zu erwachsen“ oder „Das ist zu kindisch“, dieses Problem hatte ich eigentlich nicht. Ich versuche einfach, auf den Text zu hören. Zum Beispiel gibt es ja so eine spezielle Gudrun-Mebs-Sprache, die ich versucht habe, ins Bild zu setzen. Die Situation auf dem Bild, dass die beiden so auseinander streben, dass der Junge am Rock der älteren Frau zieht, das ist durchaus ein Signal dafür, dass es sich um ein Kinderbuch handelt.

G.W.: Wenn wir die Titelillustrationen zu dem Kinderbuch *Mariemoritz* von Gudrun Mebs mit dem Umschlag des Jugendbuchs *Bloße Hände* von Bart Moeyaert vergleichen, scheint der Unterschied viel gravierender als bei dem Titelpaar, das wir eben gesehen haben.

Berner: Die beiden liegen auch zeitlich ziemlich weit auseinander, das spielt ganz bestimmt eine Rolle. Es sind auch sehr verschiedene Techniken: Das eine ist eine Buntstiftzeichnung, also eine Linienzeichnung, koloriert, und das andere ist eine Pastellkreidenzeichnung. Und *Bloße Hände* ist für mich eigentlich eher ein Erwachsenenbuch. Also haben wir auf der einen Seite ein absolut schweres, problematisches Thema und auf der anderen ein Buch, das zwar auch ein Anliegen hat – es geht um die Eifersuchtsproblematik zwischen Kindern und ihren frischgeborenen Geschwistern – aber wie fast alle Bücher von Gudrun Mebs hat es sehr viel Komik.

G.W.: Zu einem Buchumschlag gehört ja nicht nur die grafische Gestaltung sondern auch der Titel selbst, also die Formulierung, und die ist ja bei dem Buch von Bart Moeyaert viel stärker verrätselt als beispielsweise bei den Gudrun Mebs-Titeln: Es wird ein Motiv genannt und man versteht das nur, wenn man den Text kennt. In Ihrer Illustration greifen Sie das auf, aber in einer abstrakten, symbolhaft verdichteten Form. Bei Gudrun Mebs zeichnen Sie genrehafte Szenen, die zum Inhalt passen und hier findet so etwas statt wie eine Übersetzung. Kann man das als Übersetzung bezeichnen?

Berner: Es setzt voraus, dass jemand auch ein abstraktes Bild irgendwie lesen kann und dass das bei ihm etwas auslöst.

G.W.: Ja, und das hat aber offenbar, wie Sie sagen, nicht nur mit dem Text zu tun als Vorgabe, es drückt auch eine bestimmte Entwicklung von Ihnen aus, d.h. Sie würden heute sich nicht mehr so sehr für Texte in der Art von *Mariemoritz* interessieren.

Berner: Ja, also ich denke schon: Das ist richtig. Bücher, die einen sehr realistischen Hintergrund haben, bei denen die Textillustration eigentlich mehr die Funktion einer Begleitung hat, interessieren mich nicht mehr so sehr.

G.W.: Bei diesen Schwarz-Weiß-Illustrationen aus *Oma, schreit der Frieder* würde jemand, der die Geschichte nicht kennt, vielleicht auf die Idee kommen: Das ist eine surreale Erfindung der Illustratorin, dieser Baum mit den Würstchen, die daran aufgehängt sind wie im Schlaraffenland, aber das stimmt nicht, es kommt im Text genau so vor.

Berner: Diese Illustrationen habe ich jetzt lange nicht mehr angesehen. Das ist auch so etwas, wo ich ganz verblüfft bin. Sie sind sehr nahe am Text und das trifft wohl für meine ersten Kinderbuchillustrationen überhaupt zu. Man kann natürlich dennoch Dinge verstärken oder sie in den Hintergrund schieben und Dinge übertreiben. Heute würde ich allerdings sagen: Das ist nicht eine meiner stärksten Zeichnungen.

G.W.: Dieses Beispiel ist jetzt wieder wesentlich später entstanden: eine auch ganzseitige Textillustration zu *Nuni* von Fritz Mühlengeweg, ein wieder entdecktes Kinderbuch aus den 50er Jahren.

Berner: Genau, das hat in den 50ern den Jugendliteraturpreis bekommen und wurde neu aufgelegt. Es ist eigentlich ein sehr schönes Beispiel, was Sie da ausgesucht haben: Das Adressatenalter ist ungefähr gleich, einmal ist es ein Junge, einmal ein Mädchen. Ich finde die *Nuni*-Zeichnung sehr viel besser, denn sie erzählt eine Geschichte, und zwar in einer Weise, die mit der Geschichte, die im Text erzählt wird, zu tun hat, die aber auch drüber

hinaus geht. Das Mädchen geht aus dem Haus und badet im Bach, was sie nicht darf. Dann kommt ein Auto mit einem Mann und der entführt sie. In meiner Illustration ist das Haus ja sehr klein und da wächst eine Sonnenblume, die spielt eine gewisse Rolle, und wie sich die Dinge einander annähern, wie das Auto von oben kommt und die Schwärze und der Bach sich tangential fast berühren und dann dieser Mann, der viel zu groß erscheint, das ist ja nur ein Kopf im Auto – das ist natürlich alles eine starke Interpretation des Textes.

G.W.: Sie geben also in der Illustration eine Interpretation des Geschehens aus der subjektiven Sicht der Protagonistin.

Berner: Ja, die Innensicht des Kindes. Dieses Mädchen hat natürlich Angst. Die ganze Geschichte beginnt ja vor ihrer Initiation, sie wird hinausgejagt in die Welt. Und so, wie der Ball beim *Abenteurer* der Motor ist, so ist das hier der Mann im Auto, der sie von zu Hause wegbringt.

G.W.: Lassen Sie uns zu den Vignetten kommen: Vignetten, das sind ja graphische Schmuckelemente in Texten, die bedeutungstragend sein können, aber nicht müssen. Sie haben diese Form in vielen Kinderbuchillustrationen kultiviert. Einige Ihrer Vignetten sind wie Titelbilder, die sich auf Buchkapitel beziehen. Sie stehen am Anfang eines Kapitels unter der Kapitelüberschrift. Zum Beispiel in der Kinderbuchfassung von Italo Calvino's *Der Baron auf den Bäumen* und – noch einmal – in *Nuni*. Beides Texte, die Geheimnisse bergen, aber Sie haben das ganz unterschiedlich gelöst.

Berner: Eine Vignette ist etwas ganz Traditionelles. Da merkt man meine Prägung durch die Buchkultur aus den 50er Jahren, wo das sehr üblich war: Es gab ganzseitige Bildtafeln und Vignetten. Die Vignetten haben oft eine Ordnungsfunktion, sie zeigen: Ein Kapitel ist zu Ende und es fängt ein neues an. Ich setze auch oft eine ganz kleine Vignette an das Ende eines Kapitels, als eine Art Platzhalter, als Strukturelement. Der Calvino ist schwarz-weiß illustriert, da sind die Vignetten die einzigen Illustrationen. Bei *Nuni* ist es anders, da gibt es außerdem Bildtafeln, und die Vignetten zeigen den Beginn eines Kapitels an, sie haben also eine andere Funktion und sind daher auch nicht so illustrativ.

G.W.: Die Illustration aus *Bloße Hände* und die andere aus *Mariemoritz* von Gudrun Mebs sind natürlich sehr verschieden, aber, wenn man an das Verhältnis Text-Bild denkt, gibt es vielleicht doch eine Parallele.

Berner: Na ja, es sind wieder Kapitelvignetten mit Strukturierungs- und Einstiegsfunktion. Ich finde der Einstieg in Texte ist eine wichtige Sache. Bei Moeyaert ist vom Lesealter her eigentlich die Illustration schon gar nicht mehr gefordert in der Funktion als Einstieg, das sind ja eigentlich erwachsene Leser. Diese Vignette gibt eine Art von Interpretation des Textes, es ist ja auch ein ganz abstraktes Bild. Es soll etwas verstärkt werden, was der Text nachher liefert, so eine Art von Eröffnungsmusik.

G.W.: Ja, das ist keine Vignette, die sich sozusagen dem Text andient und den Leser in den Text hineinziehen möchte, sondern etwas Eigenständigeres.

Berner: Etwas Eigenständiges, wenngleich die Stelle mit dieser gewalttätigen Aktion, soweit ich mich erinnere, ja vorkommt. Ich meine, dass ich schon auch Situationen aufgreife, ich abstrahiere aber dann ziemlich stark.

Sprachbilder und Bildersprache

B.P.: Du hast vorhin in der Einleitung gesagt, du brauchst immer einen Text, der Anstöße liefert, und dieser Text sollte dann eine ganz bestimmte Qualität haben. Nun hast Du ja eine ganze Reihe von Anthologien illustriert, z.B. *Dunkel war's, der Mond schien helle*. Vor einer Woche haben wir im Lesezentrum die Nonsense-Anthologie *Schmurgelstein so herzbetrunken* vorgestellt. Vorhin hast Du ja gesagt, realistische Texte interessieren dich nicht mehr so sehr, sondern eher solche, die sich nicht so nah an der Realität entlang bewegen. Uns hier an der Pädagogischen Hochschule interessiert dabei auch, in welcher Hinsicht gerade Nonsense-Texte oder Texte, bei denen das Sprachspielerische sehr stark im Vordergrund steht, für Kinder geeignet sind. Also diese zwei Fragen: Was für Texte und warum sind die für Kinder geeignet?

Berner: Also die Frage nach Nonsense und Sprachspiel. Das steckt ja schon im Wort: Das Sprachspiel ist eine Aufforderung zum Spiel. Ich denke, diese Aufforderung gilt sowohl für denjenigen, der das liest, als auch für mich, die das illustrieren soll. In solchen Texten bleibt viel mehr offen als in Texten, die eine Handlung beschreiben. Als ich zum ersten Mal Nonsense gemacht habe – das war dieses Schmurgelsteinbuch – da habe ich diese Erfahrung einfach gemacht. Man muss ja auch erst einmal feststellen, welche Texte einem eigentlich liegen, und ich habe festgestellt, dass man bei diesen Texten eine große Freiheit hat und alles Mögliche zeigen kann und ich denke, da liegt auch der Reiz für Kinder. Wenn man mit Kindern Sprachspielereien macht, vor allem, wenn sie klein sind, merkt man ja, dass dieser Anteil an Sprachkreativität sehr leicht hervorzuholen ist. Und das reizt einen ja geradezu, da alles Mögliche zu machen. Dann gibt es aber auch ganz pragmatische Gründe, etwa dass Gedichte unterschiedlichster Art zusammen auf eine Seite sollten.

B.P.: Nehmen wir dazu beispielsweise folgende Seite:⁶

Berner: Es gibt hier unterschiedlichste Gedichte und jetzt habe ich die Aufgabe, weil ich ja auch Layout mache: Wie ordne ich die auf einer Seite und wie bringe ich das irgendwie unter einen Hut? Und das Schöne ist: Bei Nonsense oder bei Gedichten, die so ein bisschen sprachspielerisch sind, ist das eigentlich kein Problem, denn man kann mit dem Bild genau das machen, was auch im Text stattfindet. Ich habe hier also mehrere Gedichte in eine Zeichnung gebannt. Da ist zum einen mal der Bumerang, dann ist da der Lattenzaun mit Zwischenraum hindurchzuschauen und dann gibt es den Kakadu und *Ich sitze da und esse Klops* ist vielleicht auch noch drin mit diesem dicken Mann und da passiert etwas: dass man zu Bilderfindungen kommt, die man anders nicht machen könnte. Ich würde nie auf die Idee kommen, einen Zaun zu zeichnen, über den ein Bumerang fliegt, wenn nicht zufällig diese Gedichte zusammenkämen. Das ist ja auch das Prinzip des Surrealismus, die zufällige Begegnung zwischen einer Nähmaschine und einem Regenschirm. Der Text ist die Voraussetzung für die surreale Gestaltung – dann kommen so Sachen raus, wo ich gefragt werde: Wie kommst du auf solche Ideen? Das ist eigentlich immer nur das, was der Text mir auch vorgibt.

B.P.: Also hier finde ich es besonders faszinierend, wenn man die erste Zeile sieht „mit Zwischenraum um durchzuschauen“ und das mit dem Jandlgedicht zusammen nimmt. Das Jandlgedicht, in dem es um rechts und links geht, aber damit auch um die Verwirrung, was eigentlich die Wirklichkeit ist und wie wir die Wirklichkeit benennen, dies ist hier für mich sehr faszinierend ins Bild gebracht, denn dauernd stockt der Blick: Was sehe ich da eigentlich, was ist der Zaun, was sind tatsächlich die Figuren, die dahinter stehen?

Berner: Ja, das ist es, was mich daran reizt und was mich mehr interessiert im Endeffekt als wenn ich jetzt ein *Sonntagskind* illustriere, was ja durchaus seine Berechtigung hatte, aber was im Endeffekt meine eigene Bilderfindung und Kreativität nicht so herausfordert.

B.P.: Vielleicht nehmen wir dazu ein weiteres Bild aus dem Schubiger-Band.⁷

Berner: Ja Schubiger kommt dem auch sehr nahe, obwohl er keine Nonsense-Gedichte gemacht hat.

B.P.: Ich habe dieses Bild einmal für ein Gadamer-Seminar, als Gadamer 100 wurde, benutzt, und wir haben drei Sitzungen damit verbracht, weil das mit der Dialogizität des Menschen zu tun hat und mit der Problematik des Sich-Verständigens. Wenn man in den Schubiger-Text hinein schaut, wird man überrascht sein, was man in diesem Bild alles entdeckt. Dazu nehme ich ein weiteres Bild:⁸ Zum Kontext: Der Ich-Erzähler in *Mutter, Vater ich und sie* ist ein kleiner Junge und die Großmutter, das muss man dazu wissen, stirbt an Leberkrebs, und da heißt es dann im Text: „Als Frau Früh, unsere Lehrerin, vor der Weltkarte stand, stellte ich mir unter dem grünen Pullover ihre Leber vor, die vermutlich gesund ist. Sie fuhr mit der Hand über die großen Meere und lächelte, als hätte sie gar keine Leber. Großmama geht es schlecht. Was weiß sie von dem, was innen in ihr passiert?“⁹ Schlägt man jetzt die Seite um, ist das Bild schon weg und wir lesen: „Man sieht es ja nicht und sie spürt es auch kaum. Aber es passiert in ihrer nächsten Nähe.“ Und dann kommt dieser entscheidende Satz: „Im Körper ist es dunkel und oben schaut man aus ihm heraus.“

Das ist sicher kein einfacher Text, aber da würde mich jetzt interessieren, warum dies für mich ein Bild ist, in das man mit Kindern hineingehen kann, das man auch mit Kindern lesen kann: Was hat dich da motiviert, gerade diesen Satz aus dem Kontext herauszunehmen? Vielleicht auch unter der kindlichen Perspektive, denn es scheint mir doch ein mögliches Kinderbuch zu sein, im Unterschied z.B. zu Moeyaert. Ich entdecke da eine gewisse Stilähnlichkeit, wobei du da aber deutlich gesagt hast: Das ist eher ein Buch für Erwachsene. Einmal unterstellt, man kann zumindest auf der bildsprachlichen Ebene so etwas mit Kindern machen, was ist daran kindgemäß?

Berner: Angesichts der ganzen Problematik, dieses Buch überhaupt zu illustrieren, habe ich beschlossen, dass ich einzelne Sätze herausgreife und sie illustriere, als wären es Gedichte – nur diesen einen Satz sozusagen. Es gibt ja keine Handlung, die man begleiten könnte. So, das war das eine, und dann ist da auch das beteiligt, was Du vorher gelesen hast, das Kind in mir. Ich habe einfach bei so einem Satz wirklich die ganz direkte Assoziation aus dem Körper herauszuschauen und ich habe ja jetzt hier den Körper als Haus gebaut. Ich habe diese Metapher: Ich mache ein Fenster auf und gucke aus meinem Hauskörper heraus. Gleichzeitig sehe ich aber mein Gehirn, was eine Verbindung zu meinem Ohr hat, was so eine Art Antenne ist, und irgendwie ist da auch ein Herz. Ich denke gar nicht, dass ich beabsichtigt habe, das jetzt deutlich und genau zu illustrieren, sondern die Assoziation war da, ein Fenster aufzumachen und das Bild ist daraus entstanden- aus dieser Idee, dass mein Körper ein Haus ist. Es ist immer sehr schwer, etwas über die eigenen Ideen, also die Entstehung eines Bildvorganges zu sagen, aber ich denke, das Übertriebene, das Überdeutliche ist das vielleicht Kindgerechte. Man hätte ja auch sagen können: Jemand macht seine Jacke auf oder geht in ein Röntgengerät oder so etwas in der Art. Das Fenster

6 Berner/Jacoby: *Dunkel war's, der Mond schien helle*, S. 56/57.

7 Schubiger: *Als die Welt noch jung war*, S. 20

8 Schubiger: *Mutter, Vater, ich und sie*, S. 38

9 ebd.

aufmachen, das versteht glaube ich jedes Kind und das ist eben auch meine Vorstellung von Bildsprache: dass ich stark übertreibe und etwas zu einer Hauptsache erkläre.

B.P.: Ich besuchte vorhin noch eine Veranstaltung, da ging es eigentümlicherweise um etwas ganz Ähnliches: Das Stichwort „ursprüngliches Verstehen“ stand im Zentrum der Diskussion. Kinder verstehen ursprünglich ja nicht (nur) in einer Unmittelbarkeit und sozusagen unvollkommen, sondern vielleicht auch an den Nerv der Dinge gehend. Wäre dies ein Schlüssel dafür, dass du jetzt als Erwachsene in dir das Kind entdeckst?

Berner: Ja, man kann das ja auch an Kinderzeichnungen sehen, wenn Kinder komplexe Vorgänge zeichnen, dass eine ähnliche Bildsprache entsteht, nämlich eine Bildsprache der Übertreibung, eine Art Metapher, die vielleicht nicht so weit weg ist von dem, was ich mache – ich weiß es nicht.

P: Du hast vorhin gesagt, dass du keine Fachfrau für Pädagogik bist – wer ist das schon? Aber dazu doch noch eine Frage oder auch eine Bemerkung. Für mich ist das nichts Surreales, sondern für mich liegt das tatsächlich auf der Ebene, wie bei Kindern Begriffsbildung läuft. Ich mache mir das immer gerne mit meinen Träumen klar, wo aus allen fünf Sinnen die Eindrücke im Gehirn zusammen kommen. Daraus entstehen Begriffe und daraus entstehen auch die Bilder, mit denen man sich da oben bei diesen Synapsenverbindungen seine Eselsbrücken baut. Seit ich dein Bild das erste Mal gesehen habe, kann ich mir nicht mehr anders vorstellen, dass man schaut. Und gleichzeitig schult das die Wahrnehmung in enormer Weise, weil es eben tatsächlich nichts Surreales ist, sondern etwas ganz Konkretes.

Berner: Ja, das ist schon konkret, aber es ist natürlich dennoch eine Übersetzung. Die Ansprache der Sinne – also ich schaue hinaus, ich höre hinaus, ich fühle mein Herz und ich habe die Füße auf der Erde, es ist ja eigentlich alles drin – das entsteht aber nicht bewusst. Das ist keine Sache, wo ich abhake: Aha. da ist das Ohr und da ist das Hirn und da ist das Herz und so – das ist nicht so. Deswegen weiß ich das nicht so ganz genau. Ich glaube, der erste Moment ist wahrscheinlich, wenn mir irgendein Satz von einem genialen Herrn Schubiger ins Ohr geflüstert wird, im Körper ist es dunkel und oben schaut man heraus, das ist ja einfach ein wahnsinniger Satz, der mich zu so einem Bild bringt. Das ist dann einfach das, was ich dazu sagen kann, aber wie das im Einzelnen passiert, das weiß ich nicht. Bei jemand anderem kommt etwas anderes raus.

P: Mir ist bei dem Fenster gerade aufgefallen: Maria Montessori spricht ja vom Fenster der Wahrnehmung, also dass Kinder sich öffnen für das Rechnen, für das Schreiben und sich dann auch wieder verschließen. Manche Fenster bleiben offen ein Leben lang, aber manche verschließen sich wieder.

Berner: Ja, man sagt ja auch z.B.: Die Augen sind die Fenster der Seele. Dieses Bild des Fensters, das hat man von verschiedenen Dingen irgendwie im Kopf und daraus entsteht dann einfach so eine Bildidee.

P: Sie haben gerade das Stichwort Kinderzeichnungen gebracht. Inwiefern sind denn Kinderzeichnungen für Sie auch eine Art Inspirationsquelle?

Berner: Ja, das sind sie schon. Ich schaue Kinderzeichnungen an und bin, ich kann nicht sagen neidisch, das ist das falsche Wort, aber ich wünschte mir oft einen so direkten Zugang zu schwierigen Themen, die die Kinder oft auf eine ganz unglaublich einfache Weise haben. Das haben sich ja viele große Künstler wieder zurückerobert in ihrem Erwachsenenleben oder sogar bewahrt, ich weiß es immer nicht so ganz genau, wie der Vorgang ist, aber ich bin deswegen auch sehr vorsichtig mit akademischer Ausbildung. Ich habe zum Beispiel keine wirkliche Ausbildung als Zeichnerin und ich bedauere es sehr oft, wenn ich an Stellen komme, wo ich z.B. Hände und Füße zeichnen muss. Ich denke dann immer: Oh Gott, das kann ich nicht. Aber eigentlich überwiegt das Glück, dass ich das nicht lernen musste, weil ich glaube, dass es auch ein Problem ist, dass das akademische Zeichnen einen sehr oft behindert. Man weicht dann in diese Sicherheit aus und vergisst eigentlich den Inhalt dessen, was man sagen möchte.

Das ist ja auch etwas, was man sehr oft im Kunstunterricht bei Kindern bedauerlich findet, das kann ich auch bei mir sehr gut sehen. Ich habe sehr viele Kinderzeichnungen von mir, die enden eigentlich in ihrer Individualität und Kreativität und Außergewöhnlichkeit an dem Punkt, wo ich in die Schule komme. Ich kann es nicht genau nachvollziehen. In den ersten zwei Grundschuljahren hatte ich eine Lehrerin, die war noch sehr frei und, das ist übrigens ein Punkt, von dem ich sehr profitiert habe, die hat mich sehr viel an die Tafel malen lassen, das weiß ich noch, da war ich ein wenig privilegiert. Aber dann hörte das auf. Und diese Lust am genauen Zeichnen ist ja auch eine Phase in der Entwicklung, die man haben muss und die wichtig ist, aber dann auch wieder zurückzukommen zu inhaltlichen Art des Malens, das ist, glaube ich, schwierig.

P: Das liegt nicht nur an den Lehrern, das liegt auch daran, dass Kinder in einem bestimmten Alter einfach in die sogenannte Wirklichkeit eintreten.

Berner: Ja, genau. Ich denke, es ist eine Entwicklungsstufe, in der möchte man gerne, dass das Pferd so aussieht, wie das, das man haben möchte. Ich denke, die Kunst der Lehrer wäre dann eben die, das wieder zurückzuführen in irgendeiner Form.

B.P.: Das ist genau der Punkt. Ein wichtiger Satz!

Berner: Ich arbeite auch manchmal mit Kindern, nicht so wahnsinnig oft, aber ich habe manchmal Veranstaltungen an Schulen. Da stelle ich dann fest, dass zum Beispiel die Knaben beim Zeichnen viel ängstlicher sind als die Mädchen. Die haben dann so einen kleinen, ganz harten Bleistift und dann zeichnen sie da unten rechts und dann radieren sie noch ganz schnell, während die Mädchen doch eigentlich oft viel entschiedener sind und mutiger, das ist auch ein interessanter Aspekt. Also ich kann von mir zum Beispiel nicht sagen, dass ich geniale Kinderbilder gemalt habe.

Rotraut Susanne Berner als Bild- und Textautorin

B.R.: Wir kommen nun zu unseren zwei nächsten Themen, nämlich Rotraut Susanne Berners eigene Texte und das textfreie Erzählen. Bei den eigenen Texten haben Sie selbst ja vorher schon zum *Abenteuer* und der Bedeutung dieses Buches für Ihre künstlerische Entwicklung etwas gesagt. Es gibt da ein Zitat in diesem Zusammenhang und einen Begriff, der mich genauer interessiert: Sie sagen, ein Bilderbuch mit Text, Bildern und einer eigenen Dramaturgie zu entwickeln sei ein völlig anderer Prozess als einem vorgegebenen Text Bilder mitzugeben. Und Sie verwenden hier den Begriff „Dramaturgie“.

Berner: Der Unterschied zwischen beidem ist vielleicht gar nicht so groß. Aber man hat zum eigenen Text weniger Abstand. Ich habe nicht diese kritische Distanz, die es mir ermöglicht den Text zu beurteilen. Dann gibt es aber zum Glück andere Leute, die das dann tun, Lektoren oder Freunde. Und das Problem der Dramaturgie hat man ja nun bei jedem Buch, auch bei einem fremden Text. Ich meine damit, dass ein Buch ja von der ersten bis zur letzten Seite eine Abwicklung hat, wie ein Theaterstück, dass Szenenbilder sich öffnen und dass es einen Wechsel von Spannung und Entspannung geben muss, der funktioniert. Das kann man nicht lernen, das ist eher was Intuitives, glaube ich. Ich meine, wenn man sich da Regeln aufstellt, funktioniert es nicht. Deswegen ist auch der Text, dieser individuelle Text, immer was Neues und fordert eben einen Dramaturgen heraus. Wenn ich einen Text habe oder wenn ich ihn selber schreibe, plane ich in der Skizzenphase nicht so genau. Ich vertraue auf den Zufall und lasse mich so ein bisschen vom Text mitziehen. Manchmal funktioniert das, manchmal muss ich aber auch wieder von vorne anfangen. Also das ist das, was ich dramaturgische Arbeit nenne.

B.R.: Mir ist aufgefallen, dass der Begriff beim Bilderbuch häufiger verwendet wird als beim reinen Erzähltext. Ich habe es mir so erklärt, dass beim Bilderbuch noch das Technische hinzukommt: Was bringe ich auf eine Seite oder auf eine Doppelseite und wo muss man dann umblättern?

Berner: Ja genau, das ist sehr wichtig: der Fluss der Bilder. Möchte ich jetzt schnell umblättern, weil ich unbedingt wissen will, wie die Geschichte weitergeht, oder will ich das Bild länger anschauen? Auch Textbrüche: Wo mache ich einen Textbruch, wo blättere ich beim Text um, darf ich das schon verraten, die Spannung wegnehmen, oder will ich es lieber auf die andere Seite heben? Das sind alles Fragen, die man sich bewusst gar nicht stellt, es funktioniert intuitiv.

B.R.: Welche Rolle spielen dabei diese Pappbilderbücher? Da scheint mir das Prinzip des Umblätterns so deutlich zu sein, dass man fast schon sagen könnte, es ist ein Buch zum Lernen des Aufbaus von Geschichten oder eine Verdeutlichung der einzelnen Stationen, die Geschichten haben.

Berner: Ja, so war die ursprüngliche Idee. Beim ersten Buch *Gute Nacht Karlchen* gibt es immer eine Tür, man macht praktisch die Tür auf und dann kommt die nächste Szene. Ursprünglich war die Idee, dass in allen *Karlchen*-Büchern so eine Tür oder etwas Vergleichbares vorkommen sollte. Es hat sich dann herausgestellt, dass das eine etwas zwanghafte Vorstellung war. Ich habe mich also davon verabschiedet, aber der Rhythmus ist geblieben und dabei spielt auch die Überlegung eine Rolle, dass bei ganz kleinen Kindern die Wiederholung und die Ähnlichkeit der Szenerie gut funktioniert. Auch im Text gibt es ja diese Wiederholungen, wenn die Mutter sagt: „Karlchen, wo bist du?“ Die Kinder können dann mitsprechen, das hat sehr viel Komik.

B.R.: Es gibt in diesem festen Rahmen aber auch die leichten Abweichungen.

Berner: Ja, es gibt einen Progress, eine Progression in Richtung auf das Ende, auf die Pointe hin.

P: Wir haben gerade mit den *Karlchen*-Büchern viele Tests zum Thema Erstlesen durchgeführt und dabei festgestellt, dass es die wunderbarsten Erstlesebücher in der ersten und zweiten Klasse sind und zwar wegen der Wiederholungen. Genau das, was Sie jetzt eben herausgearbeitet haben, ist nicht nur für die 1 1/2 bis 3-Jährigen wichtig von der Bildersprache her und vom Text her, was die Sprachentwicklung anbelangt, sondern auch für das Lesenlernen. Sämtliche Erstlesereihen können Sie vergessen im Verhältnis zu diesen *Karlchen*-Büchern. Vor allem, was die Lust der Kinder anbelangt, ihren Leseerfolg zu entdecken.

Berner: Also ich habe einmal eine Veranstaltung gemacht zu den ersten *Karlchen*-Büchern, mit Diavorträgen, und die Kinder, konnten nicht sehen, dass es Pappbilderbücher sind, was natürlich immer zu diesem „Igitt Kleinkindbuch“ führt. Da waren 8-jährige Kinder dabei, das war so die obere Grenze, und das hat sehr gut funktioniert und zwar deswegen, weil sie nicht gesehen haben, was für eine Art von Buch es ist. Sie fühlten sich nicht unterfordert, weil es auf der Bildebene noch einiges zu entdecken gibt, was von der reinen Geschichte wegführt.

B.R.: Das Neueste, das von Ihnen ich kenne, sind die Karlchen-Geschichten. Da fällt mir auf, dass das Prinzip der Doppelseite ganz uneingeschränkt gilt. Ist das Zufall?

Berner: Nein, das ist kein Zufall, das gehört zum Konzept dieses Buches. Ich habe irgendwann einmal drei dieser Geschichten geschrieben, habe sie dem Verleger gezeigt und dann haben wir beschlossen, dass wir solche Doppelseiten, also diese Ein-Minuten-Geschichten machen. Die sind ja auch ein bisschen unterschiedlich in der Länge und je nach dem ist auch die Zeichnung größer oder kleiner, aber das ist nun das erste Mal, dass ich hauptsächlich geschrieben habe, denn bei den anderen Pappbüchern ist eigentlich das Bild, die Doppelseite, sehr stark im Vordergrund gewesen, während hier der Text dominiert, und zwar zum ersten Mal. Ich habe so etwas vorher nie gemacht und die Geschichten sind entstanden auf eine seltsame Art und Weise. Die Geschichten sind stark dialogisch angelegt. Es fängt immer damit an, dass Karlchen oder die Mutter etwas sagt, mehr oder weniger in wörtlicher Rede, und aus diesem ersten Satz, den ich geschrieben habe, ist dann eigentlich die Geschichte entstanden. Ich habe mir also keine Geschichte ausgedacht, sondern ich habe angefangen auf dem Laptop zu schreiben und das entwickelte sich dann so. Karlchen hat tatsächlich nach vier Pappbüchern eine Art Eigenleben entwickelt und hat angefangen mit mir zu sprechen oder ich habe zu ihm gesprochen oder vielleicht war auch ich Karlchen, ich weiß das immer nicht so ganz genau, es hat auf jeden Fall eine eigene Dynamik bekommen.

B.R.: Er nimmt ja auch alle seine Tiere mit hinein in die Geschichten. Wir haben es nicht abgesprochen, aber ich hätte doch den Wunsch, dass Sie eine Geschichte lesen.

Berner: Gerne.

B.R.: Es gibt eine ganze Reihe von Geschichten, die um das Thema „Lernen“ kreisen, und zwar auf eine sehr indirekte Art. Dann gibt es einen Zyklus von Geschichten, die ernste Themen ansprechen: Traurigkeit, Meckern, Streit, Wut. Und es gibt eine, in der das Verhältnis zwischen Vater und Sohn im Mittelpunkt steht oder eine, in der es um das Problem der „Zeit“ geht.

Berner: Die Geschichte, die ich lese, heißt „Zeit“. Die Überschriften haben auch mehr oder weniger plakativen Charakter und sie sind nicht sehr ausführlich

Rotraut Susanne Berner liest die Geschichte „Zeit“ aus *Karlchen-Geschichten. Ein Vorlese-Bilder-Buch*, S. 28f.

B.R.: Das war jetzt eine Geschichte zum Lernen und es ist eine Geschichte, sehr hintergründig, auch zur Infragestellung von Autorität.

Berner: Ja, die Eltern, die immer alles wissen.

B.R.: Erst sagt der Vater zum Kind: „Du musst Geduld haben“ und dann wirft ausgerechnet er den Sekundenkleber in die Ecke.

Berner: Ja, ich glaube, die Kinder wissen schon, was ein Sekundenkleber ist. Schon alleine dadurch, dass die Mutter immer sagt, du darfst den Sekundenkleber nicht benutzen.

P.: Für mich klingt das wirklich wie aus dem Alltag mit kleinen Kindern und da frage ich mich schon, woher Sie diese Art von Erfahrungen haben.

Berner: Ich habe ja keine Kinder und bin auch nicht intensiv mit Kindern befasst, ehrlich gesagt, aber das ist vielleicht der Grund: dass ich mich an solche Situationen noch erinnere. Ich habe angefangen zu schreiben und es kam so raus.

Aber vielleicht verändert man sich selber ja nicht so stark, vielleicht ist es auch gar keine so dicke Schicht, die über dem darüber liegt, was man so noch weiß. Diese Frage: „Haben Sie Kinder und warum fühlen Sie sich eigentlich kompetent für Kinder zu arbeiten, wenn Sie doch gar keine haben“, höre ich natürlich oft. Aber ich glaube, man kann daraus keine Regel ableiten. Vielleicht gibt es, wenn man keine Kinder hat, die Möglichkeit, dass die Erinnerungen an die eigene Kindheit nicht von den Erlebnissen mit eigenen Kindern zugedeckt sind und dass man das irgendwie noch zulässt als Gedankenspiel: Wie bin ich eigentlich, wenn ich ein Kind bin? Wenn man erwachsen sein muss, wenn man Mutter ist, dann ist man vielleicht nicht mehr so nah dran – ich weiß es nicht.

P.: Darf ich doch mal nachhaken? Sie beobachten aber auch Kinder, nehmen Kinder wahr und distanzieren sich nicht gänzlich von Kindern?

Berner: Nein, mich interessieren Kinder natürlich und ich schaue Kinder auch an.

P.: Ich darf noch ergänzen, warum ich so gefragt habe, weil Gudrun Mebs es in einem Gespräch dezidiert abgelehnt hat, heute mit Kindern in Kontakt kommen zu wollen und auf die Nachfrage: „Ja wie machen Sie das denn dann, dass Sie über Kinder schreiben“, geantwortet hat: „Das brauche ich nicht.“ Das, was Sie jetzt betont haben, das Schöpfen aus der eigenen Erinnerung, zumindest das, auch das war in dem Zusammenhang nicht da und es hat dann doch ein bisschen befremdet, wenn eine ausgewiesene Kinderbuchautorin so argumentiert.

Berner: Also sagen wir mal: Wenn ich Kinder auf der Straße sehe oder so, das interessiert mich schon immer sehr. Ich habe im Moment eine Nichte, die ist zwei und die interessiert mich sogar sehr. Für mich ist das jetzt auch eine ganz wunderbare neue Situation, die aber natürlich nicht so dicht ist wie mit einem eigenen Kind.

Zurück zu den *Karlchen*-Geschichten: Wenn die wirklich tatsächlich so funktionieren, wie Sie das mir sagen, dann freue ich mich darüber, aber warum das so ist und wo ich das genau her habe, das weiß ich nicht. Es kann eigentlich wirklich nur aus mir selber kommen, in irgendeiner Weise. Ich kann es mir nicht anders erklären.

Textloses Erzählen

G.W.: „Bücher machen für kleinere Kinder“ – Pappbilderbücher - das wäre der eine Anknüpfungspunkt an unser nächstes Thema: das *Winterwimmelbuch*. Der andere Anknüpfungspunkt ist: „Kinder auf der Straße sehen“, wie Sie es eben ausgeführt haben. Das *Winterwimmelbuch* ist ja ein Buch, das sehr viele verschiedene Geschichten enthält. Sie haben vorhin gesagt, dass es unausgesprochen, unausgeschrieben schon so etwas gibt, wie einen Text, eine Story oder Storys. Beim *Winterwimmelbuch* sind das Geschichten, die sich in aller Öffentlichkeit auf der Straße ereignen. Vielleicht können wir mal die Rückseite anschauen, da sind die verschiedenen Protagonisten aufgezählt und es wird gesagt, was diese Protagonisten im Laufe der Geschichte erleben. In dem Buch sind Doppelseiten gestaltet, auf denen gibt es unglaublich viele Einzelheiten zu sehen. Viele Szenen parallel, und wenn wir uns so etwas anschauen und ein bisschen mit Bilderbüchern vertraut sind, dann fällt uns Ali Mitgutsch dazu ein, der auch solche Wimmelbücher gemacht hat. Das Ganze ist sehr detailfreudig, hier kann man zum Beispiel sehen, dass die Bewohner dieses Hauses auch gerne Titelbild-Entwürfe von Rotraut Susanne Berner mögen, so etwas kommt an einer späteren Stelle dann noch mal, in der Auslage der Buchhandlung und die diversen Figuren, von denen wir wissen, die eine, der da oben, der Motorradfahrer, kommt von ganz weit her und eine andere möchte zum Zahnarzt oder zur Klavierstunde, der Bus wird verpasst, weil sie verschlafen haben, das wird sozusagen hier auf diesem ersten Doppelbild so angelegt und in den folgenden fortgeführt. Vielleicht können wir uns die einfach in der Folge die nächsten Doppelseiten einmal anschauen. Hier sieht man z.B. auch die Auslage der Buchhandlung, da gibt es noch mehr Titel von Rotraut Susanne Berner.

Berner: Und von Jutta Bauer.

B.P.: Das muss ja sein. Eine gute Buchhandlung führt das.

G.W.: Und außerdem ist der Froschkönig zu sehen – das wird aber nur ganz en passant anitiert – und dieser Mensch mit der Gans ist zwar nicht der Hans im Glück, erinnert aber ein bisschen daran, und die Figuren von der Rückseite finden wir natürlich alle, aber daneben auch ganz andere, die vielleicht nur in einem Bild auftauchen. Was reizt Sie daran?

Berner: Dazu muss ich sagen: Ich stecke da gerade mittendrin, ich habe gerade das nächste Buch dieser Reihe gemacht. Es handelt sich nämlich um ein umfassenderes Projekt mit vier Bänden. Was wir hier sehen, ist das Winterbuch, das gibt es schon auf dem Markt. Das nächste ist der Frühling und dann kommen logischerweise noch Sommer und Herbst. Die Idee stammt vom Verleger, das muss ich dazu sagen, es ist also nicht meine ursprüngliche Idee. Entstanden ist die Idee durch das Weihnachtsbuch,¹⁰ das ich gemacht habe. Es ist gegliedert in mehrere Kapitel und jedem Kapitel geht eine textlose Bildgeschichte voraus. Und da hat der Verleger gemeint: Wimmelbücher gibt es nur schlechte und veraltete und wir müssen mal eines machen, das eine Geschichte erzählt. Und in der Tat: Die Bücher funktionieren anders als Ali Mitgutsch. Sie haben erst mal den Unterschied, dass es ein großes Panorama ist, das heißt, man kann sich alle Bilder aneinandergehängt als ein einziges Bild vorstellen. Sie schließen aneinander an; es gibt also nicht nur isolierte Schauplätze. Und dann gibt es eben Handlungsstränge verschiedenster Art. Man stelle sich das so vor, wie wenn man hier auf die Hauptstraße geht, in Heidelberg: Man geht dann da entlang und trifft zufällig irgendwelche Leute, man findet in einem Geschäft plötzlich jemanden wieder, den man vorher schon gesehen hat. So eine ähnliche Sache ist das. Die Idee ist eigentlich die, dass man das ganz kleine Kind zu einem autonomen Leser macht, dass man Kinder Bücher „lesen“ und anschauen lässt, ohne dass sie lesen können, und dass zuerst das Bild ist und dass man den Leser, das Kind zum Autor macht.

Jetzt kommt sicher wieder die Frage: Was habe ich mit Kindern zu tun? Ich merke doch, dass ich mehr mit Kindern zu tun habe, als ich selber glaube: Es gibt zum Beispiel ein Kind, das Dialoge erfindet zu diesem Buch. Das setzt sich vor das Buch und spricht, schlüpft in die Personen und spricht und sagt: „Was machst du hier, was machst du auf dem Marktplatz, warum willst du einen Weihnachtsbaum kaufen?“ Oder: „Was kostet der Weihnachtsbaum?“ – da gibt es eben diese Spielmöglichkeit. Es gibt auch die Möglichkeit für ganz kleine Kinder, dass sie sagen „Haus“, „Katze“, „Baum“. Und dann gibt es Kinder, die sind schon sehr, sehr gewieft, und die entdecken dann in der Spielwarenabteilung im Kaufhaus Karlchen, den habe ich da nämlich reingesetzt. Und es gibt dann auch ganz komplexe Vorgänge, bei denen man eigentlich voraussetzen muss, dass Kinder einen kom-

10 Gemeint ist *Apfel, Nuss und Schneeballschlacht* (2001)

plexen Handlungsstrang verstehen. Und zwar mit diesen Lücken, die entstehen: Es entsteht ja eine Lücke beim Umblättern. Da wird also etwas vorgeführt, was eigentlich schon ein komplexes Verständnis voraussetzt. Und wenn ich in meiner Erinnerung grabe stoße ich auch auf textlose Bilderbücher. O.E. Plauen z.B. habe ich in Erinnerung - kurze Geschichten, die mich immer sehr interessiert haben. Da war eben auch die Möglichkeit: Ich kann etwas lesen, ohne dass ich lesen kann. Das ist etwas, was ein Kind auch irgendwie beflügelt. Bei Ali Mitgutsch, denke ich, ist es so, dass man die Bilder anschaut und damit hat sich ein Bild aber oft auch schon erledigt. Hier ist die Idee aber, dass es weitergeht. Und es geht dann sogar durch die Jahreszeiten weiter. Wir haben dann immer das gleiche Panorama, und im Frühling, ich habe das jetzt gerade gemacht, da gibt es dann zum Teil die gleichen Protagonisten. Es gibt auch neue und es passieren andere Dinge, die mit der Jahreszeit zusammenhängen. Also der Zeitfaktor, der bei Mitgutsch nicht drin ist, der spielt hier eine große Rolle.

G.W.: Sie haben eben die Bildgeschichten in ihrem Weihnachtsbuch *Apfel, Nuss und Schneeballschlacht* erwähnt ...

Berner: Ah ja, die Bilderbögen in *Apfel, Nuss und Schneeballschlacht*. Also das war sozusagen der Vorläufer. Das sind ja keine Comics, sondern das sind ja eigentlich das, was man früher Bildgeschichten oder Bildtafeln nannte.

G.W.: Warum sind es keine Comics? Weil keine Sprechblasen vorkommen?

Berner: Ja sie bedienen eigentlich auch nicht so richtig die Möglichkeiten, die man im Comic hat. Also sie zoomen nicht richtig, sie machen es ein bisschen, aber nicht so wirklich. Sie sind eigentlich relativ moderat auch vom Abstand her, sie haben immer einen großen Abstand und man hat den ganzen Blick auf die einzelnen Szenarien. Ich finde sie auch nicht so schwierig zu lesen wie einen Comic. Ein Comic ist meistens schwerer zu lesen.

G.W.: Man hat aber schon den Eindruck, als würden Sie Elemente aus der Erzählsprache des Comic ausprobieren, vielleicht in einer elementarisierten Form. Z.B. zunächst eine Dreiersequenz mit identischem Schauplatz und dann gibt es einen Schauplatzwechsel und auf der nächsten Doppelseite findet sich dann eine ganz andere Bildaufteilung, wo sich sozusagen eine Szene über mehrere Ebenen fortsetzt. Und dann ist ganz unten drunter noch die Ebene mit der Badewanne, die man in dieses Raumbild noch integrieren und sagen könnte: Das ist dann halt das Parterre.

Berner: Na ja, der Comic kommt natürlich von der Bildgeschichte und von daher ist natürlich die Grenze fließend. Ich würde sagen, das ist kein klassischer Comic, weil eben auch die Sprache fehlt, nachher sieht man das ja bei den Märchencomics. Aber das hier sind ja Kapiteleinführungen und da war die Idee, dass man eine Art von Atmosphäre schafft und zwar in einer kleinen Geschichte.

G.W.: Was mir bei diesen Bildern übrigens auch besonders aufgefallen ist, ist etwas, was sie nach meinem Eindruck ansonsten sehr sparsam einsetzen: intertextuelle Anspielungen, Zitate. Hier gibt es den fliegenden Robert aus dem *Struwelpeter* und Nils Holgersson, und wenn ich mir die Figur anschau mit diesem Kapuzenanzug, die sieht ja ein bisschen nach Maurice Sendaks „Max“ aus.¹¹

Berner: Mit der Kapuze, ja.

G.W.: Haben wir noch Zeit für die *Märchenstunde*? Das ist alles andere als textloses Erzählen, wie man sieht: Die Bilder sind ja zum Teil förmlich mit Text ausgefüllt. Warum haben Sie auf Sprechblasen manchmal verzichtet und sie manchmal eingesetzt?

Berner: Das hat etwas mit der Menge des Textes zu tun. Ich finde, dass so eine Blase ein zu starkes grafisches Moment ist, was den Bildern eigentlich schadet. Ich fand es dann als Text einfacher. Diese ganze Idee zu den Märchencomics – das war für den *Bunten Hund* damals – das war ursprünglich gar keine Buchidee, sondern ein Produkt für eine Zeitschrift, und wir haben später eine erzählerische Rahmensequenz eingefügt, um ein Buch daraus zu machen. Aber es hat nicht die Dramaturgie eines Buches, sondern es waren durchaus einzeln gemachte Märchen. Und die Texte – ich glaube, man könnte so etwas auch wortlos erzählen, das wäre allerdings hochkompliziert, und wenn man gar nichts voraussetzen kann, z.B. an Märchenkenntnis bei Kindern, ist es wahrscheinlich zu schwierig.

G.W.: Würden Sie das als Comic bezeichnen?

Berner: Schon eher als das andere: ja. Doch es gibt ja keine Regeln für den Comic. Es gibt ja auch Comics, die haben ihre Schrift unten stehen in Kästchen, ganz brav und als Unterzeile.

G.W.: Vielleicht schauen wir uns zum Abschluss diese textlose Rahmensequenz in der *Märchenstunde* an.

Berner: Ja, das sind die Zwischenblätter zwischen den Märchen. Es sind, glaube ich, sieben oder sechs Märchen. Um da ein Buch draus zu machen, entstand die Idee, ein verbindendes Element zu erfinden, und so passiert je-

11 Aus dem Bilderbuchklassiker *Where the wild things are* (1963) / *Wo die wilden Kerle wohnen* (1967)

weils zwischen zwei Märchen diese Geschichte. Das steigert sich dann, jetzt ist es schon fast das letzte Bild und das mündet dann in diesem.¹²

B.R.: Das ist jetzt wieder ein Beispiel für „Dramaturgie“.

Berner: Das ist Dramaturgie, ja. Das ist „eine Spannung aufbauen.“ Wobei die Schnecke hier jetzt die Schnellste ist, fast die Schnellste.

B.R.: So war es heute Abend ja nicht, dass wir am Ende ganz erschreckt davonlaufen würden. Ganz im Gegenteil: Das Gespräch mit Ihnen war sehr konzentriert und ergiebig und wir sind auf dermaßen viele Aspekte gekommen, wie wir es bei unseren Vorbereitungen gar nicht geahnt hätten. Dafür danken wir Ihnen sehr herzlich und wir wünschen Ihnen und uns noch viele neue Illustrationen, Bilderbücher und Ideen zu eigenen Texten.

Von Gina Weinkauff überarbeitete und von
Rotraut Susanne Berner durchgesehene Version des Gesprächs

¹² Es geht in der Geschichte um eine Märchen-Erzählsituation: Die Erzählerin im Lehnstuhl wendet dem Betrachter und ihrer von Bild zu Bild wachsenden Zuhörer-Gemeinde (anthropomorphe Tierfiguren) den Rücken zu. Im letzten, hier gezeigten, Bild sieht man, wer sich unter dem Rüschenhäubchen verborgen hat. Die Zuhörer ergreifen die Flucht.