

Ein postmoderner Künstler?

Kinderliteratur im Gespräch - Wolf Erlbruch

„Wenn die Kinder artig sind,
kommt zu ihnen das Christkind;
wenn sie ihre Suppe essen
und das Brot auch nicht vergessen,
wenn sie, ohne Lärm zu machen,
still sind bei den Siebensachen,
beim Spaziergehn auf den Gassen
von Mama sich führen lassen,
bringt es ihnen Guts genug
und ein schönes Bilderbuch“

Im Sommersemester 2003 stand zum ersten Mal das Medium „Bilderbuch“ im Mittelpunkt eines Heidelberger Kinderliteraturgesprächs. Hauptdarsteller bei dieser Premiere war ein Künstler, der die ästhetischen Potenziale dieses Mediums in besonderem Maße ausgeschöpft und auch erweitert hat. Wolf Erlbruch hat als Illustrator und Bilderbuchmacher in den neunziger Jahren ein etwa zwanzig Titel umfassendes und in der Fachwelt viel diskutiertes Werk vorgelegt. Im Jahr 2003 wurde er mit dem Sonderpreis des Deutschen Jugendliteraturpreises für sein Gesamtwerk ausgezeichnet. Wolf Erlbruch ist Professor an der Universität Wuppertal für das Fach Illustration. Das Gespräch wurde von Bernhard Rank (= B.R.) und Gina Weinkauff (= G.W.)¹ geführt. Die einzelnen Abschnitte des Gesprächs wurden durch Dia-Vorträge Wolf Erlbruchs eingeleitet. Auch das Gespräch konzentrierte sich mehrfach auf Bilder aus den Dia-Vorträgen. Bei der redaktionellen Bearbeitung der Bandaufnahmen entstand ein von der Form des Gesprächstranskripts abweichender Text. Der Wechsel von Vortragssequenzen, nachträglich formulierten redaktionellen Kommentaren und Zusammenfassungen sowie Teilen des Gesprächsprotokolls entspricht einerseits dem Wechsel der Redesituationen des dokumentierten Abends und andererseits dem Gebot der Verallgemeinerung, damit der Text auch ohne Bilder zu verstehen ist.

Thematisch ging es um Erlbruchs Werdegang als Künstler und seinen Weg zur Kinderliteratur, um seine Arbeitsweise als Illustrator und sein Verständnis von Kindheit. Unter den Gegenständen des Gesprächs bildeten die beiden von Erlbruch illustrierten Bücher *Die Menschenfresserin* (1996 - Text: Valérie Dayre, <L'Ogresse en pleurs> und *Neues ABC Buch* (2000 - Text: Karl Philipp Moritz [EA 1785]) einen besonderen Schwerpunkt.

Bilderbücher sind Ikonen bürgerlicher Kindheitskultur. Davon kündeten schon die bekannten Verse eines seiner Pioniere, des großen „Reimerich Kinderlieb“ Heinrich Hoffmann. Der *Struwelpeter* ist einer der wichtigsten Export-Schlager der deutschen Kinderliteratur, ein Klassiker, der im Verlauf seiner langanhaltenden Wirkungsgeschichte immer wieder zur Zielscheibe von Pädagogen-Kritik wurde und zugleich ein Beispiel für den Fetisch-Charakter mancher Bilderbücher. Mit dem Bilderbuch werden nicht nur Kinder in die Buchkultur eingeführt, es dient auch der Zelebration der Kindheits Erinnerungen der Eltern und Großeltern und der generationenübergreifenden Verständigung über Kindheitsthemen.

In der visuellen Welt des Kindes Wolf Erlbruch hat das Bilderbuch hingegen kaum nachhaltige Wirkungen hinterlassen:

Erlbruch: Zur Bildrezeption in meiner Kindheit kann ich nur sagen, dass ich gar keine Kinderbücher hatte. Ich musste mich mit den unteren beiden Brettern im Bücherregal meiner Eltern zufrieden geben. Auf einem dieser Bretter habe ich einen Band gefunden mit Schwarzweißdrucken von Ölgemälden. Es war der Katalog eines Ölgemäldedruckversands, mit Bildern von untergehenden Schiffen, Hirschen im Tann, Pfirsichen auf Tellern, Rembrandts Mann mit dem Goldhelm und einem anderen Bild, das mir besonders in Erinnerung geblieben ist: Rembrandt mit seiner Frau Saskia auf dem Schoß. Als ich diesen Katalog nach dem Tod meiner Mutter wieder gefunden habe, also vor ein paar Jahren erst, habe ich dieses Buch, mein erstes Bilderbuch, noch einmal angesehen und von diesem Bild ging ein unglaublicher Sog aus. Mit einem Mal war ich wieder drei Jahre alt, habe das Buch mit gleichen Augen gesehen wie damals. Rembrandt kann also selbst Dreijährigen schon einiges bedeuten. Die Seltsamkeit dieser Figur Saskia, der ungeheuer lange Rücken, den er da gemalt hat. Wenn Sie das Bild irgendwo in einem Buch finden, dann erinnern Sie sich vielleicht einmal daran. Das hat mich damals schon

¹ Beiträge und Fragen aus dem Publikum wurden mit einem „P.“ gekennzeichnet.

einigermaßen beschäftigt. Ich hatte das Gefühl, der Rücken ist länger als der Rücken, zum Beispiel, meiner Mutter. Ich hatte natürlich noch nicht so viele Rücken bewusst gesehen.

1967 tritt der 19-jährige Wolf Erlbruch ein Studium an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen an. Sein Interesse konzentriert sich in dieser Zeit auf die Malerei und er setzt sich besonders mit der Malerei der Renaissance, aber auch mit anderen Epochen und Stilen, wie zum Beispiel der Neuen Sachlichkeit intensiv auseinander. Dieses Interesse an der Malerei prägt auch das spätere illustratorische Werk. Denn nach Abschluss seines Studiums im Jahr 1974 ist Erlbruch als Illustrator für verschiedene deutsche und amerikanische Magazine sowie in der Werbung tätig. Er verwendet für seine im Auftrag der Zeitschriften *Texas Monthly* und *Esquire* hergestellten Illustrationen unter anderem die ungewöhnliche Technik der Öllasur und zitiert historische Kunststile. Für die Werbung arbeitete Erlbruch unter anderem auch als Cartoonist.

Zumindest in zweierlei Hinsicht ist der spätere Erlbruch in diesem Frühwerk schon zu erkennen: in der Tendenz zur pointierten, auf das Wesentliche reduzierten Wiedergabe existenzieller menschlicher Gefühle und Befindlichkeiten und in der Tendenz zur oftmals überraschenden Verknüpfung unterschiedlicher bildnerischer Elemente.

Das erste von Wolf Erlbruch illustrierte Bilderbuch erschien 1985: *Der Adler der nicht fliegen wollte* (Text: James Aggrey).

Erlbruch: Mit dem Kinderbuch ist es für mich dann ernst geworden, als mein Sohn unterwegs war. Da habe ich mich überreden lassen, ein Kinderbuch zu illustrieren, obwohl ich nie daran gedacht hatte, so etwas jemals zu tun. Na ja, und dann habe ich gedacht, wenn dein Sohn dann irgendwann zwei Jahre ist oder drei, dann kann ich ihm das zeigen und kann sagen: „Guck, dein Papa hat auch ein Kinderbuch gemacht.“

Und das ist ja natürlich etwas anders geworden. Ich hab dann gar keine Werbung mehr gemacht, und dafür nur noch Kinderbücher, wovon mein Sohn ein Lied singen kann.

G.W.: Ihr erster Verleger Hermann Schulz war ja vor einem Jahr hier bei uns und hat erzählt, er sei durch Ihre Illustrationen für Drehtabak auf Sie aufmerksam geworden. Das würde mich jetzt schon interessieren: Was hat Drehtabak mit Ihren Bilderbuchillustrationen zu tun?

Erlbruch: Na, ja Hermann Schulz hat vielleicht gedacht: „Der kann anthropomorph arbeiten.“ In der Drehtabak-Kampagne waren schließlich rauchende Löwen und Löwinnen zu sehen. Also hat er gehofft, dass ich das auch mit dem Adler könnte. Diese Geschichte mit dem Adler ist eine politische Geschichte, in der ein Afrikaner (James Aggrey) 1929 seinem Volk die Auswirkungen des Kolonialismus auf das Selbstbewusstsein der Menschen Afrikas vor Augen führt. Die Afrikaner sollen von den weißen Kolonialherren „zu Hühnern gemacht werden“, obwohl sie eigentlich doch Adler sind. Die Geschichte hat viel Pathos. Hermann Schulz hatte damals mehrere Illustratoren, die er kannte, gebeten Probeillustrationen zu diesem Text anzufertigen. Was er bekam, war ebenso pathetisch wie der Text und für ein Bilderbuch ungeeignet. Das Pathos musste durch die Illustrationen ein wenig gebrochen werden, ohne jedoch den ernsten Hintergrund der Geschichte zu zerstören. Ich war natürlich durch die lange Arbeit in der Werbung schon gewohnt, zeichnerische Lösungen für die unterschiedlichsten Kommunikationsaufgaben zu finden. Im Grunde genommen wusste ich damals noch nicht, was ein Kinderbuch ist. Daher kommt es, dass dieser Adler aussieht wie von einem Werbezeichner gezeichnet.

G.W.: Das Bilderbuch und überhaupt die Kinderliteratur haben sie damals in den 80er Jahren gar nicht gekannt?

Erlbruch: Ich hatte, wie gesagt, als Kind so gut wie keine Kinderbücher, wenn man von einem Wilhelm-Busch-Album absieht, das damals in vielen Haushalten zur Standardausrüstung gehörte. Zwischen dem sechsten und dem achten Lebensjahr allerdings bin auch ich auf Disney reingefallen und war kurzzeitig in die kleine Fee „Glöckchen“ aus Peter-Pan verliebt. Und ab und zu habe ich Donald-Duck-Geschichten gelesen, die meine Vettern sammelten. Zum Glück hat Disney mir nicht, wie so vielen, die Augen gestohlen. Meine Eltern hatten außer Wilhelm Busch und jenem Öldrucke-Katalog zu meiner größten Freude eine ziemliche Anzahl Bücher, die der begnadete norwegische Zeichner Olaf Gulbransson illustriert hatte. Der hat mich so sehr beeindruckt, dass ich ihn unbedingt kennenlernen wollte.

Während einer Urlaubsreise, der einzigen übrigens, die ich mit meinen Eltern gemacht habe, hätte sich die Gelegenheit ergeben können, nur Olaf Gulbransson war ein paar Wochen vorher gestorben, und so konnte ich nur noch sein Grab anschauen.

Später, während des Studiums, waren die meisten von uns, wie auch ich, von der Aufgabe beseelt, der Gesellschaft mit bitteren, kritischen Bildern den Spiegel vorzuhalten. Mit Kinderbuchillustrationen konnte ich nicht so viel anfangen, zumal es dort auch nicht so viel Qualität gab. Außer vielleicht in den Arbeiten von F.K. Waechter, den wir aus „Pardon“ kannten, und der auch im Kinderbuch sehr Hintergründiges, aber auch wunderschön Albernes gemacht hat.

Ich kümmere mich auch heute wenig um die Bilderbucharbeit anderer und meide IllustratorInnen-Treffen. Impulse kommen eher aus den Leben der Freunde, die keine Illustratoren sind. Und es gibt eine lange Reihe von Künstlern, die Höhlenmaler, die Bildhauer des alten Ägypten, die chinesischen Tusche-Meister, die strengen Gobelinweber des frühen Mittelalters, die Maler der Frührenaissance, da vor allem Uccello, die unbefangenen großartigen Ukio-e-Holzschnittmeister, die Zeichner und Maler der „Neuen Sachlichkeit“ in Deutschland, aber auch in Italien und Frankreich und Picasso, der mich immer tief berührt. Und Matisse. Und Lautrec. Und Gulbransson, den mag ich auch heute noch.

P.: In diesem Zusammenhang, es ist jetzt bei diesem gezeigten Beispiel nicht so deutlich, aber wenn man Sie so kennt, weiß man, dass Sie die Japaner lieben. Welche Rolle spielt für Sie der japanische Farbholzschnitt?

Erlbruch: Na, der japanische Farbholzschnitt hat mich unter anderem gelehrt, die leeren Flächen, die nicht von Zeichnung bedeckten, genauer zu beachten. Sie sind nämlich wichtiger, als viele denken.

G.W.: Bei *Frau Meier, die Amsel* scheinen diese Einflüsse besonders stark. Gibt es da nicht auch Berührungen seitens der fernöstlichen Philosophie?

Erlbruch.: Abgesehen davon, dass Herr Meier Kimono trägt und Tuschmalerei betreibt, finde ich in den Bildkompositionen nicht viel ausdrücklich Japanisches. Aber da könnten Sie recht haben: Frau Meier sorgt sich ja fast zu Tode. Sie macht sich ja vor allem Sorgen um die nahe und die ferne Zukunft und vergisst dabei oft die Gegenwart. Das ist ja das Thema. Dass sie dann später in der Gegenwart lebt, daran ist der Vogel schuld, der sie ins sogenannte „Hier und Jetzt“ zwingt. Ja, das ist schon fernöstlich.

G.W.: Ich möchte doch noch einmal auf die aktuelle Bilderbuchszene zurückkommen. Bis Mitte der 80er Jahre, sagen Sie, hat Sie das Ganze nicht sonderlich interessiert. Aber wie beurteilen Sie die Entwicklung der 90er Jahre? Ist da nicht einiges in Bewegung geraten?

Erlbruch: Ende der 80er kam aus Frankreich diese ganze heftige Acrylmalerei nach Deutschland rübergeschwappt. Anfangs habe ich dort auch mal hingeguckt, nach längerem Hingucken blieb nicht viel Interesse übrig, außer dass ich dachte: Wozu gebärden die sich alle so wild mit ihren Fuchs-und-Hase-Geschichten?

Allerdings haben sie schon frischen Wind in die etwas verkümmerte deutsche Kinderbuchlandschaft gebracht. Aber wie gesagt: Ich empfand die Frische ein wenig forciert.

Und in den 90er Jahren ist einiges in Bewegung geraten, in gewisser Weise habe ich ja auch meinen Beitrag dazu geleistet. Immerhin schnippeln inzwischen Heerscharen junger Illustratoren in ganz Europa an alten Papieren herum und benutzen alte Kontobücher als Untergründe für ihre Zeichnungen. Das Bilderbuch ist inzwischen auch für Erwachsene interessant geworden. In meinem Fall bin ich mir manchmal gar nicht mehr so sicher, ob ich überhaupt noch in Kinderhände gelange. Aber auch einige andere Illustratoren und Illustratorinnen haben eine Fangemeinde, die zum großen Teil aus Erwachsenen besteht.

Meine ersten wirklichen Kinderbuch-Illustrationen habe ich zu dem *Maulwurf*-Text von Werner Holzwarth gezeichnet.. Das Buch wurde jedoch von den meisten Erwachsenen empört zurückgewiesen. Zumindest war das so bei seinem Erscheinen 1989.

B.R.: Hermann Schulz sagt, dass dieses Buch für den Verlag der Durchbruch war. War es auch für Sie ein großer Erfolg?

Erlbruch: Am Anfang sah es gar nicht nach einem großen Erfolg aus. Als das Buch auf den Markt kam, haben sich die Buchhändler quer in die Eingänge ihrer Buchhandlungen gelegt, um die Verlagsvertreter daran zu hindern solchen Schmutz hereinzutragen. Es war gewöhnungsbedürftig. Aber dann haben Kinder ihre Eltern dazu gebracht, das Buch zu kaufen, und progressive Lehrer haben es gar zum Lesestoff in der Schule gemacht und so ist das Buch, als eines der wenigen Kinderbücher, den Weg über die Kinder gegangen und nicht über die Eltern. In einer Buchhandlung in Amsterdam gibt es für Kinder eine Lesecke, einen kleinen Tisch, an dem sie lesen können, während die Eltern Bücher für sie aussuchen, dort lag auch der *Maulwurf* und er war völlig zerrissen, das ist schon ein ganz gutes Zeichen.

B.R.: Ich wollte noch fragen, wann Sie sich zum ersten Mal intensiver mit dem Schreiben eigener Texte beschäftigt haben. Es gibt ja eine ganze Reihe von Büchern, in denen Sie Text und Bilder gemacht haben.

Erlbruch: Das ging eher planlos, also ich habe das nicht wirklich so gemacht, dass ich mich hingesezt und überlegt habe, was könntest du als nächstes mal eventuell schreiben. Es musste schon etwas auftauchen, dann habe ich es aufgeschrieben. Es ist nach wie vor nicht so, dass ich mich als Autor sehe. Auch wenn dann und wann mal was gelungen ist. Manches kann man immer noch ganz gut lesen. Ist ja auch wenig Text. Und es geht mir ja auch in erster Linie ums Zeichnen. Wenn ich schreibe, schreibe ich und ich verändere später überhaupt nichts mehr. Ich fange mit dem Text an und behandle ihn dann wie einen Fremdttext, der mir einfach gegeben wird und an dem ich nichts verändern darf. Ich muss genau diesen Text in Stücke schneiden und sehen, was ich

als Zeichner dafür tun kann. Auch wenn Text und Zeichnung zusammenkommen, hat doch jedes seine eigene Spielregel.

B.R.: Auch in der eigenen Person?

Erlbruch: Ja, auch in der eigenen Person. ...

P.: Wie lange sitzen Sie an so einer Zeichnung oder wie viel Geduld bringen Sie dafür auf, bis Sie selber damit zufrieden sind, oder lassen Sie es auch mal so und sagen: Das ist jetzt nicht so gut, aber ich lasse es, weil ich keine Lust mehr habe daran zu arbeiten?

Erlbruch: Nein, das mache ich nicht. Allerdings, wenn ich am Ende, ganz kurz vor dem allerletzten Abgabetermin, noch einmal alles ansehe, bin ich oft mit irgendwelchen Kleinigkeiten nicht ganz zufrieden. In der Zeit, in der ich dran gearbeitet habe, habe ich alles versucht, was eben möglich war, ich habe mich dann wirklich so gequält, dass ich am Ende glücklich war, alles wegschicken zu dürfen und nicht noch mal von vorn anfangen zu müssen. Jede Arbeit hat eben ihre ganz eigene Zeitspanne und in dieser Zeitspanne ist eben nur möglich, was diese Zeitspanne an Lebensintensität bereithält.

B.R.: Einige Ihrer Bilderbücher sind ja dramatisiert und als Kindertheaterstücke aufgeführt worden. Sind Sie glücklich mit diesen Inszenierungen?

Erlbruch: Mit manchen bin ich glücklich, mit manchen weniger. Ich würde mich jedoch nicht einmischen. Schließlich ist Theaterarbeit Team-Arbeit und ich bin nicht gut im Team. Ich muss immer alles allein machen. Wenn ich also meckern oder mich auch nur eingeben würde, wäre ich eher eine Zumutung.

B.R.: Umgekehrt die Frage: Ist nicht so eine Bilderbuchseite auch eine Inszenierung?

Erlbruch: Ja, aber eben meine eigene. Von der ich möchte, dass mir niemand reinredet.

B.R.: Aber ich könnte mir auch vorstellen, dass man zum Beispiel aus dem *Maulwurf* einen Trickfilm machen könnte. Hat Sie dieses Medium je gereizt?

Erlbruch: Schon, aber ich weiß genau, dass ich nicht genug Geduld habe, um ein Jahr oder länger zu warten, bis ich ein Ergebnis sehen kann. Im Übrigen wurden einige meiner Sachen in Trickfilmchen verwandelt, für die *Sendung mit der Maus* und auch für ausländische Kinderfernsehprogramme - oft sogar sehr hübsch. Aber obwohl ich in den Siebzigern oft in Londoner Trickfilmstudios gearbeitet und ein bisschen dort gelernt habe, mische ich mich auch da nur dann ein, wenn man es ausdrücklich von mir verlangt.

P.: Mir ist einmal eine Hörspielversion von der *Frau Meier, die Amsel* in die Hände gekommen, die ich übrigens sehr nett fand. Haben Sie daran mitgewirkt?

Erlbruch: Die kenne ich gar nicht.

G.W.: Ihre Bücher sind ja nicht nur für andere Medien adaptiert worden, sondern auch übersetzt. Erhalten Sie eigentlich irgend eine Art von feed-back über Ihre Wirkung auf das Publikum in anderen Ländern?

Erlbruch: Doch, der unterschiedlichsten Art. Kinderbriefe aus USA, Fanpost eines Antiquars aus New Zealand, Preise in Holland, Italien und Frankreich und von meinem Verleger in Dänemark die Frage, ob ich wisse, dass ich dort der meistkopierte Illustrator bin.

G.W.: In der französischen Übersetzung ist aus „Frau Meier“ eine „Madame K.“ geworden, was die Schriftstellerin Marie Nimier zu der naheliegenden Assoziation „Josef K.“ veranlasst. Finden Sie das angemessen?

Erlbruch: Ich fand es insgesamt ziemlich ungenau übersetzt. Es gibt noch mehr Beispiele: Aus der Amsel ist im Französischen ein corbeaux geworden, darüber hinaus gibt es viele andere Falschübersetzungen im Text, die den Ton aber gelegentlich auch den Inhalt verfälschen. Die Assoziation „Josef K.“ ist wahrscheinlich gar nicht so falsch, wenn man sie auf die Titelformulierung beschränkt; für den Inhalt der Geschichte finde ich sie reichlich unangemessen. Ich habe die Übersetzung erst gesehen, als das Buch schon gedruckt war und wollte dann nicht darauf bestehen, dass sie die ganze Auflage wieder einstampfen.

Viel öfter aber kann ich mir zur Qualität einer Übersetzung überhaupt keine Meinung bilden. Zu einer Übersetzung ins Koreanische habe ich einmal eine Studentin aus Korea befragt, aber deren Deutsch reichte wiederum nicht aus.

P.: Ich wollte noch etwas Persönliches nachfragen. Sie haben vorhin gesagt, dass Sie zum Bilderbuch gekommen sind, als Ihr Sohn auf der Welt war. Hat denn die Geburt Ihres Sohnes und seine spätere Entwicklung etwas damit zu tun, dass Sie beim Bilderbuch geblieben sind? Haben Sie jemals ein Buch für Ihren Sohn geschrieben oder jetzt für die Enkel?

Erlbruch: Die Geburt meines Sohnes war schon ein Glücksfall. Zunächst mal sowieso, aber ich bin mir nicht völlig sicher, ob ich ohne ihn je zum Kinderbuch gefunden hätte. Ich hatte die Arbeit für die Werbung ohnehin schon etwas länger satt und so dachte ich, wie immer, zwar überhaupt nicht an Erfolg, sondern daran, wie schön

es doch vielleicht wäre, wenn ich meinem Sohn später, wenn er ins Bilderbuchalter gekommen wäre, zeigen könnte, dass auch ich einmal ein Kinderbuch gezeichnet habe.

Das Leben mit einem Kind fordert große Offenheit, zuweilen geradezu Radikalität in der Reflexion des eigenen Erwachsenenendaseins. Da fühlt man sich schon oft sehr merkwürdig bei dem, was man so äußert. Man lebt im Spiegel der kindlichen Wahrnehmung. Und das bringt einen auf hervorragend befreiende Gedanken. Ich habe mich nach und nach von einer Menge Ballast befreien können und es ist sicher zum großen Teil dieser kindlichen Wahrnehmung zu verdanken, dass ich überhaupt erwachsen geworden bin.

P.: Sie haben vorhin gesagt, in Bezug auf Rembrandt, dass Ihre Perspektive als Kind und später als Erwachsener sich kaum unterscheidet. Wenn Sie jetzt für Kinder zeichnen, würde mich interessieren, ich glaube, das interessiert auch viele Studierende: Wodurch wird ein Bild vom zeichnerischen Charakter her kindgerecht?

Erlbruch: kindgerecht?

P.: Kindgemäß, Entschuldigung.

Erlbruch: Oder kindgemäß. Ich versuche Kindern einen liebevollen Blick auf das, was sie umgibt, zu geben. Allerdings auch den Erwachsenen. Das ist eigentlich meine Hauptintention.

P.: Ich habe eine Frage, ich traue mich ja kaum sie zu stellen ... Eingangs haben Sie erwähnt, dass sie die zwei Regalbretter erreicht haben als Kind und fanden es offensichtlich ja für sich wunderschön. Und später habe ich dann gehört, dass Sie wenig andere Bilderbücher anschauten, weil sie sie nicht so gut finden und sich lieber Malerei angucken. Jetzt könnte man fragen: Braucht man überhaupt Bilderbücher? Oder anders gefragt: Zeigen wir den Kindern vielleicht zu wenig Rembrandt? Könnte man es vielleicht von der Seite her anschauen?

Erlbruch: Das könnte durchaus so sein.

P.: Ich meine jetzt als Frage formuliert: Wo ist denn der Wert der Kinderbücher, wo sollte man vielleicht auch in der Literatur die Kinder lieber an klassische Literatur heranzuführen? So wie Sie es sagen: Rembrandt, und nichts für Kinder Zurechtgemachtes.

Erlbruch: Für Kinder zu zeichnen oder zu schreiben, bedeutet ja gerade nicht, dass man versucht, zum Kind zu werden. Das gelingt sowieso nicht, außer in wenigen Momenten des Lebens, die man dann oft als sehr erhellend in Erinnerung behält, als Glücksgefühle gewissermaßen. Was natürlich auf keinen Fall sagen soll, dass Kinder grundsätzlich glücklicher sind als Erwachsene. Das ist es eben: Wir Erwachsenen mit unserem ständigen Streben nach Glück, vermutlich weil uns die Welt, so wie wir sie uns eingerichtet haben, so sehr nach Glück-Haben verlangt, verklären oft die Kindheit als eine Zeit der vollkommenen Glückseligkeit.

Was oft vergessen wird, ist, dass gerade das Vorhandensein aller Seelenzustände uns erst zu Wesen macht, die mit dem, was die Welt uns anbietet, umzugehen lernen können. Kinder sind mit den meisten Kinderbüchern regelmäßig unterfordert. Wobei diese Unterforderung direkt zu tun hat mit der von Erwachsenen gespürten eigenen Überforderung im täglichen Leben.

So wie man sich selbst einullt in die völlige Unterforderung der Fernsehprogramme, der Computerspiele, all der infantilen Dinge, die die Welt der Erwachsenen heute beherrscht, so möchte man den Kindern weismachen, es gebe neben der Erwachsenenwelt noch eine zweite, völlig harmlose. Eine für Kinder eben.

Ich denke, man sollte Kindern, ohne zu belehren, die eigene Welt zeigen, die selbsterfahrene. Und ich glaube, man muss zunächst genau anhören, was sie von sich aus zu dieser Welt zu sagen haben. Das ist oft sehr bereichernd. Dann kann man anfangen mit ihnen darüber zu reden. So rum – und nicht anders rum. Und deswegen, denke ich, sind vielleicht Bücher, die Kinder nicht als infantile Wesen betrachten, sondern als Menschen, deren Wahrnehmung noch kaum Filter durchlaufen hat und dadurch einen ganzheitlicheren Blick erlaubt, sicher eher kindgemäß und dann auch notwendig.

P.: Was macht Ihnen denn mehr Spaß: für Kinder zu zeichnen oder für Erwachsene?

Erlbruch: Ich würde beides nicht als Spaß bezeichnen. Das wird den Künstlern ja von den nicht künstlerisch Arbeitenden immer vorgeworfen, dass sie ja schließlich etwas tun, was ihnen Spaß macht. Und als Kinderbuch-Künstler hat man demgemäß dann den allermeisten Spaß. Wenn man davon absieht, gibt es im Grunde keinen Unterschied. Die Intention, überhaupt zu arbeiten, ist die gleiche. Ich kann mit mir und anderen innerlich darüber reden, was mich bewegt.

B.R.: Ich möchte jetzt gerne zu dem Buch *Die Menschenfresserin* überleiten. Wie kamen Sie zu dem Text?

Erlbruch: Der Anstoß kam von einem französischen Verlag; der Text ist mir auf der Buchmesse in Paris quasi untergejubelt worden und ich habe ihn mir dann 14 Tage oder drei Wochen laut vorgelesen, immer wieder laut vorgelesen, ich hatte nur den französischen Originaltext und habe einfach versucht die Musik der Sprache zu empfinden. Klang setzt Farben und schließlich Bilder frei. Ich bin sicher, wenn es z.B. ein dänischer Text gewesen wäre, hätte das Buch vollkommen anders ausgesehen.

Übrigens geht die Figur zurück auf eine Freundin aus Wuppertal, die natürlich nicht so aussieht. Sie hat ein massiges Kinn, das aber nicht kantig ist, nicht unangenehm, es ist einfach groß und energisch und steht ein bisschen vor. Aber das ist ein Kinn, das auch sehr weich ist und sehr gut duftet, weil sie ein schönes Parfüm verwendet, und so kriegt die Menschenfresserin im Buch schließlich, trotz ihrer schauerhaften Obsession, doch einen zarten Teint. Sie wird auf diese Weise vielschichtiger: nicht nur grausig und böse, sondern auch dünnhäutig und angreifbar. Und darum ging es mir. Am Anfang standen mehr oder weniger sehr überspitzte Karikaturen. Ich habe alles mögliche probiert, z. B. gab es in einer Version ein Messer, das habe ich später weggelassen. All das sind Klischees, die man sich erst mal erst mal vom Leibe zeichnen muss.²

Und was nicht alles für eine Symbolik in dieses Buch hinein interpretiert worden ist, in Dissertationen der Universität Oldenburg! Ich war sehr erstaunt über mich selbst, wie meisterhaft ich auf der Klaviatur der Symbolik spielen kann! Solche Dinge entstehen eher aus dem Gefühl, zumindest bei mir, als das ich sie bewusst kalkuliert einsetze.

Ich spüre dann einfach, dass die Dinge Verbindungen haben müssen, die zwar nicht auf der Hand liegen, aber immerhin wohl da sind. Die subjektive Interpretation überlasse ich gern all denen, die die Bilder ansehen und die Geschichte dazu lesen.

Mit einem gewissen Bewusstsein habe ich allerdings an der Figur der Menschenfresserin und an der Welt, in der sie sich bewegt, gearbeitet. Ich wollte auf keinen Fall, dass Kinder sich womöglich an eine ihrer Tanten oder gar an die eigene Mutter erinnert fühlen sollten. Daher dieses merkwürdig zusammengesetzte, popanzhafte Aussehen der Figur. Auch der Philodendron auf ihrem Kopf soll sie als Märchenfigur kennzeichnen. Die Gegend, in der die Geschichte spielt, ist ebenfalls nicht zu bestimmen, wenn sie z. B. die Stadt nehmen: Sie besteht aus einer Mischung von Bauhausarchitektur, romanischer Kirche, schwedischer Scheune plus Meeresnähe. Schwer zu bestimmen, wo das sein könnte.

Im Übrigen arbeite ich immer 1:1, das heißt: Original und Druck haben die gleiche Größe. Man kann also im Buch die Art und Stärke des Striches sehn, den ich gezeichnet habe, und so herausfinden, mit Hilfe welchen Bleistifts unter welchem Druck der Hand solch ein Strich zustande kommt. Mit den collagierten Teilen ist das genauso. Alle Handlungen während der Arbeit sind dadurch technisch leichter nachvollziehbar.

Grundschullehrerinnen und -lehrer haben dieses bewusst gewählte Angebot zum selbst Versuchen oft sehr erfolgreich eingesetzt. Durch die Technik des Schneidens und Aufklebens sind Kinder viel angstfreier im Umgang mit dem leeren Papier. Sie können ihr Bild vor dem Aufkleben jederzeit verändern und lernen so spielerisch etwas über Komposition.

P: Sie haben gesagt, dass Sie versuchen, die Assoziation zu verhindern, die Kinder möglicherweise mit der eigenen Mutter haben könnten oder mit bekannten Gegenden, Städten usw.; dass Sie verfremden. Warum verpacken Sie dann überhaupt so ein Thema in ein Bilderbuch für Kinder? Ich meine, *Die Menschenfresserin* ist ja - finde ich - für ein Kind nicht gerade ein einfaches Thema.

Erlbruch: Dass das Buch viele Erwachsene so schockiert hat, liegt ja daran, dass die Eltern Angst haben, die Kinder könnten ähnliche Begierden bei den eigenen Eltern entdecken. Sie könnten die Metapher vom „Gefressenwerden“ auf das eigene Erleben beziehen: wenn Eltern ihren Kindern alles Mögliche vorschreiben, sie zu Tode lieben.

All diese Worte, die man zu Kindern sagt: „Mein Speckchen“ oder „Ich hab’ dich zum Fressen gern“ - das hat etwas mit Besitz zu tun und viele Kinder fühlen sich mit Sicherheit besessen von ihren Eltern. Viele fühlen sich sicher vernachlässigt, aber viele fühlen sich auch besessen. Dazwischen zu balancieren ist natürlich eine schwierige Aufgabe, auch für die Eltern.

Ich kann mir vorstellen, dass durch ein solches Buch Kindern nahe gebracht wird, dass es Geschichten gibt, die kein gutes Ende haben, dass es Geschichten gibt, die überhaupt kein Ende haben. Sie sehen es im Leben ja auch nicht, dass ihre Lebensgeschichte wie ein Bogen verläuft, die einen Höhepunkt erreicht und dann langsam wieder abflaut. Diese Geschichte vom Leiden dieser Frau, die nicht erlöst wird, sondern immer weiter leiden muss, ist die Geschichte eines Traumas. So leiden Leute, die Schlimmes erlebt oder Schlimmes getan haben. Mit einer solchen Geschichte kann man zu Kindern über solche Dinge reden. Viele Kinder verstehen die Geschichte übrigens einfach als Märchen.

G.W.: Der Begriff Märchen ist jetzt öfters gefallen. Ist das für Sie wirklich ein Märchen?

Erlbruch: Ja. Für mich hat diese Geschichte den Ton des Märchens. Aber letztendlich ist es kein Märchen im klassischen Sinne. Die Armen, die ihre Kinder verstecken und die Arme, die ein Kind fressen möchte, werden nicht eindeutig für böse oder gut erklärt. Auch die scheinbar böse Frau wird in ihrer Unvollkommenheit und

² Einige der Entwürfe sind auf der Website *Dans L'atelier de Wolf Erlbruch* dokumentiert: (<http://www.ldj.tm.fr/erlbruch/ogress/ogresse.htm>)

ihrer Verwirrung als Figur erkennbar, die auch Mitleid verdient, und da unterscheidet sich die Geschichte vom klassischen Märchen, das ja eher eine klare Moralvorstellung vermittelt. Gerade deshalb fand ich den Text so gut.

Die Autorin habe ich dann viel später kennen gelernt, als das Buch schon gedruckt war, und obwohl sie mir noch nicht vorgestellt worden war - als ich sie sah, wusste ich sofort, dass sie es sein musste. Nachdem wir ein Weilchen miteinander gesprochen hatten, gab sie mir gleich noch eine Geschichte, die mich aber so bekümmert hat, dass ich mir das nicht antun wollte.

P.: Am Anfang haben Sie gesagt, dass ein Kinderbuch immer auch ein Buch für Erwachsene sein kann aber anders herum weniger. In der *Menschenfresserin* kommen aber Symbole vor, die bestimmt kein Kind versteht. Zum Beispiel der Philodendron mit dem botanischen Namen „monstera deliciosa“. Haben Sie das für die Erwachsenen reingebracht?

Erlbruch: Ja, ja, ich habe dann später gelesen, dass es so heißt. Dieses Wortspiel mit der monströsen Frau wurde mir erst nachträglich bewusst. Ich dachte einfach, dass so ein Philodendron auf dem Kopf immer noch besser ist als ein Hut: Wenn ich eine solche Frau wäre, ich würde ein Philodendronblatt vorziehen. Außerdem verstärkt es den Eindruck des Fremden.

G.W.: Vielleicht darf ich noch, ergänzend zu dieser Frage, sagen: Es gibt ja sehr, sehr viele Kunstzitate in diesem Buch und es macht etwas aus für die Lektüre, ob man die Zitate identifizieren kann oder nicht. Das verändert das Sinnangebot des Buches. Hat ein Kind, das die Zitate nicht zuordnen kann aus Ihrer Sicht das Buch missverstanden?

Erlbruch: Das ist eine typische Erwachsenenfrage, die davon ausgeht, dass man nur sieht, was man weiß. In manchen Fällen mag das zutreffen, Wenn man eine komplizierte technische Sache, z. B. einen Automotor, anschaut, sieht man wirklich mehr, wenn man etwas von der Funktion der einzelnen Teile weiß. Sieht man jedoch ein Kunstzitat, so ist es eher zweitrangig, es kunsthistorisch einordnen zu können: Es wirkt auch so, einfach durch seine Erscheinung. Wie man mit dieser Erscheinung umgeht, hängt ab von der eigenen Möglichkeit, Phänomene unterschiedlicher Herkunft miteinander zu verknüpfen, und das ist ein höchst individueller Vorgang, den unverbildete Kinder bravourös beherrschen.

G.W.: Dann kommen wir jetzt zu einem Text aus einer ganz anderen Zeit, das *ABC-Buch* von Karl Philipp Moritz aus dem Jahr 1785, das Sie neu illustriert haben.

Erlbruch: Ja, dieser Text von Moritz, den gibt es seit 1980 in der Ausgabe des Insel Verlags. Wenn man das Buch in die Hand bekommt, denkt man zunächst einmal: einigermassen altbacken, besonders was den Text angeht, aber auch, was die Illustration angeht. Die Sprache ist natürlich die Sprache des 18. Jahrhunderts. Die Inhalte sind Inhalte der Aufklärung, also durch Lernen und Denken zum guten Menschen zu werden, was uns abhanden gekommen ist in dieser elenden Wissensgesellschaft. Mich hat der Text trotz seines Alters sehr angerührt; mir wurde klar, wie wenig sich heute ernsthaft um Kinder gekümmert wird, vor allem bevor sie psychisch abdriften. Ich bekam also die Idee, dieses Buch auf unsere Zeit hin zu illustrieren. Der Umfang des Buches und der Anteil der Illustrationen wurden dabei etwas größer, am Text ist nur sehr wenig verändert worden.

In der Illustration werden viele Dinge erzählt, die auf den heutigen Zustand der Welt verweisen. So kommt es Karl Philipp Moritz natürlich nicht in den Sinn, die Ausnutzung der Natur durch den Menschen in Frage zu stellen: „Die Kuh verzehrt die Kräuter des Feldes. / Der Mensch trinkt die Milch der Kuh. / Die Kuh steht des Nachts im Stalle, und frißt aus einer Krippe. / Die zahmen Thiere wohnen bey den Menschen. / Die wilden Thiere wohnen in den Wäldern, wo keine Menschen sind.“ – Die Kuh in meinem Buch ist schon beschrieben von Menschenhand. Ihr Bild ist mit Sütterlin-Schrift ausgefüllt. Ein zahmes Tier, dem nichts bleibt als der sehnsüchtige Blick in den frühen Morgen oder in die späte Nacht.

„Der Geist des Menschen in ihm denkt“ heißt es bei Karl Philipp Moritz und er meint den Erfindergeist, das Schöpferische im Menschen. Und für Moritz ist es gerade das Schöpferische, das den Menschen über das Tier erhebt, der Geist eben. Wir stehen heute zunehmend vor der Frage, ob unsere Hybris uns auf die Dauer gut tut, und deshalb zeigt meine Zeichnung eine aberwitzige Konstruktion, die auf die Tendenz zur Verherrlichung des Machbaren verweist.

G.W.: Wenn man sich zum Beispiel vor Augen hält, dass Moritz ja einer war, der in seiner *Kinder-Logik* philosophische Themen nicht einfach didaktisch aufbereitet hat, sondern wirklich entwickelt – in einem Kinderbuch! - da gibt es schon Parallelen zu Ihren Vorstellungen. Bei aller kritischen Distanz des Illustrators Wolf Erlbruch zur Gedankenwelt des aufklärerischen Pädagogen ist die Verwandtschaft zwischen den beiden wohl nicht zu übersehen.

Erlbruch: Ja, ich hätte ihn gern kennen gelernt, wenn das möglich gewesen wäre. Adressat ist in meinen Zeichnungen heutzutage jedoch jeder, weil ich denke, dass auch oder gerade die Erwachsenen über dieses Buch nachdenken sollten.

B.R.: Nun ist ja das *ABC-Buch* von Karl Philipp Moritz auch illustriert und Sie haben sich sicher auch mit den originalen Illustrationen beschäftigt und können besser als wir sagen, wo die Unterschiede liegen. In den Prinzipien, nach dem das ursprüngliche Buch illustriert ist, und wie Sie vorgegangen sind.

Erlbruch: Das Original zeigt eins zu eins das Weltbild, das der Text vermittelt. Bei mir erscheint oft ein Bruch zwischen Text und Bild, wobei ich den Wahrheitsgehalt des Textes nicht grundsätzlich anzweifle, sondern durch die Wahl der Motive und durch deren ästhetische Aufbereitung versucht habe, die Relevanz hervorzuheben, die der Text im Kern auch heute noch besitzt.

P.: Mich würde interessieren, ob Sie bei Ihren Illustrationen eine bestimmte Technik bevorzugen oder ob Sie viele verschiedene Techniken ausprobieren?

Erlbruch: Man könnte mit Mies van der Rohe sagen: „Form follows function“. Der ästhetische Auftritt richtet sich nach der Funktion, die ein Gegenstand oder eine Figur, auch und besonders im emotionalen Sinne, in der Zeichnung hat. Zartes erfährt zarte zeichnerische Behandlung, Grobes grobe, Gemeines gemeine, Nüchternes kriegt z. B. Logarithmentafeln und Fröhliches wird farbiger als Unfröhliches. Eine Lieblingstechnik spielt dabei keine Rolle.

G.W.: Der *Maulwurf* oder das *Bärenwunder*, das sind ja beides sehr einfache Geschichten – sehr im Gegensatz zu ihrer Neu-Illustration dieses *ABC-Buches*. Ich möchte, um diese Verschiedenheit in ihrem Werk zu verstehen, noch mal auf den Picassodiskurs von vorhin zurückkommen. Anders als bei der Malerei werden im Bilderbuch Geschichten erzählt, es gibt die Ebene des Textes und die Bild-Ebene. Wir haben gehört, dass Sie Ihr erstes Bilderbuch *Der Adler, der nicht fliegen wollte* sozusagen gegen den Strich illustriert haben, und beim *ABC-Buch* ist offenbar etwas Ähnliches geschehen. Dazwischen liegt natürlich ein großer Niveau-Unterschied, aber den Vorgang kann man vielleicht doch vergleichen: Sie haben sich als Illustrator mit einem Text auseinandergesetzt, der Ihnen widerstand und das Ergebnis ist – vor allem natürlich beim *ABC-Buch* - wesentlich vielschichtiger und komplizierter als bei Bilderbüchern, die mehr aus einem Guss entstanden sind – sei es, weil Wolf Erlbruch auch der Verfasser des Textes ist, sei es, weil dieser Text den Illustrator Wolf Erlbruch nicht so sehr irritiert hat. Wir haben auch gehört, welche Bedeutung Sie dem Text beimessen und, dass Sie jeden Text grundsätzlich als „Fremdtext“, behandeln. Welche Rolle spielt die Intensität der Fremdheitserfahrung mit dem Text für Sie als Illustrator?

Erlbruch: Je fremder der Text, desto mehr ist man gefordert, vom eigenen Klischee Abstand zu nehmen. Schließlich tappt man ja als Zeichner oft in die eigenen Fallen. Man hat seine Vorlieben, auch im Gefühl für Text und Form.

Ist der Text nun wirklich fremd, d. h. von einem ganz und gar anderen Blickwinkel aus geschrieben als dem gewohnten eigenen, hat er einen Ton, einen Rhythmus, den man so noch nicht gehört hat, muss man sehr tief graben, um mit dem Text einen Dialog beginnen zu können. Das ist manchmal sehr schwer, dafür aber auch niemals langweilig. Auch bei eigenen Texten gibt es manchmal Sätze, die, wenn ich sie zeichnen würde, statt sie zu schreiben, niemals entstehen könnten. Fremdheitserfahrung ist für mich eigentlich immer etwas, das mir hilft, besser zu verstehen.

B.R.: Herr Erlbruch, man hat Sie in der Kritik des öfteren als einen postmodernen Künstler bezeichnet. Sind Sie das?

Erlbruch: Ich bin mir inzwischen nicht mehr ganz sicher. Wer hat noch gleich gesagt, dass man zuerst postmodern gewesen sein muss, um modern zu werden?³

Von Gina Weinkauff überarbeitete und von
Wolf Erlbruch durchgesehene Version des Gesprächs

³ Das war Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH Acta humaniora 1987, 6. Auflage Berlin: Akademie Verlag 2002