Universität zu Köln

Philosophische Fakultät

Masterarbeit
zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Education

»I looked at the rhythm with my eyes«

Zur Darstellung und Funktion von Musik in Bilderbüchern

Lehramt für sonderpädagogische Förderung
Unterrichtsfach Deutsch

Erstgutachter*in: Dr.*in Judith Leiß
Zweitgutachter*in: Prof.*in Dr.*in Maren Conrad

vorgelegt von:
Christian Rese ([redacted])
S-Mail: [redacted]

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 1
2. Forschungskonzept 3
2.1 Forschungsstand 3
2.2 Forschungsfragen und Forschungsmethode 4
2.3 Themeneingrenzung und Korpus 5
3. Das Bilderbuch 7
3.1 Definition und Abgrenzung zu verwandten Kategorien 7
3.1.1 Definitionskriterium „Adressat*innenalter“ 8
3.1.2 Definitionskriterium „Bild-Text-Verhältnis“ 9
3.1.3 Definitionskriterium „Umfang“ 11
3.1.4 Bilderbücher und verwandte Phänomene 11
3.2 Aktuelle Entwicklungen des Bilderbuchs 13
4. Ordnungskriterien und Übertragungen der modes Musik, Bild und Sprache 16
4.1 Musik, Bild und Sprache im semiotischen Vergleich 17
4.1.1 Syntax 18
4.1.2 Semantik 20
4.1.3 Pragmatik 22
4.2 Übertragungen zwischen Musik, Bild und Sprache 23
4.2.1 Transformation 24
4.2.2 Theorie der ästhetischen Transformation 24
4.2.3 Ästhetische Transformation und Entgrenzung 27
5. Entwicklung einer Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch 28
5.1 Existierende Typologien 28
5.2 Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch 31
5.2.1 Ikononarrative Darstellungen von Musik 32
5.2.1.1 Verdinglichung 32
5.2.1.2 Verkörperung 33
5.2.1.3 Verräumlichung 34
5.2.2 Ikonografische Darstellungen von Musik 35
5.2.2.1 Schalllinien 36
5.2.2.2 Notation 36
5.2.2.3 Technisch geprägte Darstellungsformen 37

5.2.2.4 Crossmodal correspondences 38
5.2.3 Logonarrative Darstellungen von Musik 40
5.2.3.1 Liedzitate 40
5.2.3.2 Schrifttextliche Beschreibung 41
5.2.4 Logografische Darstellungen von Musik 42
5.2.4.1 Onomatopöien 42
5.2.4.2 Inflektive 43
5.2.5. Sonderformen 44
5.2.5.1 Rhythmus 44
5.2.5.2 Metaphern 46
5.2.5.3 Typografie 47
5.2.5.4 Aufforderung zur Klangproduktion 48
5.3 Denotation und Repräsentation im Bilderbuch 49
6. Funktionen von Musik im Bilderbuch 51
6.1 Rezeptionsbezogene Funktionen 51
6.2 Erkenntnisbezogene Funktionen 53
7. Bild, Schrift und Musik im Bilderbuch – eine Schlussbetrachtung 56
7.1 Die Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch 57
7.2 Die Funktionen der Darstellung von Musik im Bilderbuch 58
7.3 Darstellung von Musik und aktuelle Entwicklungen des Bilderbuchs 59
7.4 Ausblick 60
Literaturverzeichnis 62
Anhang 74

1. Einleitung

Die Geschichte des Bilderbuchs lässt sich mindestens bis in die frühe Neuzeit zurückverfolgen. Obwohl sie zu diesem Zeitpunkt bereits keine Neuheit mehr darstellen, bringt die Erfindung des Buchdrucks Mitte des 15. Jahrhunderts Bücher, die Schrift und Bild miteinander verbinden, erstmals einem weiteren Kreis an Rezipient*innen[1] näher. Die Kombination von Schrift und Bild, welche sich zu Beginn an eine ausschließlich erwachsene Zielgruppe richtet, bringt schließlich im 19. Jahrhundert mit dem Bilderbuch eine eigenständige Gattung der Kinder- und Jugendliteratur hervor (Ritter, 2014, S. 28ff.).

Die Gattung des Bilderbuchs unterliegt seit ihren Anfängen einem stetigen Wandel und wird dabei von verschiedenen Entwicklungen, etwa politischen, pädagogischen, künstlerischen, technischen oder medialen Strömungen, beeinflusst (Thiele, 2000, S. 35). In den letzten Jahrzehnten, spätestens aber seit den 1990er Jahren lassen sich starke Umbrüche feststellen. Dabei ist neben anderen Veränderungen der fortschreitende Abbau tradierter Gattungsmerkmale als eine wichtige Entwicklung zu beobachten (Ritter & Ritter, 2020, S. 199f.; Thiele, 2000, S. 203; Thiele & Hohmeister, 2007, S. 150). So bedienen sich Bilderbücher etwa zunehmend gestalterischer Elemente, die ursprünglich im Comic beheimatet waren, sie weisen Bezüge zum Film auf oder nähern sich bildnerisch und konzeptionell der Bildenden Kunst an (Bachmann, 2020, S. 155; Kurwinkel, 2020a, S. 22f.). Ein Aspekt der Entgrenzung besteht auch in der zunehmenden Relevanz von Musik in Bilderbüchern (Kurwinkel, 2020a, S. 209; Oberhaus & Oetken, 2021, S. 26). Elektronische Erweiterungen wie Audio-CDs, Lesestifte oder Bilderbuchapps bieten heute die Möglichkeit, das zuvor auf Bild- und Schrifttext beschränkte Medium nun auch auditiv zu erfahren (Kaul, 2017, S. 171ff.; Kurwinkel, 2020b, S. 34f.). So können beispielsweise bildliche oder schriftliche Inhalte der Bücher in musikalische Werke überführt werden und als solche eine auditive Ergänzung zur visuellen Bildbuchrezeption darstellen (Kurwinkel, 2020b,

[1] In vielen der im Rahmen der vorliegenden Arbeit verwendeten Quellen findet das generische Maskulinum Verwendung. In der Arbeit sollen jedoch alle Geschlechter im Sinne einer gendersensiblen Sprache gleichwertig sichtbar gemacht werden. Zu diesem Zweck werden genderneutrale Bezeichnungen und der Asterisk („*“) bei Bezeichnungen verwendet, die sich nicht explizit und ausschließlich auf ein bestimmtes Geschlecht beziehen.

S. 34). Abseits der musikalischen Umsetzung außermusikalischer Inhalte ist es jedoch ebenfalls möglich, musikalische Phänomene auf der Bild- und Schrifttextebene in Bilderbücher einzubinden.[2]

Trotz seiner Relevanz, etwa in der pädagogischen, entwicklungspsychologischen und kulturellen Bildungsarbeit, fristet das Bilderbuch im Kontext wissenschaftlicher Auseinandersetzungen ein Nischendasein. Das Medium spielt als Forschungsgegenstand vor allem im Bereich der Literaturwissenschaft eine Rolle, wo ihm – unter anderem aufgrund seiner Sonderstellung als bilddominiertes Medium und der vermeintlichen Distanz zu literaturwissenschaftlichen Kernthemen – noch immer in weiten Teilen eine geringe forschungsbezogene Bedeutung zugeschrieben wird. Neben der Literaturwissenschaft stellen die Kunst- und Medienwissenschaft, die Pädagogik und die Psychologie weitere Bezugswissenschaften für die Betrachtung des Bilderbuchs dar. Die Bilderbuchforschung hinkt diesen Bezugswissenschaften jedoch bezüglich ihrer Entwicklungen und Erkenntnisse deutlich hinterher (Thiele, 2007a, S. 7f., 10). Auch interdisziplinäre Auseinandersetzungen mit dem Medium finden nur vereinzelt statt (Bachmann, 2020, S. 153f.).

Aufbau der Arbeit

Zur Auseinandersetzung mit der Darstellung und Funktion von Musik im Bilderbuch soll zunächst in Kapitel 2 das für die vorliegende Arbeit angelegte Forschungskonzept vorgestellt werden. Dabei wird der aktuelle Stand der Forschung beleuchtet, die forschungsleitenden Fragestellungen hergeleitet, das verhandelte Textkorpus erläutert und eine thematische Abgrenzung der Arbeit vorgenommen. In Kapitel 3 wird das Medium Bilderbuch anhand verschiedener Kriterien definitorisch ein- und von ihm verwandten Phänomenen abgegrenzt. Zudem werden die vielfältigen jüngeren und aktuellen Entwicklungen des Mediums erläutert. Zur weiteren theoretischen Annäherung werden in Kapitel 4 die für das

[2] Ein Beispiel für die bildliche Umsetzung musikalischer Phänomene findet sich etwa im Bilderbuch „Die Tonangeber“ (Czerwińska-Rydel & Ignerska, 2013). Hier wird der Klang verschiedener Instrumente bei einer Orchesterprobe durch unterschiedliche Bewegungslinien dargestellt, wobei die Linienstärke und -form bestimmte klangliche Eigenschaften wie Lautstärke oder Melodie zum Ausdruck bringen (Oberhaus & Oetken, 2021, S. 30).

Thema zentralen Zeichenmodalitäten Musik, Bild und Sprache miteinander verglichen und mit Hilfe von Ursula Brandstätters Theorie der ästhetischen Transformation Übertragungen zwischen ihnen näher charakterisiert. Kapitel 5 widmet sich schließlich der Beantwortung der ersten Forschungsfrage durch die Erarbeitung einer Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch. Hierzu werden zunächst verschiedene bestehende Systematisierungsversuche aus angrenzenden Forschungsbereichen vorgestellt. Von ihnen ausgehend und unter Verwendung des erstellten Korpus werden im Anschluss Darstellungstypen im Medium Bilderbuch aufgezeigt und geordnet. Daran anschließend wird in Kapitel 6 die zweite Forschungsfrage verhandelt, indem die Funktionen der Darstellung von Musik im Bilderbuch erörtert werden. Hierbei werden Funktionen, die direkt mit der Rezeption von Werken im Zusammenhang stehen und Funktionen von Musik im Bilderbuch für Lernprozesse der Rezipient*innen beleuchtet. Im Anschluss wird eine Schlussbetrachtung zur vorliegenden Arbeit vorgenommen, in deren Rahmen die Bearbeitung der Forschungsfragen reflektiert, der Zusammenhang der Darstellung von Musik und aktuellen Entwicklung des Bilderbuchs beleuchtet und Anschlussmöglichkeiten an die vorgenommene forschende Auseinandersetzung erläutert.

2. Forschungskonzept

2.1 Forschungsstand

Trotz der unbestreitbar großen Bedeutung des Bilderbuchs in der pädagogischen, entwicklungspsychologischen und kulturellen Bildungsarbeit ist das Bilderbuch im Kontext wissenschaftlicher Auseinandersetzungen noch immer von geringer Bedeutung (Thiele, 2007a, S. 7f.). In den letzten Jahren ist jedoch eine Hinwendung der Forschung zum Bilderbuch zu beobachten (Kurwinkel et al., 2020a, S. 7). So nehmen Veröffentlichungen wie „Neue Impulse zur Bilderbuchforschung“, herausgegeben von Jens Thiele (2007b), „Die Welt im Bild erfassen“, herausgegeben von Tobias Kurwinkel, Corrina Norrick-Rühl und Philipp Schmerheim (2020b) oder Kurwinkels „Bilderbuchanalyse“ (2020b) das Medium Bilderbuch auf vielseitige Weisen in den Fokus und leisten wichtige Beiträge zur Bilderbuchforschung.

Innerhalb der Bilderbuchforschung findet die Bedeutung von Musik im Bilderbuch nur in einem sehr geringem Umfang Beachtung (Oberhaus & Oetken,

S. 26). Zu den äußerst überschaubaren Auseinandersetzungen zählen die Sammelbände „Farbe, Klang, Reim, Rhythmus“ von Lars Oberhaus und Mareile Oetken (2017) oder Christian Bachmanns „Bildlaute & laute Bilder“ (2014a), in denen verschiedene Aspekte der Darstellung von akustischen Phänomenen in Bilderbüchern beziehungsweise in Bilderzählungen beleuchtet werden.

Die Darstellung von Musik in Bildgeschichten wird vor allem im Genre des Comics behandelt. Innerhalb der Comicforschung wird der bildliche und schriftliche Ausdruck von klanglichen Phänomenen[3] bereits seit einigen Jahrzehnten als Forschungsgegenstand betrachtet. Hierbei scheint der Schwerpunkt der Comicforschung auf der Darstellung von Geräuschen zu liegen. Die Frage nach Wegen der Darstellung von Musik im Comic findet weit weniger Beachtung. Hier hat Bernd Kalusche mit seiner Veröffentlichung „Musik im Comic“ (1985) bereits früh einen Grundstein für die Auseinandersetzung gelegt. Seine Überlegungen werden später in Arbeiten wie Nina Mahrts Aufsatz „AWopBopaLooBopAlopBamBoom“ (2010) oder Christian Bachmanns „Macht der Musik“ (2017) aufgegriffen und weiterentwickelt. Weitere Beiträge sind etwa „Die Sounds im Comic“ (2017) von Lukas Wilde oder Ian Hagues „Comics and the Senses“ (2014).

2.2 Forschungsfragen und Forschungsmethode

Da die Rolle von Musik in literarischen Bildgeschichten insgesamt und im Bilderbuch im Speziellen bislang nur in sehr geringem Maße durch Forschungen abgedeckt wurde, soll sich die vorliegende Arbeit dieser Leerstelle widmen. In Ermangelung einer systematischen Klassifikation von musikalischen Phänomenen im Bilderbuch soll ein Forschungsziel der Arbeit in der Erarbeitung einer solchen Typologie der Integration von Musik im Medium Bilderbuch liegen.

Der zweite Schwerpunkt der Arbeit soll sich der Betrachtung der Funktion widmen, der die Musikdarstellung im Bilderbuch dient. Auch diese Frage war bisher nicht oder nur in Ansätzen Gegenstand der Forschung. Das zweite

[3] Es besteht eine Vielzahl unterschiedlicher Definitionen zum Begriff *Klang*, unter anderem in der allgemeinen und der musikbezogenen Klangforschung (Thom, 2008). Im Rahmen der vorliegenden Arbeit soll *Klang* in einem allgemeinen Sinn als „[d]as (hörbar) Klingende“ (Flotzinger, 2003) verstanden werden, also als akustische Kategorie, die sowohl musikalische, als auch nicht-musikalische Schallereignisse einschließt.

Forschungsziel besteht entsprechend darin, Funktionen der Integration von Musik im Bilderbuch aufzuzeigen.

Die forschende Auseinandersetzung soll demnach die folgenden beiden Forschungsfragen beantworten:

1. *„Wie wird Musik im Bilderbuch dargestellt?“*
2. *„Welche Funktion erfüllt die Darstellung von Musik im Bilderbuch?“*

Das zur Beantwortung der Forschungsfragen gewählte methodische Vorgehen ist das der Hermeneutik.

2.3 Themeneingrenzung und Korpus

Da das gewählte Themenfeld sehr vielfältig und breit gefächert ist, sollen für die Bearbeitung der Forschungsfragen einige thematische Einschränkungen vorgenommen werden. Diese betreffen sowohl das Medium des Bilderbuchs als auch die klanglichen Phänomene, die untersucht werden sollen.

Die Untersuchung der Darstellung von Musik soll sich auf das Medium Bilderbuch beschränken. Andere Bild-Schrift-Texte, wie Bilderfibeln oder illustrierte Schrifttexte, sollen entsprechend nicht behandelt werden. Der Comic, welcher als Genre des Bilderbuchs angesehen werden kann, soll ebenfalls nicht im Fokus der Betrachtung sein, da er sich durch eine Reihe spezifischer Merkmale von anderen Genres des Bilderbuchs unterscheidet und in der Regel als separates Phänomen behandelt wird (s. Kapitel 3.1.4). Aufgrund bestehender gestalterischer Parallelen zwischen Bilderbuch und Comic und dem Vorsprung der Comic- gegenüber der Bilderbuchforschung in der Auseinandersetzung mit der Darstellung von Musik, sollen jedoch auch Erkenntnisse der Comicforschung in die Auseinandersetzung mit musikalischen Phänomenen im Bilderbuch einbezogen werden.

Die Arbeit soll sich mit der Darstellung musikalischer Phänomene in Bild und Schrift im Bilderbuch befassen. Entsprechend soll das Bilderbuch als *stilles Medium*[4] behandelt werden, in welchem Musik nicht als unmittelbar auditiv

[4] In Anlehnung an Ian Hague, der vom Comic als *silent medium* spricht, das während des Lesens, sieht man etwa vom Geräusch umblätternder Seiten oder dem Knacken des Buchrückens beim Öffnen des Buchs ab, nicht über den Hörsinn erfahrbar ist (2014, S. 63).

erfahrbares Phänomen stattfindet. Elektronische Erweiterungen, wie CDs oder Lesestifte oder Bilderbuchapps, die durch das Abspielen von Musik eine auditive Ergänzung zum Lesen darstellen, stehen entsprechend nicht im Fokus der Arbeit. Gleiches gilt für Bücher mit mechanischen Elementen der Klangerzeugung.

Zudem soll das Thema auf das zeitgenössische Bilderbuch beschränkt werden. Gründe hierfür sind die jüngeren Entwicklungen des Bilderbuchs, die zunehmenden medialen Bezugnahmen (s. Kapitel 3.2) sowie die Tatsache, dass sich der wissenschaftliche Diskurs zur Musik im Bilderbuch vorrangig auf aktuelle Werke konzentriert.

Das primärliterarische Korpus umfasst 21 Bilderbücher (s. Literaturverzeichnis). Es wurde unter Beachtung der genannten thematischen Einschränkungen aus Bilderbüchern des 21. Jahrhunderts gebildet, in denen Musik dargestellt wird. Hierbei wurde versucht, ein großes Spektrum unterschiedlicher Darstellungsformen musikalischer Phänomene abzudecken, um eine weitgehend vollständige Typologisierung im Sinne der ersten Forschungsfrage zu ermöglichen.

Bei Darstellungen von Musik in Bilderbüchern handelt es sich um Phänomene, für die bislang keine systematischen Übersichten, spezifischen Kataloge oder allgemeingültigen Suchkriterien bestehen. Sie finden sich in Sachbilderbüchern mit einer musikbezogenen Themenausrichtung, in biografischen Werken zu Musiker*innen, können jedoch auch in allen anderen Genres des äußerst heterogenen Mediums auftreten. Das erstellte Textkorpus wurde auf Basis einer umfangreichen und vielfältigen Recherche erstellt und versucht, alle Facetten von Musik im Bilderbuch abzudecken. Dabei wurden die Werke des Korpus genreunabhängig (jedoch unter Ausschluss von Comics) ausgewählt.

3. Das Bilderbuch

Um sich mit Aspekten der Darstellung von musikalischen Phänomenen im Bilderbuch und ihrer Funktion befassen zu können, soll zunächst eine Annäherung zum Begriff des Bilderbuchs vorgenommen werden und ein Überblick über aktuelle Entwicklungen des Bilderbuchs gegeben werden.

3.1 Definition und Abgrenzung zu verwandten Kategorien

Die Vorläufer des Bilderbuchs, wie illustrierte Fabeln, ABC-Bücher, Fibeln und Bibeltexte, existieren bereits seit dem 14. Jahrhundert. Es handelt sich um stark schrifttextzentrierte Werke, bei denen Bildern in der Regel eine dekorative Funktion zukommt. Als wichtiger Vorläufer des Bilderbuchs gilt das Realienbuch „Orbis sensualium pictus“ (1658) des Humanisten Johann Amos Comenius. Dieser befasst sich darin erstmals mit den Gedanken einer kindgerechten Pädagogik sowie mit dem Einsatz von Illustrationen zur Visualisierung von Lerninhalten und beeinflusst mit dem Werk auch die Entwicklung von Sach- und Schulbüchern nachhaltig. Die Illustrationen damaliger Werke werden, wie auch im Falle von „Orbis sensualium pictus“, meist in Form von Holzschnitten realisiert. Ab dem 18. Jahrhundert werden diese durch Kupferstiche und Radierungen abgelöst (Kümmerling-Meibauer, 2022, S. 29f.).

Die Anfänge des modernen Bilderbuchs sind Ende des 17. Jahrhunderts erkennbar. Von diesem Zeitpunkt an und bis ins 18. Jahrhundert hinein werden unter anderem in Nürnberg Bücher mit Abbildungen von Alltagsszenen und -tätigkeiten (zum Teil in Begleitung erläuternder Schriftexte) veröffentlicht, die sich an Kinder des städtischen Bürgertums richten (Brunken, 1987, S. 108). Während Bücher mit Bildern sich zuvor an eine erwachsene Zielgruppe mit geringen schriftsprachlichen Fähigkeiten richtet, bildet sich ab der Mitte des 18. Jahrhundert schließlich eine spezifische Kinderliteratur in Abgrenzung zur Erwachsenenliteratur heraus (Kümmerling-Meibauer, 2022, S. 31; Ritter, 2014, S. 30). Neben dem Kinder- und Jugendbuch gewinnt auch das Bilderbuch als Publikationsmedium an Relevanz und ist spätestens seit dem 19. Jahrhundert als bilddominiertes, an eine kindliche Zielgruppe gerichtetes Medium bekannt (Doderer & Müller, 1975, S. V; Kümmerling-Meibauer, 2022, S. 31).

Das Medium des Bilderbuchs hat seit seiner Entstehung eine Vielzahl an Entwicklungen durchlaufen. Diese Entwicklungen betreffen auch die Definition des

Bilderbuchs, welche im Laufe der Zeit einige Begriffsveränderungen und -verengungen erfahren hat. Auch aktuell spielt die Frage danach, wie das Medium zu definieren ist, eine Rolle im Diskurs der Bilderbuchforschung.

Künnemann und Müller bezeichnen das Bilderbuch als „ein für Kinder von etwa 2-8 Jahren entworfenes Buch mit zahlreichen Illustrationen und wenig oder gar keinem Text“ (1975, S. 159). Blei-Hoch nennt das Bilderbuch ein „Genre der KJL, das durch die Wechselwirkung von Bild und Text charakterisiert ist und sich durch ein Erzählen in bzw. mit Bildern auszeichnet“ (2006, S. 56). In der jüngeren Geschichte des Bilderbuchs wurde eine Vielzahl von Definitionsversuchen vorgenommen, jedoch scheint eine eindeutige Festschreibung schwierig zu sein. Keine Definition vermag es offenbar, das Phänomen des Bilderbuchs eindeutig anhand spezifischer Charakteristika zu bestimmen. Gründe hierfür könnten die starken Heterogenität des Mediums sowie die stetigen Entwicklungen und Veränderungen sein, denen es unterliegt (Thiele, 2021, S. 217f.).

Kurwinkel bietet eine Alternative zu gängigen Definitionsversuchen. Er stellt drei Kriterien heraus, die Teil vieler bestehender Definitionen sind: das Adressat*innenalter, das Text-Bild-Verhältnis und den Umfang. Diese können als Ausgangspunkt für eine begriffliche Annäherung an das Medium Bilderbuch dienen (2020b, S. 15ff.).

3.1.1 Definitionskriterium „Adressat*innenalter“

Die Hauptzielgruppe des Bilderbuchs stellen Kinder dar, die sich vor oder in dem Prozess des Schriftspracherwerbs befinden (Ritter, 2014, S. 11f.; Thiele, 2003, S. 71). Die kommerzielle Vermarktung von Bilderbüchern konzentriert sich im deutschsprachigen Raum auf Kinder ab einem Alter von zwei Jahren und bis zu einem Alter von acht bis zehn Jahren, wobei in der altersorientieren Gliederung meist Abstufungen von zwei Jahren vorgenommen werden. Jüngere Rezipient*innen werden bereits zwischen dem zehnten und zwölften Lebensmonat durch Kleinkindbilderbücher, auch Frühe-Konzepte-Bücher genannt, adressiert (Hollstein & Sonnenmoser, 2022, S. 2f.; Kümmerling-Meibauer, 2012, S. 21; Kurwinkel, 2020b, S. 15f.).

Alternativ zum konkreten Alter der Zielgruppe in Jahren wird in der Vermarktung von Bilderbüchern auch die Adressierung über eine Zuschreibung zu verschiedenen Bildungsinstitutionen vorgenommen. So werden die Werke etwa

als *Kindergartenbilderbücher* oder *Grundschulbilderbücher* vertrieben (Kurwinkel, 2020b, S. 15).

3.1.2 Definitionskriterium „Bild-Text-Verhältnis“

Neben dem Alter der Adressat*innen stellt das Verhältnis von Bild- und Schrifttext ein wichtiges und von vielen Autor*innen herangezogenes Definitionskriterium dar (Ritter, 2014, S. 12f.). Das Bilderbuch zeichnet sich durch die Dominanz des Bildes über den Schrifttext beziehungsweise deren Gleichrangigkeit aus (Hollstein & Sonnenmoser, 2022, S. 1). Doderer und Müller (1975, S. V) sehen in diesem Verhältnis ein zentrales Merkmal des Bilderbuchs, das sich bis in das 19. Jahrhundert zurückführen lässt. Die besondere Wechselbeziehung zwischen Bild und Schrifttext grenzt das Bilderbuch von anderen Kunstformen ab (Dammers & Staiger, 2022, S. 84).[5]

Die Ebenen von Schrifttext und Bild sind im Bilderbuch eng miteinander verbunden. Sie erfüllen beim Erzählen unterschiedliche Funktionen. Die Potenziale des Schrifttexts liegen besonders im Ausdruck nicht materieller Dinge, wie zeitlicher Dimensionen, abstrakter Begriffe oder mentaler Prozesse. Schrifttext erfüllt zudem eine meist narrative Funktion. Bildern hingegen kommt im Bilderbuch häufig eine eher darstellende Funktion zu. Sie repräsentieren räumlich-visuelle Dinge und eignen sich besonders zur Darstellung von Szenerien, Menschen, Gegenständen, aber auch von abstrakten Formen. In der Regel werden sie verwendet, um einzelne Handlungsmomente zu veranschaulichen (Dammers & Staiger, 2022, S. 83f.; Thiele, 2021, S. 223f.).

Das Zusammenspiel zwischen Schrift und Bild stellt einen wichtigen Schwerpunkt in der Forschung um das Medium Bilderbuch dar. Es bestehen mittlerweile eine Reihe von Typologien und Taxonomien des Bild-Schrifttext-Verhältnisses, wie etwa die Typologien von Schwarcz, Martinez und Harmon, Thiele oder von Nikolajeva und Scott (Dammers & Staiger, 2022, S. 85f.; Staiger, 2014, S. 20).

---

[5] An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass das Medium Bilderbuch auch sogenannte *wordless picturebooks*, auch *visuell erzählende Bilderbücher* genannt, beinhaltet, in denen die Dominanz des Bildes durch den vollständigen Verzicht auf Schrifttext – abgesehen von paratextuellen Bestandteilen, wie Titel oder Publikationsangaben – absolut ist (Rist, 2022, 17f.).

Thiele unterscheidet die komplexen narrativen Wechselbeziehungen von Bild und Schrifttext im Bilderbuch in drei Formen. Die am häufigsten anzutreffende Form ist die *Parallelität von Bild und Schrifttext*. Die beiden Ebenen erzählen im Bilderbuch in der Regel parallel zueinander. Dabei bereichern sich ihre Erzählungen gegenseitig, etwa wenn eine Schrifttextaussage durch detailreichere gegenständliche Darstellungen auf der Bildebene ergänzt wird. Eine weitere Form der Beziehung ist die des *geflochtenen Zopfes*. Hierbei greifen Bild und Schrifttext ineinander und wechseln sich im Erzählen ab. Bild und Schrifttext bleiben dabei „eine eng geflochtene Einheit“ (Thiele, 2003, S. 79). Bild und Schrifttext können schließlich auch in einem *kontrapunktischen* Verhältnis stehen. Beide Ebenen werden gegeneinandergesetzt, sie passen nicht zueinander. Dieser Zusammenprall kann Irritation und Komik hervorrufen und zu einer Auseinandersetzung der Rezipient*innen mit den im Widerspruch befindlichen Positionen führen. Thiele weist darauf hin, dass die verschiedenen Interdependenzen meist nicht in Reinform, sondern miteinander kombiniert auftreten (Thiele, 2003, S. 77ff., 2021, S. 224ff.).

Nikolajeva und Scott (2006) liefern einen weiteren Systematisierungsversuch. Sie unterscheiden fünf Arten der Beziehung von Bild und Schrifttext, welche Abstufungen zwischen den Extremen *Buch ohne Bilder* und *Bilderbuch ohne Schrifttext* darstellen. Sind die durch Bild und Schrifttext vermittelten Informationen in etwa gleich, also gegenseitig redundant, liegt ein *symmetrisches* Verhältnis (*symmetry*) vor. Dieser Einsatz von Bild und Schrift hat eine lange Tradition und ist besonders in vielen älteren Werken zu finden. Ergänzen sich Bild und Schrifttext durch das Füllen von Leerstellen der jeweils anderen Ebene, so gilt ihre Beziehung als *komplementär* (*complementary*). Die komplementäre Kombination von Bild und Schrifttext wird meist im Sinne des *geflochtenen Zopfes* nach Thiele eingesetzt. Stehen die in Bild und Schrifttext vermittelten Informationen nicht in einem direkten semantischen Zusammenhang und konstituieren gemeinsam eine komplexere Bedeutung, die über die Summe der Einzelinformationen hinausgeht, wird dies von Nikolajeva und Scott als *Anreicherung* (*expansion or enhancement*) bezeichnet. In einem *kontrapunktischen* Verhältnis (*counterpoint*) enthalten sie hingegen gänzlich unterschiedliche Informationen, aus deren Kombination sich eine neue Deutungsmöglichkeit ergibt. Schließlich können Bild und Schrifttext auch im Widerspruch (*contradiction or syllepsis*) zueinander stehen. Ihre Informationen schließen sich gegenseitig aus und sind nicht miteinander zu vereinbaren

(Dammers & Staiger, 2022, S. 85f.; Nikolajeva & Scott, 2006, S. 8ff.; Staiger, 2014, S. 19f.).

3.1.3 Definitionskriterium „Umfang“

Ein weiteres Charakteristikum des Mediums Bilderbuch ist der mit der (früh-) kindlichen Adressat*innengruppe zusammenhängende tendenziell geringe Umfang von Bilderbüchern. Thiele schreibt, dass dieser „in der Regel 30 Seiten nicht überschreitet“ (2003, S. 71). Staiger formuliert eine weitere Spanne und bezeichnet Bücher mit einem Umfang von 24 bis 48 Seiten als dominierend für das Medium Bilderbuch (2022, S. 11f.). Auch wenn sich ein Großteil der historischen und zeitgenössischen Bilderbücher in diesem Bereich wiederfinden mag, bewegen sich viele Werke unterhalb (etwa im Bereich der Kleinkindbilderbücher) oder oberhalb (etwa im Bereich der Sachbilderbücher) des von Staiger angesetzten Umfangs.[6]

3.1.4 Bilderbücher und verwandte Phänomene

Das Bilderbuch gilt als eine Buchgattung, also als ein publizistisches Medium, das über Bild beziehungsweise über Bild und Schrifttext Inhalte vermittelt (Dolle-Weinkauff, 2021, S. 309; Staiger, 2014, S. 12). In diesem Umstand zeigen sich Schnittmengen zu anderen Formen (literarischer) Bildgeschichten. Das prominenteste Beispiel ist der Comic. Er stellt wie das Bilderbuch eine Kombination von Bild und Schrifttext dar, die ebenfalls in Buchform publiziert werden kann. Er zeichnet sich durch eine enge Verflechtung bildlicher und schriftlicher Bestandteile aus (Dolle-Weinkauff, 2021, 308f.).

Der Comic lässt sich durch eine Reihe charakteristischer gestalterischer Merkmale beschreiben. Hierzu zählt das (*Seiten-)Layout*, die Anordnung verschiedener im Zusammenhang stehender Einzelbilder – auch *Panels* genannt – auf dem Raum einer Seite.[7] Diese sind häufig durch einen sogenannten *Habitus*,

[6] Beispiele hierfür sind Bußhoffs „Alle meine Sinne“ (2012) mit einem Umfang von zehn Seiten und Goes „Die Zeitreise“ (2016) mit einem Umfang von 71 Seiten.

[7] Die Menge der im jeweiligen Layout verwendeten Panels und ihre Anordnung kann stark variieren. Auch Layouts mit nur einem Einzelbild sind möglich (Dolle-Weinkauff, 2021, S. 313).

eine Randlinie, umrahmt. Ein weiteres Charakteristikum betrifft die Darstellung von Schrifttext in *Sprech-* beziehungsweise *Denkblasen* oder in Textkästen, auch *Blocktext* oder *Blockkommentar* genannt. Andere gestalterische Merkmale sind der Einsatz von *Piktogrammen*, *Soundwords* oder *Bewegungslinien* (Dolle-Weinkauff, 2021, 309ff.; Kurwinkel, 2020b, S. 23).

Es gibt viele gestalterische Schnittmengen zwischen Comic und Bilderbuch. Zu ihrem Verhältnis zueinander besteht jedoch Uneinigkeit. Während Comic und Bilderbuch von Autor*innen wie Thiele (2021, S. 217) als gleichwertige Medien angesehen werden, spricht sich Dolle-Weinkauff (2021, S. 309) gegen eine solche Gleichsetzung aus. Er kritisiert die Einstufung des Comics als Medium und schreibt ihr eine unzureichende Objektorientierung und mangelnde Prägnanz zu. Der Comic stellt, so Dolle-Weinkauff, ein erzähllliterarisches Genre dar, kann jedoch nicht als publizistisches Medium gelten. Er kann sich jedoch verschiedener Medien bedienen, kann in Zeitungen, Zeitschriften oder in Buchform publiziert werden, wobei sich die jeweilige mediale Form auf die Struktur eines Comics auswirkt (Dolle-Weinkauff, 2021, S. 309). Dolle-Weinkauff stellt in diesem Zusammenhang eine Schnittmenge zwischen Comic und Bilderbuch fest. Er konstatiert, dass „wohl jeder in Buchform erscheinende Comic (=Genre) ein Bilderbuch (=Medium) darstellt“ (2021, S. 309), obgleich der Großteil der Werke im Medium Bilderbuch nicht durch Comics gebildet wird. In der Forschung werden Bilderbuch und Comic in der Regel als unterschiedliche, voneinander abgegrenzte Phänomene behandelt (Bachmann, 2020, S. 153f.).

Auch abseits der Kategorie der Bildgeschichte gibt es Phänomene, die in ihrer äußeren Form Ähnlichkeiten zum Bilderbuch aufweisen. Beispiele hierfür sind der illustrierte Text oder der Bilderzyklus. Der illustrierte Text besteht wie die Bildgeschichte aus einer Kombination von Bild und Schrifttext. Während in Bildgeschichten das Bild jedoch eng mit dem Schrifttext in Verbindung steht oder gar gänzlich auf letzteren verzichtet wird, kommt dem Bild im illustrierten Text keine grundlegende Bedeutung für das Handlungskontinuum zu (Dolle-Weinkauff, 2021, S. 308; Grünewald, 2000, S. 15). Die Übergänge, etwa vom Bilderbuch zum bebilderten Kinderbuch, können jedoch fließend sein (Ritter, 2014, S. 13).

Eine weitere Abgrenzung kann zum Bilderzyklus vorgenommen werden, der in der Bildenden Kunst verbreitet ist. Er stellt wie Bildgeschichten die Kombination von Einzelbildern dar. Während Bildgeschichten jedoch durch die sequenzielle, an der Leserichtung der Schriftsprache orientierte Aneinanderreihung von

Einzelbildern eine Erzählhandlung etablieren, zeichnen sich Bilderzyklen durch eine typologische Struktur aus (Dolle-Weinkauff, 2021, S. 308).

3.2 Aktuelle Entwicklungen des Bilderbuchs

Das Medium Bilderbuch ist stetig im Wandel. Obwohl der Bilderbuchmarkt auch heute noch von einer traditionellen Sicht auf Bilderbücher geprägt ist, lassen sich verschiedene Entwicklungen beobachten, die dieses traditionelle Verständnis sprengen.[8] Besonders seit den 1990er Jahren öffnet sich das Medium zunehmend und hat bereits deutlich an Heterogenität und neuen Dynamiken gewonnen (Ritter & Ritter, 2020, S. 199ff.; Vorst, 2016, S. 90).

Alexandra und Michael Ritter unterscheiden thematische, narratologische, materielle, bildnerische und textuelle Entwicklungen des Bilderbuchs. So lässt sich eine Zunahme der Vielfalt der in ihm behandelten Themen beobachten (2020, S. 201). Jüngere Bilderbücher weisen eine höhere Themenkomplexität auf und entfernen sich zunehmend auch vom Status des ‚Wohlmediums', der dem Bilderbuch lange zugeschrieben wurde. Bereits seit den 1980er Jahren nehmen Bilderbücher Bezug zum psychosozialen Erfahrungsfeld von Kindern, indem sie vermehrt auch Tabuthemen, wie Tod, Scheidung oder Krieg verhandeln (Ritter & Ritter, 2020, S. 201; Thiele, 1996, S. 277, 2021, S. 221). Diese Konfrontation mit schwierigen und komplexen Themen können Herausforderungen für die Leser*innen darstellen. Gleiches gilt für die Tendenz zur thematischen Uneindeutigkeit. Aktuelle Bilderbücher regen verstärkt zur aktiven Auseinandersetzung mit den in ihnen verhandelten Themen an, fordern jedoch in der Rezeption auch mehr Engagement von den Leser*innen. Sie müssen sich ausreichend Zeit nehmen und ein Werk gegebenenfalls mehrfach lesen, um seine Inhalte zu erschließen und zu reflektieren (Arizpe & Styles, 2016, S. 90; Ritter & Ritter, 2020, S. 221).[9] Gleichzeitig zur Tendenz, intensivere

[8] Thiele stellt etwa „alternative, innovative und experimentelle Bild-Text-Konzeptionen" (2003, S. 71) den bekannten und trivialen Angeboten des Bilderbuchmarkts gegenüber.

[9] Halbey unterscheidet bereits seit 1969 mit Bezug zu Entwicklungen der Bildformen der Bildenden Kunst ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts offene und geschlossene Bilderbücher als zwei Formen des Bilderbuchs. Während die geschlossene Form nach Halbey leicht und eindeutig zu erschließen ist, zielt die Gestaltung offener Bilderbücher durch ihre Polyvalenz auf eine intensivere, tendenziell kreative Auseinandersetzung der

Auseinandersetzungen der Leser*innen herbeizuführen, zeigt sich eine Abnahme der belehrenden Intention in dem Medium, nachdem es für einen langen Zeitraum stark durch pädagogische Vorstellungen vom vermeintlich kindgerechten Bilderbuch geprägt wurde (Thiele, 2021, S. 217ff.). Dennoch ist das Bilderbuch ein fester Bestandteil pädagogischer, entwicklungspsychologischer und kultureller Bildungsarbeit (Thiele, 2007a, S. 7f.).

Auch narratologisch entwickelt sich das Medium Bilderbuch weiter. Zunehmend bedienen sich Werke offenerer Erzählkonzepte und verwenden etwa nicht-linearer Erzählstrukturen (Thiele, 2003, S. 217; Vorst, 2016, S. 90).

Auf der materiellen Ebene lässt sich das Entdecken neuer Buchformate und die Erweiterung der ursprünglichen Darstellungsgrenzen des Bilderbuchs feststellen. Werke weichen zunehmend von etablierten Papierformaten ab, werden großformatig oder in ungewöhnlichen Formen angefertigt.[10] Auch testen sie die Grenzen des darstellbaren, beispielsweise durch Pop-up-Elemente oder elektronische Erweiterungen (Ritter & Ritter, 2020, S. 201). Dabei können Bilderbücher durch ein Tonmodul, eine beiliegende Audio-CD oder einen Lesestift ergänzt werden. Die Einbindung von Smartphones oder Tablet-Computern durch Bilderbuchapps bietet ebenfalls akustische, aber auch eine Vielzahl visueller und spielerischer Ergänzungsmöglichkeiten (beispielsweise durch die Erweiterung realer um digitale Inhalte mittels Augmented Reality) (Kurwinkel, 2020b, S. 34). Ein Beispiel für derartige Erweiterungen findet sich in „Du bist so schrecklich schön!“ (2015) von Eva Dax und Sabine Dully. Mit Hilfe einer passenden App können Smartphones und Tablets mit eingebauter Kamera genutzt werden, um 3D-Szenen, ergänzende Geräusche, Animationen, aber auch Inhalte wie Vorlese- oder Spielfunktionen abzurufen.

Bildnerisch hat sich das Medium Bilderbuch in den letzten Jahrzehnten deutlich entwickelt. Hier ist eine starke Zunahme der Vielfalt der Werke festzustellen. Dabei ist vor allem ein Abrücken von traditionellen bildnerischen Normen des Bilderbuchs und die Orientierung an neuen Medien, wie dem Film, Fernsehen oder Computer in der bildnerischen Gestaltung des Bilderbuchs zu

---

Rezipient*in mit dem Werk und die Entfaltung der kindlichen Fantasie ab (Halbey, 1997, S. 31ff.; Ritter, 2014, S. 14)

[10] Beispiele hierfür sind Clotilde Perrins „Schnell Schnell Schnell“ (2021) mit einem extrem horizontalbetonten Seitenverhältnis (125mm x 320mm) oder das großformatige, runde „Es geht rund“ (2020) von Felicitas Horstschäfer und Johannes Vogt.

beobachten. Ein Beispiel hierfür stellt die sogenannte *Ästhetik des Kamerablicks* dar. Dies ist eine Form der Bildgestaltung, die aus dem Film stammende Techniken in das Bilderbuch einfließen lässt. Hierzu zählen beispielsweise der Zoom und bildsprachliche Charakteristika, wie Nahaufnahmen oder Aufsichten (Kurwinkel, 2020b, S. 68, 183f.; Ritter, 2014, S. 95ff.). Auch comicspezifische Gestaltungsmerkmale, wie etwa die Verwendung von Panels, finden sich zunehmend in Bilderbüchern (Giesa, 2020, S. 167, 183). Zudem stellt die Bildende Kunst einen Einflussbereich dar, der auch in den letzten Jahrzehnten von großer Bedeutung ist (Ritter, 2014, S. 91ff.).

Ritter und Ritter sehen eine weitere Entwicklung in einer Veränderung des Bild-Text-Verhältnisses im Bilderbuch. Dieses hat sich zugunsten der Bildebene verschoben, welche in vielen Werken die narrative Dominanz innehat. Die schrifttextliche Ebene wird hingegen stärker in kommentierender oder szenisch-atmosphärisch ergänzender Funktion verwendet. Neben dieser Entwicklung spielt die stärkere Verknüpfung von Bild und Schrifttext, beispielsweise in Form aufwändiger typografischer Gestaltung, eine Rolle (Ritter & Ritter, 2020, S. 201).

Thiele bringt viele der genannten Entwicklungstendenzen des Bilderbuchs mit der Erweiterung seines Adressat*innenkreises in Verbindung. Das Bilderbuch, welches sich in seiner Vergangenheit lange exklusiv an eine kindliche Zielgruppe richtete, wendet sich nun auch zunehmend an eine erwachsene Leser*innenschaft (2003, S. 71f.). Dies geschieht zum einen, indem Bilderbücher sich an beide Zielgruppen gleichermaßen richten und versuchen, durch den Einsatz von Doppeldeutigkeiten, Andeutungen oder kultureller Referenzen eine zusätzliche Bedeutungsebene zu schaffen, die gezielt erwachsene Rezipient*innen anspricht (Ritter, 2014, S. 13f., 22). Ewers bezeichnet dieses Phänomen als *Doppelsinnigkeit* und erläutert, dass „die für Kinder bestimmte Botschaft (…) in der Regel leicht zugänglich, die für Erwachsene dagegen mehr oder weniger versteckt“ (2012, S. 64) ist. Neben dieser doppelten Adressierung werden in den letzten Jahren jedoch auch Bilderbücher publiziert, die sich ausschließlich an eine erwachsene Adressat*innengruppe richten. Erwachsene gelten hierbei als Leser*innen, Liebhaber*innen und Sammler*innen von Bilderbüchern (Ritter, 2014, S. 22; Thiele, 2003, S. 71). Die Öffnung des Mediums gegenüber einer erwachsenen Zielgruppe hat Grundlagen für die Etablierung neuer Bild- und Erzählstile geschaffen und steht im Zusammenhang mit der Zunahme der

Komplexität und des Anspruchs von Thema, Format, Umfang und Ausstattung des Bilderbuchs (Thiele, 2003, S. 71; 2021, S. 218).

Thiele warnt im Kontext der Adressat*innenerweiterung davor, die kindliche Hauptzielgruppe aus den Augen zu verlieren. Er spricht sich für eine auf die kindlichen Kompetenzen zur Perzeption, der Verarbeitung und dem Verstehen abgestimmte Bilderbuchgestaltung aus. Aspekte, wie Schriftsprache, Erzählstil oder bildliche Gestaltung sollten entsprechend auf die jeweiligen entwicklungspsychologischen Fähigkeiten kindlicher Leser*innen abgestimmt sein. Diese Abstimmung stellt auch eine wachsende Herausforderung für die pädagogische Nutzung von Bilderbüchern dar, da es mit der zunehmenden Menge an Bilderbüchern für Erwachsene immer wichtiger wird, zielgruppengerechte Werke zu identifizieren (Thiele, 2003, S. 71f.).

Wie bereits in Bezug auf die bildnerische Gestaltung erwähnt, ist der Einfluss anderer Medien im Bilderbuch von wachsender Bedeutung. Das Bilderbuch steht über eine Vielzahl von Wechselbeziehungen mit verschiedenen Medien, Kunstformen und Techniken in Verbindung. Gründe für die als ästhetische beziehungsweise mediale Entgrenzung bezeichnete Zunahme der medienübergreifenden Einflüsse können unter anderem in den veränderten Bedingungen der Illustrator*innenausbildungen gesehen werden, welche sich heute stärker als zuvor einem Dialog der Künste geöffnet haben (Norrick-Rühl & Vogel, 2020, 24; Thiele, 2021, S. 217f.; Thiele & Hohmeister, 2007, S. 150). Auch der Abbau der für lange Zeit primär pädagogischen Ausrichtung des Bilderbuchs durch einen Wandel der Sicht auf die Kindheit hat einen Teil zur Öffnung des Mediums nach außen beigetragen (Thiele, 2021, S. 217f.).

4. Ordnungskriterien und Übertragungen der modes Musik, Bild und Sprache

Wie bereits erwähnt, sind Bild und Sprache im Bilderbuch von zentraler Bedeutung. Um die Rolle musikalischer Phänomene im Bilderbuch genauer zu betrachten, sollen zunächst Bild, Sprache und Musik aus einer semiotischen Perspektive beleuchtet werden. Zur Typologisierung der Darstellung von Musik in Bild und Sprache im Bilderbuch soll im Anschluss die Theorie der ästhetischen Transformation als eine Sichtweise auf Übertragungen zwischen Musik, Bild und Sprache betrachtet werden.

4.1 Musik, Bild und Sprache im semiotischen Vergleich

Um die Umsetzung von Musik in Bild und Sprache im Bilderbuch zu erfassen, ist es hilfreich, zunächst die Merkmale, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei Zeichenmodalitäten zu betrachten.

Der Begriff *semiotic mode,* auch als *mode* oder *Zeichenmodalität* bezeichnet, ist bislang nicht eindeutig definiert (Wildfeuer & Bateman, 2018, S. 12). Klug und Stöckl unterscheiden zwei Sichtweisen im Umgang mit dem Begriff. Die erste Perspektive vermeidet eine klare Unterscheidung von *modes* und verbindet sie mit medialen, kode-bezogenen und sozio-kulturellen Faktoren (Klug & Stöckl, 2015, S. 244f.). Ein Beispiel hierfür stellt die recht abstrakte Definition von Kress dar. Er bezeichnet Zeichenmodalitäten als „socially shaped and culturally given semiotic resource for making meaning“ (2010, S. 79). Einer weiteren Auffassung nach wird hingegen versucht, den Begriff der Zeichenmodalität differenziert und ordnend zu betrachten (Klug & Stöckl, 2015, S. 245). Diesem Anliegen folgt auch Stöckls Verständnis. Sein Konzept der Zeichenmodalität beruft sich auf drei verschiedene Dimensionen, eine *psychologische*, *mediale* und *semiotische* Dimension. *Modes* sind zunächst in der Rezeption an einen Kanal der Sinneswahrnehmung (visuell, auditiv, taktil, olfaktorisch oder gustatorisch) geknüpft. Sie sind darüber hinaus an eine materiell-mediale Realisation und an die Verwendung in einer raum-zeitlichen, sozialen Situation gebunden. Zudem müssen Zeichenmodalitäten strukturiert kodiert sein, also in Bezug auf Syntax, Semantik und Pragmatik funktional sein. Nach diesem kategorialen Verständnis können prototypische Modalitäten, wie Sprache[11], Bild, Ton oder Geräusch unterschieden werden. Die Unterschiede zwischen verschiedenen *modes* stehen mit ihren Abweichungen in den genannten Dimensionen in Zusammenhang (Stöckl, 2016, S. 6ff.).

[11] Geschriebene und gesprochene Sprache werden von einigen Autor*innen als zwei unterschiedliche Zeichenmodalitäten behandelt (siehe etwa Weber, 2022, S. 133). Nach Stöckl können sie hingegen als unterschiedliche mediale Realisationen der zentralen Zeichenmodalität Sprache betrachtet werden (2004b, S. 17f.).

4.1.1 Syntax

Bild, Sprache und Musik lassen sich in Bezug auf ihre syntaktischen Beschaffenheiten vergleichen. Hierbei können Unterscheidungen bezüglich der in der Zeichenverarbeitung beteiligten Sinneskanäle, des Semiotisierungsgrades und der inneren Struktur der *modes* gemacht werden.

In der Betrachtung der Sinneskanäle, die an der Zeichenverarbeitung beteiligt sind, zeigen sich Parallelen zwischen Sprache und Musik. Beide Modalitäten können sowohl visuell (als Schrift beziehungsweise als Notenschrift), als auch auditiv (als gesprochene Sprache beziehungsweise als gespielte Musik) prozessiert werden. Eine solche duale mediale Realisierung ist im Falle des Bildes als rein visueller *mode* nicht möglich (Klug & Stöckl, 2015, S. 245; Stöckl, 2016, S. 10).

Ein weiteres Kriterium zur Unterscheidung stellt der Grad der Semiotisierung der Zeichenmodalitäten dar. Der Begriff der Semiotisierung bezeichnet den Prozess der Anerkennung eines materiellen Phänomens als Zeichenkörper sowie der Verknüpfung mit einem bestimmten Sinn oder einem bestimmten Inhalt durch Rezipient*innen. Diese Sinnstiftung findet in unterschiedlich starken Ausprägungen statt. Die verschiedenen *modes* weisen entsprechend unterschiedliche Grade der Semiotisierung auf. Während Geräusche, welche lediglich Nebenprodukte nicht kommunikativ ausgerichteter Alltagshandlungen darstellen, nur in einem geringen Maße semiotisiert sind, kommt den Zeichenmodalitäten Musik und Bild eine stärkere Semiotisierung zu. Sprache ist in einem besonders hohen Grad semiotisiert (Stöckl, 2016, S. 10f.).

Musik, Bild und Sprache unterscheiden sich zudem in Bezug auf ihre innere Struktur. Hier kommt der Sprache ein Sonderstatus zu. Sie verfügt als einziger *mode* über ein geordnetes Lexikon und eine explizite Grammatik (Stöckl, 2016, S. 11). Auch die doppelte Gliederung (morphematische und Wortebene), durch welche eine begrenzte Anzahl an Phonemen unbegrenzt viele Morpheme und Wörter hervorbringen kann, ist ein besonderes Charakteristikum der Sprache, über das Musik und Bild nicht verfügen. Weitere Merkmale der Sprache sind ihre distinkten Zeichen sowie die hierarchische Struktur und die strikt lineare Umsetzung sprachlicher Syntax (Bierwisch, 1979, S. 76; Jackendoff, 2009, S. 200f.; Stöckl, 2016, S. 11).

Bilder verfügen über nicht-distinkte Zeichen, die nicht linear, sondern zeitgleich zu größeren Konfigurationen zusammengeführt werden (Stöckl, 2016,

S. 11). Eine Besonderheit gegenständlicher Bilder ist, so Nöth, ihre *iconic syntax*. Hiermit bezeichnet Nöth eine Form der Syntax, welche sich an der visuellen Ordnung der uns bekannten Welt orientiert. Sie steht im Gegensatz zur sprachlichen Syntax und deren arbiträren und je nach Einzelsprache divergenten Regeln. Abstrakte Bilder weisen keine *iconic syntax* auf. Je nach Sichtweise wird ihnen keine syntaktische Struktur zugesprochen oder eine eigene Form der nicht-figurativen bildlichen Syntax, beispielsweise in Form ästhetischer Ordnungsprinzipien wie Symmetrie oder Gleichgewicht (Nöth, 2011, S. 15).

Die syntaktische Struktur der Musik ist ähnlich wie bei der Sprache linear organisiert. Töne können syntagmatische Beziehungen eingehen und sich etwa zu Melodien oder Motiven zusammenfügen lassen. Die strikte Linearität der Musik wird im Gegensatz zur Sprache jedoch durch die Möglichkeit zur Gleichzeitigkeit erweitert. Paradigmatische Verknüpfungen können in Form von Akkorden oder anderen Harmonien ebenfalls stattfinden (Bierwisch, 1979, S. 41f.; Stöckl, 2016, S. 10). Eine Veränderung von Parametern, wie Tempo oder Instrumentierung stellt in der Musik eine Möglichkeit zur ‚Flexion' bestehender Zeichenkomplexe dar (Stöckl, 2016, S. 11f.).

Die Syntax der Musik ist, wie Manfred Bierwisch in Abgrenzung zur sprachlichen Syntax feststellt, sowohl nach oben als auch nach unten offen. Während die Syntax der Sprache nach oben durch die Satzebene und nach unten durch lexikalische Einheiten (und Flexionsmorpheme) eingegrenzt wird, dehnt sich die Syntax der Musik immer auf den gesamten Text aus. Da sich Motive, welche Bierwisch als Elementarzeichen der Musik betrachtet, mit anderem, nicht-motivischem Material, welches entsprechend auch keine Elementarzeichen darstellt, kombiniert werden können, kann die musikalische Syntax zudem als nach unten offen angesehen werden (1979, S. 82).

Jackendoff und Lerdahl beschreiben mit der *prolongational structure* eine weitere strukturelle Ordnung, die sich in der Musik festmachen lässt und als musikalisches Gegenstück zur sprachlichen Syntax angesehen werden kann. Die *prolongational structure* stellt, ähnlich der X-Bar-Syntax nach Chomsky, eine rekursive hierarchische Ordnung dar, „in which each constituent has a head, and other dependents are modifiers or elaboration of the head" (Jackendoff, 2009, S. 201), beschreibt jedoch in der Musik Muster der Anspannung und Entspannung (Jackendoff, 2009, S. 201; Lerdahl & Krumhansl, 2007, S. 330f.).

4.1.2 Semantik

Die *modes* Sprache, Bild und Musik lassen sich neben ihren syntaktischen Eigenschaften auch in Bezug auf ihre Bedeutungsgenerierung betrachten.

Stöckl vergleicht die Zeichenmodalitäten unter anderem in Bezug auf ihre Wirkweise. Während Musik vor allem auf einer emotionalen Ebene Bedeutungen entfaltet, geht Sprache vorrangig mit logischen Bedeutungen einher, die „zu einer axiomischen Korrelation von Zeichenform und -inhalt und zu Veränderungen im Denken und Verhalten“ (Stöckl, 2016, S. 12) führen. Da Bilder sowohl auf einer solchen kognitiv-logischen Ebene, als auch auf einer assoziativ-gedanklichen Ebene gedeutet werden können, generieren sie sowohl logische als auch energetische Bedeutung (Stöckl, 2016, S. 12f.).

Eine weitere, gängige Unterscheidung betrifft die deutungs- und verständnisrelevanten Eigenschaften der verschiedenen Zeichenmodalitäten. Mit Bezug auf Goodmans Begriff der *syntaktischen Fülle* lassen sich Zeichenmodalitäten entsprechend der relativen Menge der Eigenschaften, die für den Interpretationsprozess eines Zeichenkörpers relevant sind, unterscheiden. Demnach besitzt Sprache eine relativ geringe syntaktische Fülle, da die Bedeutungsgenerierung hier nur an wenige Formmerkmale gebunden ist. Da in der Sinnstiftung von Bildern und Musik hingegen eine große Vielzahl verschiedener Eigenschaften, wie Farbe, Größe, Linienstärke, Instrumentierung, Lautstärke oder Raumklang zum Tragen kommen, gelten sie als syntaktisch voller (Goodman, 1998, S. 232f.; Stöckl, 2016, S. 13).

Ein weiterer Aspekt der semantischen Funktionsweise von *modes* ist ihr Objektbezug, also die Art und Weise, wie sich Zeichen auf die jeweiligen Konzepte, die sie bezeichnen, beziehen. Zeichenmodalitäten können, in Orientierung am Zeichenmodell von Charles Peirce, als ikonisch, indexikalisch oder symbolisch beschrieben werden (1983, S. 64ff.). Sprache hat einen vorrangig symbolischen Objektbezug, da Zeichen und Objekt in ihrem Fall in der Regel durch Regularien miteinander verbunden sind. Bilder weisen hingegen einen ikonischen Objektbezug auf, da ihre Zeichen durch die ihnen inhärenten Eigenschaften auf das bezeichnete Objekt verweisen (Nöth, 2000, S. 490; Stöckl, 2016, S. 13f.). Der Objektbezug der Musik lässt sich als indexikalisch charakterisieren. Musikalische Zeichen stellen relativ unbestimmte Anzeichen oder Hinweise auf das Bezeichnete

– emotionale Verfassungen und Stimmungslagen – dar. Sie werden durch Kontinuität und Kausalität motiviert (Stöckl, 2016, S. 14).[12]

Die Bedeutungsgenerierung der verschiedenen Modalitäten lassen sich in Bezug auf ihr jeweiliges Ausdruckspotenzial betrachten. Dabei lässt sich feststellen, dass der semantische Spielraum der Sprache als beinahe uneingeschränkt angesehen werden kann (Stöckl, 2011, S. 49). Die Struktur des linguistischen Systems und seiner Ressourcen führen zu einem immensen Ausdrucksvermögen. Einschränkungen bestehen lediglich im Ausdruck räumlicher Ordnungen, physischer Details oder komplexer sinnlicher Wahrnehmungen (Stöckl, 2016, S. 14). Bilder eignen sich zum Ausdruck visueller Eigenschaften und zur Darstellung räumlicher Relationen (Bucher, 2022, S. 49f.). Laut Stöckl beschränken sie sich auf die Darstellung sichtbarer Dinge, Bucher konstatiert jedoch, dass auch zeitliche Relationen bildhaft ausgedrückt werden können (Bucher, 2022, S. 50; Stöckl, 2016, S. 14). Eine Vielzahl der in Sprache möglichen Aussagen und Bedeutungen, wie Verneinungen oder explizite Sprechakte, lassen sich jedoch nicht oder nicht eindeutig durch Bilder ausdrücken. (Stöckl, 2011, S. 49, 2016, S. 14).

Im semantischen Vergleich gilt Sprache als eine verhältnismäßig präzise und bestimmte Zeichenmodalität. Das Bild hingegen gilt als verhältnismäßig vage und lässt größere Deutungsspielräume zu (Bucher, 2022, S. 50; Stöckl, 2011, S. 49). Musik stellt in der Betrachtung der Semantik einen Sonderfall dar. Sie gilt aufgrund ihrer mangelnden Fähigkeit zur Denotation als semantisch vage oder gar als asemantisch (Agnetta, 2018, S. 6f.; Assmann, 2006, S. 786). Während ihr die Fähigkeit zur Denotation zum Teil gänzlich abgesprochen wird, gehen Autor*innen wie Brandstätter von einer denotativen Kraft musikalischer Zeichen aus, sprechen ihr jedoch nur eine geringe Relevanz zu. Nur in wenigen Ausnahmen finden in der Musik Verweise auf nicht-musikalische Sachverhalte statt (Brandstätter, 1990,

[12] Obwohl diese prototypische Zuordnung den Großteil der Zeichennutzung in Musik, Bild und Sprache abdeckt, gibt es auch Abweichungen von dieser Zuordnung. Sprache kann beispielsweise durch Onomatopöien ikonischen Charakter erlangen. Bilder können im Fall nicht-figurativer Bilder indexikalische Bezüge herstellen oder durch häufige Wiederholungen einen symbolischen Charakter erhalten. Auch die Musik weist derartige symbolische Potenziale auf, etwa in Form von etablierten Leitmotiven, und kann auch, wie im Falle der Tonmalerei, ikonische Objektbezüge herstellen (Karbusicky, 1986; Kneif, 1990; Stöckl, 2016).

S. 36). Beispiele für derartige Verweise sind musikalische Leitmotive, die Tonbuchstaben-Symbolik oder die Zahlensymbolik (Brandstätter, 1990, S. 36; Kneif, 1990, S. 134).

4.1.3 Pragmatik

Auf der pragmatischen Ebene lassen sich *modes* im Hinblick auf ihre Perzeption und Verarbeitung sowie auf ihre kommunikativen Funktionen und Aufgaben betrachten.

Die Perzeption von Sprache geschieht sukzessiv und linear. Da ihre Zeichen abstrakt sind, müssen sie zur Sinnschaffung durch den*die Rezipient*in zunächst in ein sensorisches Erleben transponiert werden. Hier stellt sich eine Überlegenheit des Bildes gegenüber der Sprache heraus, da Bildperzeption stark von Simultanität geprägt ist[13] und vergleichsweise schnell vollzogen wird. Die Verarbeitung wird zudem durch die Wahrnehmungsnähe bildlicher Zeichen begünstigt (Stöckl, 2011, S. 48, 2016, S. 16). Die sowohl lineare, als auch ganzheitliche Perzeption von Musik steigert das perzeptive Erlebnis. Zudem wird der Musik eine besonders schnelle, unmittelbare und starke Wirkung zugeschrieben, die besonders auf das Emotionsempfinden und die Bewegung abzielt (Stöckl, 2016, S. 16).

Zur Betrachtung der kommunikativen Funktion der Zeichenmodalitäten bietet sich der Bezug zum Modell der kommunikativen Funktionen von Jakobson an. Aufbauend auf Karl Bühlers Theorie der Sprachfunktionen unterscheidet er sechs Hauptfunktionen sprachlicher Kommunikation: die denotative Funktion, die expressive Funktion, die konative Funktion, die phatische Funktion, die poetische und die metasprachliche Funktion (Auer, 2012, S. 35; Jakobson, 2007, S. 263ff.). Bild und Sprache erfüllen eine primär darstellende Funktion. Sprache erfüllt zudem die metalinguistische Funktion, da ihre Zeichen den bezeichneten Kode selbst

[13] Stöckl bezeichnet die Bildperzeption als „ganzheitlich-simultan“ (2016, S. 16). Dies scheint jedoch hinsichtlich der Erkenntnisse der Blickbewegungsforschung zu kurz gegriffen zu sein. Johannes Grave bietet eine Perspektive auf die Bildperzeption, die sich auch mit jenen Erkenntnissen in Einklang bringen lassen. Er konstatiert, dass sich die Wahrnehmung von Bildern in einem komplexen Wechselspiel von Simultanität und Sukzession vollzieht, bei dem Wahrnehmungsvollzüge zwischen einzelnen Bildelementen und dem Bild als Ganzes wechseln und vermitteln (Grave, 2022, S. 30ff.).

thematisieren können. Dem *mode* Musik kommt vor allem die expressive Funktion zu. Die poetische Funktion, bei der die Form einer Botschaft im Vordergrund steht, wird ebenfalls besonders der Musik und dem Bild zugeschrieben (Stöckl, 2016, S. 17).

Musik, Bild und Sprache können außerdem bezüglich der typischerweise von ihnen übernommenen kommunikativen Aufgaben verglichen werden. Während sich Sprache besonders zu narrativen Zwecken, zum Erklären logischer Zusammenhänge, zur Argumentation und zur Darstellung von Sprechakten eignet, liegt das Potenzial des Bildes besonders in der merkmalsreichen Darstellung von Objekten und ihrer Raumlage und dem Vermitteln von Handlungsanweisungen. Eine weitere Aufgabe liegt in Vermittlung mehrdeutiger und emotional aktivierender Aussagen (Stöckl, 2011, S. 47, 2016, S. 17). Musik kann eine Vielzahl verschiedener Aufgaben übernehmen. Hierzu zählen beispielsweise die Bewältigung von Emotionen und deren Ausdruck, aber auch sozial-kommunikative Funktionen (Stöckl, 2016, S. 17f.; Zahler, 2006, 17f.).

4.2 Übertragungen zwischen Musik, Bild und Sprache

Zeichenmodalitäten treten nie alleinstehend auf. Mit dem *multimodal turn* hat sich die Vorstellung etabliert, dass jede Form der Kommunikation unter Beteiligung verschiedener *modes* stattfindet, also multimodal ist (Weber, 2022, S. 132). Auch das Bilderbuch muss aufgrund seiner Verwendung von Bild- und Schrifttext entsprechend als multimodaler Text begriffen werden.

Doch nicht nur die Kombination von Zeichenmodalitäten, sondern auch Übergänge zwischen verschiedenen *modes* sind möglich, so kann beispielsweise Musik zu einem Geräusch mutieren. Eine andere Möglichkeit ist das Evozieren einer Zeichenmodalität durch eine andere durch ihre kognitive Verwobenheit (Klug & Stöckl, 2015, S. 245). So kann die bildliche Darstellung einer zwischen mehreren Rettichen liegenden Chilischote den sprachlichen Ausdruck „klein aber fein“ evozieren (Stöckl, 2004a, S. 343f.).

Im Bilderbuch können derartige Übergänge zwischen Zeichenmodalitäten ebenfalls stattfinden. Ursula Brandstätter bietet mit ihrer Theorie der Ästhetischen Transformation eine weitere Perspektive, um Übertragungen zwischen Musik, Bild und Sprache zu charakterisieren.

4.2.1 Transformation

Der Begriff der Transformation findet in diversen Disziplinen der Natur-, Geistes- und Kulturwissenschaften Verwendung und bezeichnet allgemein Phänomene der Wandlung beziehungsweise Umformung (lat. transformātio: Umwandlung, Umformung, Verwandlung, Veränderung) (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, o.D.; Pfeiffer, 1989).

Brandstätter nennt eine Reihe verschiedener Charakteristika, mit Hilfe derer sich Transformationen im Allgemeinen näher beschreiben lassen. Eine Möglichkeit der Unterscheidung stellt die Reversibilität von Transformationen dar. Die Kontinuität einer Umformung ist ein weiteres Unterscheidungskriterium. So können sich Transformationen kontinuierlich vollziehen oder sprunghafte Veränderungen bewirken. Auch der Bezug der Transformation zum Inhalt einer Sache (Brandstätter spricht auch von der Substanz) stellt eine Möglichkeit der Charakterisierung dar. Jener Inhalt kann bei einer Transformation verändert werden oder unverändert aus ihr hervorgehen. Transformationen bewegen sich zudem im Spannungsfeld zwischen genau mess- und kontrollierbaren und offenen, also nicht (gänzlich) vorhersehbaren Umformungen (Brandstätter, 2013, S. 88).

Brandstätter sieht in der Transformation ein grundlegendes Prinzip künstlerischen Schaffens. Dabei bezieht sie sich auf Nelson Goodman, welcher konstatiert: „Das uns bekannte Welterzeugen geht stets von bereits vorhandenen Welten aus; das Erschaffen ist ein Umschaffen“ (Goodman, 2017, S. 19). Auch künstlerische Schaffensprozesse sind nie abgekoppelt und unbeeinflusst von der Umwelt in der sie sich vollziehen. Kunstschaffende der Literatur, Musik, Bildenden oder Darstellenden Kunst nehmen in ihren Schaffensprozessen zwangsweise, teils beabsichtigt, teils unbewusst, zu bestehenden künstlerischen und nicht-künstlerischen Einflüssen Bezug (Brandstätter, 2013, S. 89).

4.2.2 Theorie der ästhetischen Transformation

Ein Teilbereich der Transformation ist die ästhetische Transformation. Sie umfasst ästhetische Phänomene, bei denen Übertragungen aus einem Phänomenbereich in einen anderen die Basis künstlerischen Denkens und Gestaltens darstellen (Brandstätter, 2013, S. 90).

Brandstätters Theorie der ästhetischen Transformation ist in der Zeichentheorie verankert. Sie unterscheidet mit Verweis auf Goodman zwei

Formen der semiotischen Bezugnahme: *Denotation* und *Repräsentation*. Dabei stellt die Denotation – Brandstätter spricht hier auch vom Sagen – eine Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem dar, bei dem beide nicht über gemeinsame Eigenschaften, sondern über Konventionen miteinander verbunden sind. So verweist etwa der Begriff „Haus“ auf ein Objekt „Haus“. Er tut dies jedoch, da er willkürlich ist, nicht aufgrund der Eigenschaften, die er mit dem Objekt „Haus“ teilt. Repräsentationsbeziehungen – Brandstätter spricht hier vom Zeigen – sind hingegen Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Sie basieren auf dem Mechanismus der *Exemplifikation*, bei dem ein Zeichen auf Eigenschaften verweist, die es selbst besitzt (Brandstätter, 2004, S. 98f., 2013, S. 24f.). Vergleicht man die Zeichnung einer Tulpe mit einer realen Tulpe, so besitzen beide eine Reihe gemeinsamer Eigenschaften. Möglicherweise sind ihre Form, Größe oder die Farben der beiden vergleichbar. Sie werden durch das Bild exemplifiziert. Andere Eigenschaften, wie der Geruch oder die taktilen Eigenschaften der Tulpe, werden durch das Bild hingegen nicht exemplifiziert. Während in der Sprache das denotative Prinzip vorherrschend ist, nimmt die Zeichenfunktion des Zeigens in Bild und Musik eine zentrale Rolle ein. Brandstätter nennt als Beispiel den Ausdruck von Traurigkeit durch Musik. Der Ausdruck entsteht nicht durch eine musikalische „Vokabel“, welche Traurigkeit denotiert, sondern durch die musikalische Verkörperung des Merkmals der Traurigkeit (in einem übertragenen Sinn) (Brandstätter, 2004, S. 99ff.).

Die Zeichenfunktion der Repräsentation lässt sich in zwei Formen unterteilen: Die *buchstäbliche* und die *metaphorische Repräsentation*. Zeichen können entsprechend Eigenschaften des jeweiligen Bezeichneten tatsächlich besitzen, so wie die Zeichnung besagter Tulpe die Form einer Tulpe tatsächlich aufweist. Sie können Eigenschaften jedoch auch in einem übertragenen Sinn besitzen (Brandstätter, 2004, S. 102f.). Entsprechend kann eine visuelle Repräsentation des Geruchs einer Tulpe sich nur metaphorisch, über einen gemeinsamen Kern, auf sie beziehen. Metaphorische Übertragungen kommen, so Brandstätter, zum Tragen, wenn Exemplifikationen den ursprüngliche Sinnesbereich verlassen, also etwa akustische Eigenschaften visuell exemplifiziert werden (Brandstätter, 2004, S. 103). Die metaphorische Bezugnahme als Verweismechanismus stellt die Grundlage der ästhetischen Transformation dar (Brandstätter, 2013, S. 120f.).

Obgleich die ästhetische Transformation auf dem Schaffen von Ähnlichkeitsbeziehungen beruht, spielt die Abgrenzung, so Brandstätter, in der

Durchführung der Transformation ebenfalls eine wichtige Rolle. In der Bezugnahme zu einem fremden Phänomen ist neben der Annährung durch ein Sich-ähnlich-Machen eine Grenzziehung zu ihm notwendig (Brandstätter, 2013, S. 121f.). Die ästhetische Transformation steht darüber hinaus mit Vorgängen der Kontextverschiebung und der Abstraktion in Zusammenhang. In der Transformation werden Eigenschaften eines Ursprungswerks aus ihrem ursprünglichen Kontext in einen neuen überführt. Dabei werden aus der Gesamtheit der Merkmale eines Werks nur einzelne herausgefiltert, entnommen und in ein neues Werk überführt (Brandstätter, 2013, S. 122ff.).

Ein zentrales Merkmal der ästhetischen Transformation ist die Bewusstheit der Übertragung. Nicht-intentionale Übertragungen, die etwa durch Zufall als Beiwerk künstlerischen Schaffens zustande kommen, werden entsprechend von der Definition ausgeschlossen. Mögliche ästhetische Ideen hinter der Durchführung ästhetischer Transformationen können beispielsweise das Nachahmen, Variieren oder Kontrapunktieren bestimmter Werkeigenschaften sein (Brandstätter, 2013, S. 90f.).

Brandstätter unterscheidet zwischen Sprache, Bild, Musik und Körper als traditionelle Medien[14] (Brandstätter, 2004, S. 122). Der Medienbezug stellt ein Unterscheidungsmerkmal ästhetischer Transformationen dar. So lassen sich monomodale Transformationen, also Übertragungen, die innerhalb eines Mediums stattfinden, und transmediale Transformationen, bei denen Mediengrenzen überschritten werden, unterscheiden (Brandstätter, 2013, S. 90). Ein Beispiel der monomodalen ästhetischen Transformation ist die von Johann Sebastian Bach stammende Kantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ (1742/1975). In diesem auch als „Bauernkantate“ bekannten Werk greift der Komponist verschiedene volkstümliche Melodien auf. Er überträgt unter anderem die Melodieführung des „Großvatertanzes“, einem volkstümlichen Stück des 17. Jahrhunderts, in sein eigenes Werk (Nettl, 1962, S. 393ff.; Rathert, 2017, S. 164; Richter, 2000, S. 226).

Die Überschreitung medialer Grenzen in der transmedialen ästhetischen Transformation kann etwa in der Übertragung musikalischer Kompositionsideen in das Bildnerische vollzogen werden (Brandstätter, 2013, S. 90). Ein Beispiel für

[14] Brandstätter verortet ihren Medienbegriff in einem semiotischen Denkmodell. Demnach gelten Medien als Bedeutungsvermittler semiotischer Prozesse. Sie sind als Art der Vermittlung eng verbunden mit den durch sie vermittelten Bedeutungen (Brandstätter, 2008, S. 122).

eine derartige transmediale Transformation ist Paul Klees Aquarellgemälde „Fuge in Rot“ (1921), bei dem musikalische Kompositionsideen, wie Mehrstimmigkeit und Wiederholung, ins Bildnerische übertragen werden (Filep et al. [2017], S. 10).

Ein Charakteristikum der ästhetischen Transformation liegt in der Veränderung der Wahrnehmung durch Irritation und dem Aufbrechen gewohnter Wahrnehmungsmuster. Eine solche veränderte Wahrnehmung kann die Grundlage für ästhetische Erfahrung[15] und damit auch für ästhetische Erkenntnis darstellen. Unter ästhetischer Erkenntnis versteht Brandstätter eine wahrnehmungsgeleitete Form der Erkenntnis. Dabei ist die Idee der Ähnlichkeit von großer Bedeutung. Diese spielt sowohl in der Produktion von Werken, als auch ihrer Rezeption eine Rolle. In der sinnlichen Wahrnehmung eines Werks durchläuft der*die Rezipient*in selbst eine mimetische Annäherung an das Werk und erlebt sich selbst und das Werk in einem reziproken Austausch. Diese Subjektorientierung sieht Brandstätter als eine konstitutive Eigenschaft der ästhetischen Erkenntnis. Als weitere Grundlage ästhetischer Erkenntnis sieht Brandstätter die Zeichenfunktion der Repräsentation, welcher sie eine große Relevanz in den Künsten zuschreibt (siehe oben). Die zeigende Funktion von Kunstwerken wird durch ein analoges Denken erschließbar. Hierbei wird versucht, die durch Ähnlichkeitsbeziehungen hergestellten Verweise des Werks auf die Wirklichkeit zu erfassen. Zudem werden Rezipient*innen dazu angeregt, über neu Wahrgenommenes und gespeicherte ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrungen vergleichend nachzudenken, Parallelen und Differenzen zu identifizieren und über die weitergehenden Bedeutungen eines Werks zu reflektieren (Brandstätter, 2013, 76ff.).

4.2.3 Ästhetische Transformation und Entgrenzung

Das Schaffen von Verbindungen zwischen verschiedenen Phänomenbereichen im Rahmen der Transformation stellt einen Abbau bestehender Grenzen, die Annäherung verschiedener Künste dar und wird von Brandstätter im Kontext von

[15] Unter ästhetischer Erfahrung versteht Brandstätter eine auf einer sinnlichen Wahrnehmung basierende, einem Selbstzweck verschriebene Form der Erfahrung, die besonders (jedoch nicht ausschließlich) in der Rezeption von Kunst möglich ist (Brandstätter, 2004, S. 27ff.).

Hybridformen und der von Adorno (2021) angeführten *Verfransung der Künste* verortet (Brandstätter, 2008, S. 188f., 2013, S. 91).

Auch Reiche, Romanos und Szymanski bringen Transformationen mit der Veränderung der Grenzen zwischen den Künsten in Verbindung. Demnach geht jede Transformation mit einer Grenzveränderung einher, die entweder eine Konsolidierung bestehender Grenzen oder ihren Abbau bedeuten kann. Künstlerische Entgrenzung beschreiben Reiche et al. anhand von drei an einer kunstwissenschaftlichen Kategorienbildung orientierten Ebenen. Auf der ersten Ebene lassen sich die Künste zunächst in Kunstformen, wie Literatur, Musik, Darstellende und Bildende Kunst differenzieren. Auf der zweiten, untergeordneten Ebene lassen sich diese in Gattungen unterteilen. In der Bildenden Kunst lassen sich beispielsweise die Gattungen der Malerei, der Zeichnung oder der Bildhauerei unterscheiden. Diese können wiederum in Untergattungen oder Genres, wie Landschafts- oder Porträtmalerei unterteilt werden. Anhand dieser Kategorisierung können Entgrenzungsphänomene als Auflösung zwischen Kunstformen, Gattungen und Untergattungen beschrieben werden. Dabei wirkt eine Grenzauflösung sich immer auch auf die untergeordnete(n) Ebene(n) aus. Während also die Entgrenzung zweier Untergattungen nicht in jedem Fall zu einer Beeinflussung der Grenzen auf den übergeordneten Ebenen führen muss, bringt eine Entgrenzung auf Ebene der Kunstform zwangsläufig eine Entgrenzung auf Gattungs- und Untergattungsebene mit sich. Eine solche Grenzauflösung führt zur Entstehung von Mischformen, auch Hybride genannt (Reiche et al., 2011, S. 15ff.).

5. Entwicklung einer Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch

5.1 Existierende Typologien

Bislang existiert keine Typologie von Phänomenen der Darstellung von Musik im Medium Bilderbuch. Im Genre des Comic jedoch hat sich Bernd Kalusche bereits 1985 mit seiner Schrift „Musik im Comic“ mit Formen der Musikdarstellung befasst. Anhand einer Auswahl populärer zeitgenössischer Werke, wie „Superman“, „Asterix“ oder „Fix und Foxi“, arbeitet er sechs Formen der Musikdarstellung im Comic heraus. Demnach kann Musik in Form von *Notationszeichen* zum Ausdruck kommen, durch *lautmalende Wörter* oder *Phoneme*, wie etwa „Bumm-Bumm“ beim Einsatz einer Trommel. Zudem können Lieder zitiert werden. Derartige *Zitate von*

Liedfragmenten reichen von simplen nicht-lexikalischen *vocables*[16], wie „La la la la“ bis hin zu Zitaten ganzer Textstellen von Liedern. Weitere Arten der Darstellung von Musik sieht Kalusche in der *Darstellung von Musikinstrumenten* sowie in der Verwendung von *Symbolen und Zeichen*. Hierzu zählt er die Gestaltung von Textrahmungen sowie typografische Eigenschaften. So kann eine zittrige Typografie beispielsweise als Ausdruck einer zittrigen Stimme dienen. Kalusche bietet neben den genannten Kategorien die *sozialen Anlässe*, in denen Musik in Comichandlungen vorkommt, als Unterscheidungsmerkmal an. In den von ihm untersuchten, vor allem durch eine unbeschwert-positive Stimmung geprägten Comics macht Kalusche eine Reihe verschiedener Situationen innerhalb und außerhalb des familiären Lebens fest, in denen Musik in der Handlung auftreten kann. Hierzu zählen unter anderem Geburtstage, größere Mahlzeiten, Familienfeiern, Volksfeste oder Situationen nach dem Überwinden leichter Schicksalsschläge. Darüber hinaus nennt Kalusche als Situationen, in denen Musik im Comic dargestellt wird, auch nicht-soziale Anlässe, die bei Charakteren gute Laune evozieren. Neben bestimmten mit Musik verknüpften Situationen befasst sich Kalusche auch mit der Darstellung von Figuren, die mit Musik im Zusammenhang stehen (Kalusche, 1985, S. 5, 7ff.).

Kalusches recht grobes Inventar zum Beschreiben von Musik im Comic wird von verschiedenen Autor*innen, wie etwa Christian Bachmann oder Nina Mahrt aufgegriffen. In ihrem Aufsatz „AWopBopaLooBopAlopBamBoom“ (2010) nimmt Mahrt einige Erweiterungen und Ergänzungen der Kategorien Kalusches vor. Während der Einsatz von Symbolen und Typografie, die Darstellung von Musiker*innenfiguren und die Rolle sozialer Anlässe von Musik in Mahrts Typologie keine Rolle spielen, erweitert die Autorin die *Darstellung von Musikinstrumenten* um die Darstellung weiterer Musikquellen, wie technischer Abspiel- und Übertragungsgeräte sowie an Instrumenten oder singend musizierender Figuren. Zudem unterscheidet Mahrt zwischen der Darstellung musikalischer Phänomene durch *Lautmalerei* und dem Einsatz von *Inflektiven*, wie beispielsweise „träller“. Eine weitere Erweiterung besteht in der Darstellung von

[16] Als *vocables* werden im musikalischen Kontext vokale Äußerungen ohne semantischen oder lexikalischen Gehalt bezeichnet, die in Kombination zu den Wörtern eines Liedtextes oder als deren Ersatz verwendet werden können (Chambers, 1980, S. 1; D’Angour, 2016, S. 273f.).

Musik durch *Schalllinien*, die von einer Musikquelle ausströmen oder im dargestellten Raum richtungslos verlaufen (Mahrt, 2010, S. 220f.).

Bachmann entwickelt im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit der Musik in Bildergeschichten, Comics und Karikaturen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ebenfalls eine Typologie mit Bezug zu den von Kalusche aufgestellten Kategorien. Er unterscheidet die *Verkörperung* beziehungsweise *Verdinglichung* von Musik, die *Verräumlichung*, *Schrift* und *Notation*, *Sprechblasen* und *Lautmalereien* als Formen der Musikdarstellung. Besonders die Typen der Verkörperung/Verdinglichung oder der Verräumlichung weichen dabei von den Typologien Kalusches und Mahrts ab. Unter Verdinglichung von Musik im Bild versteht Bachmann die Darstellung von Musikinstrumenten und ihrer Benutzung, welche dem*r Betrachter*in die imaginäre Ergänzung eines Klangerlebnisses erlauben. Der Begriff der Verkörperung bezieht sich auf die Darstellung von Musiker*innen, durch deren musizierenden Körper Musik ‚verkörpert' wird. Die Verräumlichung von Musik spielt nach Bachmann ebenfalls eine zentrale Rolle. Hierzu zählt etwa die Darstellung von musikalisch konnotierten Räumen, wie Proberäumen oder Diskotheken. Diese kann assoziativ Klänge evozieren. Die Darstellung von Klangphänomenen als physische Objekte im diegetischen Raum, etwa als Soundwords, die mit Objekten oder Figuren zusammenstoßen, stellt für Bachmann ebenfalls eine Verräumlichung (und Verkörperung) von Musik dar. Neben der Darstellung von Klängen im Raum spielt auch die Darstellung von Zeit in der Verräumlichung von Musik nach Bachmann eine Rolle (Bachmann, 2017, S. 15ff.).

Jorge Salgueiro befasst sich unabhängig von Kalusche mit der Darstellung klanglicher Phänomene in grafischer Literatur. Er spricht sich für eine begriffliche Abgrenzung der Darstellung auditiver Reize von der Darstellung anderer nicht-visueller Reize aus. Zu diesem Zweck führt er den Begriff der *Phonophorese* als Bezeichnung für den Prozess der Übertragung auditiver Reize in eine visuelle Form und den Begriff des *Phonophorems* als ihr Resultat ein. Salgueiro unterscheidet vier Arten von Phonophoremen. Auditive Reize können zum einen in Form von *ikononarrativen Phonophoremen* vorkommen. Hiermit bezeichnet Salgueiro bildhafte Darstellungen von Klangquellen, die als Teil der diegetischen Welt Klänge evozieren. Als *ikonografische Phonophoreme* werden Phonophoreme bezeichnet, die sich nicht-alphabetischer Zeichen bedienen, beispielsweise Vibrationswellen oder Bewegungslinien. Auditive Reize können zum einen in Form

von *logonarrativen Phonophoremen* vorkommen. Damit bezeichnet Salgueiro Beschreibungen oder Andeutungen in der Figuren- und Erzählerrede, die Leser*innen durch einen expliziten Verweis oder durch indirekte Assoziation einen Eindruck von Klängen vermitteln. Eine vierte Art der Phonophoreme stellen schließlich die *logografischen Phonophoreme* dar. Zu ihnen zählen Buchstabenfolgen, die einen Klang repräsentieren, wie im Fall von Soundwords (Salgueiro, 2008, S. 584ff.; Wilde, 2014, S. 101f.).

5.2 Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch

Die von Kalusche, Mahrt, Bachmann und Salgueiro aufgestellten Typologien bieten viele Anhaltspunkte dafür, auf welche Weise Musik in Bildgeschichten eingebunden werden kann. Auf dieser Basis wurde eine eigene Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch erarbeitet. Dabei wurde unter Beachtung des verwendeten Korpus überprüft, welche der Formen der Musikdarstellung im Medium Bilderbuch auftreten, nicht passende Typen gestrichen und weitere, neue Typen ergänzt. Die Typologie orientiert sich an den von Salgueiro aufgestellten Kategorien und unterscheidet zwischen ikononarrativen, ikonografischen, logonarrativen und logografischen Darstellungsformen. Diese Kategorien werden um einige weitere Darstellungsformen, die nicht eindeutig einer der Kategorien zuzuordnen sind, ergänzt (s. Tabelle 1).

Tabelle 1

Typologie der Musikdarstellung im Bilderbuch

Ikononarrative Darstellungen	Ikonografische Darstellungen	Logonarrative Darstellungen	Logografische Darstellungen	Sonderformen
• Verdinglichung	• Schalllinien	• Liedzitate	• Onomatopöien	• Rhythmus
• Verkörperung	• Notation	• schrifttextliche Beschreibung	• Inflektive	• Metaphern
• Verräumlichung	• technisch geprägte Darstellungsformen			• Typografie
	• *crossmodal correspondences*			• Aufforderung zur Klangproduktion

Die Typologie strebt die Unterscheidung und isolierte Betrachtung verschiedener Formen der Darstellung von Musik an. Jedoch ist darauf hinzuweisen, dass diese Trennung – hinsichtlich des Korpus – nicht dem Einsatz

im Bilderbuch entspricht. Hier treten die jeweiligen Darstellungsformen nur selten isoliert auf, sondern finden meist in Kombination mit einer oder mehreren anderen Formen Verwendung.

5.2.1 Ikononarrative Darstellungen von Musik

Die vermutlich einfachste Art und Weise der Einbindung von Musik in Bilder besteht in der Darstellung ihres jeweiligen Ursprungs (Bachmann, 2017, S. 18). Diese ikononarrative Darstellung von Musik über die (intradiegetische) Darstellung der Musikquelle(n) findet auch im Bilderbuch häufig Verwendung, um auf musikalische Phänomene zu verweisen. Hierbei lassen sich verschiedene Weisen der Darstellung unterscheiden.

5.2.1.1 Verdinglichung

Eine Möglichkeit bietet die Darstellung von Musikinstrumenten. Die reine Darstellung eines Instruments kann bereits genügen, um bei dem*r Rezipient*in einen mit ihm assoziierten Klang oder eine Melodie zu evozieren. Das Bild erlaubt es Leser*innen also, Klänge, die mit dem dargestellten Instrument assoziiert werden, imaginär zu ergänzen. Bachmann bezeichnet diese Form der Darstellung als *Verdinglichung* (Bachmann, 2017, S. 18). Ein Beispiel für die Darstellung von Instrumenten bietet das Bilderbuch „Die Planeten“ (2022) von Marko Simsa und Doris Eisenburger, welches sich mit der gleichnamigen Orchestersuite des Komponisten Gustav Holst ([1916]/1921) befasst. Neben einer Reihe anderer Möglichkeiten der Repräsentation von Musik werden hier verschiedene in der Suite zum Tragen kommende Instrumente, wie das Eufonium oder die Röhrenglocken dargestellt (vgl. Anhang 1: Abb. 1, 2, S. 76). Rezipient*innen, die mit den jeweiligen Instrumenten vertraut sind, ist es möglich, aus der Abbildung jener Instrumente bestimmte Instrumentenklänge abzuleiten. Allerdings ist diese Form der Evokation eng an Vorkenntnisse zu den jeweiligen Klängen gebunden (Bachmann, 2017, S. 18). Gerade im Fall der genannten Instrumente bei Simsa und Eisenburger zeigt sich diese Problematik, da Kinder, die etwa mit den klanglichen Charakteristika eines Eufoniums nicht oder nicht ausreichend vertraut sind, nicht zu einer solchen klanglichen Evokation fähig sein dürften.

Neben der Darstellung von Musikinstrumenten besteht eine weitere Möglichkeit der Einbindung von Musik in der Darstellung technischer Abspiel- oder Übertragungsgeräte (Mahrt, 2010, S. 220). Das Spektrum der Geräte reicht dabei von der Darstellung mechanischer Abspielgeräte (etwa einem Grammofon in Wolfs und Kreitz' „In einem alten Haus in Berlin" (2023), vgl. Anhang 1: Abb. 3, S. 77) bis hin zu Lautsprechern (etwa in „Wie das klingt" (Libera et al., 2019), vgl. Anhang 1: Abb. 4, S. 77). Auch hierin kann eine Verdinglichung von Musik gesehen werden.

5.2.1.2 Verkörperung

Abseits der isolierten Darstellung von Musikinstrumenten ist auch die Darstellung ihrer Benutzung möglich (Mahrt, 2010, S. 220). Diese Form der Abbildung, bei der eine oder mehrere Figuren im Akt des Instrumentenspiels gezeigt werden, bietet ein besonders hohes Potenzial, bestimmte Klänge zu evozieren (Bachmann, 2017, S. 18). Bei der Interaktion einer Figur mit einem Instrument – oder auch dem instrumentlosen Musizieren im Fall des Gesangs – kann der*die Betrachter*in anhand von Mimik, Gestik und Körperhaltung der musizierenden Figur Aufschluss darüber erhalten, zu welchem Zeitpunkt Musik innerhalb der diegetischen Welt erklingt (Mahrt, 2010, S. 220). Die Körpersprache der Figuren kann darüber hinaus auch Aufschluss über musikalische Eigenschaften geben, wie Musikgenre, Lautstärke, Spiel- oder Gesangsstil. Eine solche Evokation musikalischer Phänomene über die Darstellung von Akteuren und Vorgängen des Musizierens bezeichnet Bachmann als *Verkörperung* (Bachmann, 2017, S. 18f.). Beispiele hierfür finden sich etwa in Janischs und Antonis „Die kleine Nachtmusik" (2021) (vgl. Anhang 1: Abb. 5, S. 78) oder Schierens und Riemanns „Wir entdecken Bach" (2022) (vgl. Anhang 1: Abb. 6, S. 78).

Bachmanns Verkörperung von Musik lässt sich jedoch um eine weitere Figurengruppe erweitern. Denn nicht nur Instrumente und Musiker*innen sind in der Lage, visuell auf Klangphänomene zu verweisen. Auch die Darstellung von Figuren im Moment der Musikrezeption kann auf erklingende Musik verweisen und ihre Körpersprache klangliche Eigenschaften verkörpern. Ein Beispiel hierfür findet sich beispielsweise in Jessica Loves „Julian feiert die Liebe" (2021) (vgl. Anhang 1: Abb. 7, S. 79). Hier wird eine Menschenmenge bei einer Hochzeitsfeier gezeigt. Dabei werden mehrere Figuren im Paartanz dargestellt, wobei ihre Armhaltung (die Hände der Figuren liegen auf den Schultern, Hüften oder der Brust des

Gegenübers) informell wirken und nicht der formalen Tanzhaltung eines Standardtanzes wie dem Walzer entsprechen. Andere Figuren werden im Einzeltanz, klatschend oder schnipsend gezeigt. Die meisten Figuren haben einen erfreuten Gesichtsausdruck, zum Teil lächelnd, zum Teil mit offenem Mund lachend. Zwei Figuren scheinen mit geschlossenen Augen und einem angedeuteten Lächeln in die Musik versunken zu sein. Die Darstellung der Figuren weist darauf hin, dass in der dargestellten Szene Musik erklingt. Dabei ist es dem*r Leser*in nicht möglich, konkrete Schlüsse auf die in der Szene erklingende Musik zu ziehen[17], es wäre jedoch möglich, aus der Darstellung der Figuren etwa auf eine beschwingte Musik zu schließen.

5.2.1.3 Verräumlichung

Neben der Darstellung von Musikinstrumenten, Abspiel- oder Übertragungsgeräten, musizierenden Figuren oder Figuren, die auf Musik reagieren, kann auch die Darstellung von Räumen, die mit Musik in Verbindung gebracht werden, bei Betrachter*innen musikalische Eindrücke evozieren. Diese Form der Darstellung kann nach Bachmann als *Verräumlichung* von Musik bezeichnet werden (Bachmann, 2017, S. 21f.). Ein Beispiel der Verräumlichung kann in Steads und Relfs „Shaun the Sheep: Saturday Night Shaun“ (2008) in der Darstellung einer Diskothek gesehen werden (vgl. Anhang 1: Abb. 8, S. 79). Nach Bachmann ist die Darstellung von Musik allein durch die Darstellung eines Raums zwar möglich, die Intensität, mit der musikalische Eindrücke durch die Verräumlichung evoziert werden, ist jedoch stark von ihrer Kombination mit Verkörperungen beziehungsweise Verdinglichungen von Musik abhängig (Bachmann, 2017, S. 22).

[17] Ein Teil der Darstellung kann je nach Vorwissen auch konkrete musikalische Klänge evozieren. Der seitliche Stand und die zur Seite angewinkelten Unterarme einer der Figuren im Zentrum des Bildes weisen beispielsweise Parallelen zu einem Tanz auf, den der Musiker Bruce Springsteen mit dem Lied „Dancing in the Dark“ aufführte (Springsteen, 2009). Entsprechend kann in der Darstellung der Figur auch eine Verkörperung dieses konkreten Musikstücks gesehen werden. Dieser Aspekt der Darstellung dürfe sich jedoch im Sinne der Doppelsinnigkeit nach Ewers an erwachsene Betrachter*innen richten.

Ikononarrative Darstellungen von Musik treten häufig in Begleitung anderer Darstellungsformen auf. Wilde bezeichnet isolierte ikononarrative Klangdarstellungen, also bildliche Klangdarstellungen, die, wie im obigen Beispiel von Loves „Julian feiert die Liebe“ (vgl. Anhang 1: Abb. 7, S. 79), ohne andere klangliche Darstellungsformen wie piktogrammatische Symbole (s. Kapitel 5.2.2) oder Soundwords (s. Kapitel 5.2.4) auftreten, als *Bildevokation*. Er hebt hierbei die interpretative Leistung hervor, die durch Rezipient*innen erbracht werden muss. Sie müssen auf ihr Welt- und Genrewissen zurückgreifen, um die evozierten Klänge imaginativ zu ergänzen (Wilde, 2017, S. 144). Während dies im Fall von Geräuschen wie Schüssen oder Explosionen leicht fällt (Wilde, 2017, S. 144), zeigt das Beispiel aus „Julian feiert die Liebe“ jedoch auch, dass sich die Bildevokation von Musik komplexer gestaltet und in besonderem Grad von musikalischem Vorwissen abhängig ist.

5.2.2 Ikonografische Darstellungen von Musik

Neben der ikononarrativen Darstellung kann Musik im Bilderbuch ikonografisch dargestellt werden. Die ikonografische Darstellung beinhaltet extradiegetische Formen der Klangrepräsentation unter Nutzung bildlicher Zeichen. Piktogrammatische Symbole stellen eine Möglichkeit dar, Musik ikonografisch darzustellen. Diese Darstellung nicht visueller Phänomene, wie Emotions- oder Schmerzempfindungen, ist bereits seit langem im Genre des Comics sowie im Animationsfilm beheimatet. Hier haben sich im Laufe der Zeit konventionalisierte symbolische Zeichen etabliert (Wilde, 2017, S. 142). Dieser Prozess der Konventionalisierung

> führt von genuinen visuellen oder sprachlich bereits vorhandenen Metaphern („Sternchen sehen“) und Metonymien (Schweißtropfen als Symptome der Angst) über Abstraktion und Wiederholung zu einem zunehmend arbiträren Kode (Wilde, 2017, S. 142).

Auch im Bilderbuch finden sich piktogrammatische Symbole, aber auch Zeichen anderen Ursprungs, die der Darstellung musikalischer Phänomene dienen.

5.2.2.1 Schalllinien

Eine auch im Bilderbuch vertretene Form der ikonografischen Darstellung von Musik besteht in der Verwendung sogenannter Schalllinien. Dies sind Linien, die von einer Klangquelle, etwa einem Musikinstrument oder einem Radio, ausgehen oder durch einen richtungslosen Verlauf einen Klang darstellen, der einen Raum erfüllt (Mahrt, 2010, S. 220). Im Bilderbuch finden sich verschiedene Umsetzungen von Schalllinien zum Ausdruck musikalischer Phänomene. In „Die Tonangeber“ (2013) nutzen Anna Czerwińska-Rydel und Marta Ignerska etwa breite, konzentrisch von einer musizierenden Figur ausgehende Schalllinien, welche nach außen hin an Länge gewinnen, um den Klang der von ihr gespielten Pauken darzustellen (vgl. Anhang 1: Abb. 9, S. 79). Eine ähnliche Darstellungsform wählen Libera et al. in „Wie das klingt“ (2019). Hier werden Schalllinien durch die variierende Dichte einzelner Punkte, ihre Streuung und Verdichtung erzeugt (vgl. Anhang 1: Abb. 10, S. 80). Diese Darstellungsform von Musik bringt die physikalischen Prozesse hinter musikalischen Phänomenen – die frequenzhafte Schwingung von Luftmolekülen bei der Ausbreitung von Tönen durch den Raum – besonders deutlich zum Ausdruck.

Schalllinien kommen im Bilderbuch in einer Vielzahl von Variationen vor, beispielsweise als die Musikquelle umgebende gezackte Linien oder von ihr ausströmende, einzelne, kurze Striche (vgl. Anhang 1: Abb. 11, S. 80).

5.2.2.2 Notation

Neben Schalllinien spielt die Verwendung von musikimmanenten Symbolen, insbesondere von Noten im Bilderbuch eine Rolle. Wie bereits im Rahmen des semiotischen Vergleichs erwähnt, kann Musik visuell in Form von Notenschrift prozessiert werden (s. Kapitel 4.1.1). Bachmann unterscheidet zwei Arten der Einbindung von Noten in Bilder. Sie können zum einen als in einem Notensystem verortete und lesbare Noten auftreten, die für eine konkrete Tonfolge stehen. Zum anderen treten sie losgelöst von ihrem Referenzsystem und somit als nicht näher identifizierbare Töne auf (Bachmann, 2017, S. 25f.).

Ungebundene Noten kommen, so Bachmann, im Bereich der Karikaturen, Bildergeschichten und Comics häufiger zum Einsatz als in einem Notensystem positionierte Noten. Sie dienen der Darstellung eines musikbezogenen

Klangereignisses[18] (Bachmann, 2017, S. 26). Ein Beispiel hierfür findet sich in Petzolds und Surman-Pusz' „George Gershwin – Rhapsody in Blue" (2022) (vgl. Anhang 1: Abb. 12, S. 81), in welchem Musik neben Schalllinien und der Darstellung instrumentespielender Musiker auch durch frei im Bildraum schwebende Noten evoziert wird. Ein anderes Beispiel bietet „I Got the Rhythm" (2014) von Schofield-Morrison und Morrison. Hier kommen ungebundene Noten in verschiedenen Formen, beispielsweise freischwebend, zum Einsatz (vgl. Anhang 1: Abb. 13, S. 81). Die Darstellung mittels Notation findet jedoch auch in Form von Stift- beziehungsweise Kreidezeichnungen auf einer Parkbank oder auf dem Boden statt (vgl. Anhang 1: Abb. 14, 15, S. 82). Diese Form der Verwendung kann als intradiegetisch interpretiert werden und würde damit eine Ausnahme zum gewöhnlich extradiegetischen Charakter der ikonografischen Darstellung von Musik darstellen.

Neben ungebundenen Noten ist auch die Darstellung von Musik mittels lesbarer, in einem Notensystem verorteter Noten möglich, die in der Regel für eine konkrete, innerhalb der erzählten Welt erklingende Tonfolge stehen (Bachmann, 2017, S. 25f.). Diese Form scheint im Bilderbuch nur in geringen Ansätzen vertreten zu sein. Ein Beispiel für eine lesbare Notation bietet Romanyschyns und Lessiws „Hören" (2021). Hier wird über die konkreten Tonhöhen und Notenwerte eine (kurze) Tonfolge dargestellt. Diese wird zudem durch die Benennung der Tonhöhen „G, F, E" ergänzt (vgl. Anhang 1: Abb. 16, S. 83).

Eine konkrete Notation würde umfangreiches Wissen zur Notenschrift und Routine in dessen Anwendung bei dem*r Leser*in erfordern, um eine konkrete Melodie zu evozieren. Hinsichtlich des Zielgruppenalters von Bilderbüchern ist jedoch davon auszugehen, dass Kinder diese notwendigen Fähigkeiten nicht besitzen und prinzipiell lesbare Notenschrift auf eine ähnliche Weise zur Evokation von Musik beiträgt, wie ungebundene Noten.

5.2.2.3 Technisch geprägte Darstellungsformen

Das Bilderbuch bedient sich jedoch – neben durch das Genre des Comic konventionalisierter piktogrammatischer Symbole – auch einer Vielzahl weiterer ikonografischer Darstellungsformen von Musik. Dabei können technische Formen

[18] Bachmann spricht von einem „irgendwie melodischen Geräusch" (2017, S. 26).

der Audiovisualisierung einen Bezugspunkt darstellen. Czerwiṅska-Rydels und Ignerskas Darstellung musikalischer Klänge in Form einer gleichmäßig gewellten Linie in „Die Tonangeber“ (2013) (vgl. Anhang 1: Abb. 17, S. 83) weist beispielsweise starke Parallelen zur wellenförmigen Visualisierung eines sogenannten *Sinustons*[19], etwa mit Hilfe eines Oszilloskops (Bernstein, 2020, S. 28ff.), auf. Eine ähnliche, vielen Betrachter*innen vermutlich weniger geläufige Darstellungsform nutzen Romanyschyn und Lessiw in „Hören“ (2021) zur Darstellung eines komplexeren musikalischen Ereignisses (vgl. Anhang 1: Abb. 16, S. 83). Derartige Darstellungen von Klangereignissen durch die zeitbasierte Visualisierung von Amplitudenwerten finden in sogenannten *Digital Audio Workstations*, also Audiobearbeitungsprogrammen, Verwendung (Constantinou, 2019, S. 229, 236f.).

5.2.2.4 Crossmodal correspondences

Bildliche Bezugnahmen zur Musik können auch über allgemeine Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen klanglichen Eigenschaften und bildlichen Eigenschaften erfolgen, etwa zwischen Klangfarbe und Bildfarbe. Derartige Bezugnahmen haben in den Künsten eine lange Historie. Alexander Skryjabin, Alexander László, Alexander Wallace Rimington und Wassily Kandinsky zählen zu den vielen Kunstschaffenden, die sich mit Klang-Farb-Zuordnungen befasst haben (Schoon, 2006, S. 71). Kandinsky erarbeitete beispielsweise mit Bezug zur Farbenlehre Goethes ein System der Korrespondenzen zwischen Farben und dem Klang verschiedener Orchesterinstrumente. In diesem bringt er beispielsweise den Klang einer Trompete mit der Farbe Gelb in Verbindung, den Bratschenklang assoziiert er mit der Farbe Orange und Schlaginstrumente mit der Farbe Rot (Muxel, 2003, S. 24).

Derartige künstlerische Klang-Farb-Zuordnungen sind deutlich subjektiv geprägt und entsprechend uneinheitlich (Muxel, 2003, S. 71). Abseits dieser individuellen künstlerischen Zuordnungen gibt es allerdings nachgewiesene, intersubjektiv konstante assoziative Zusammenhänge zwischen visuellen und akustischen Eigenschaften: sogenannte *crossmodal correspondences*. Demnach

[19] Der Sinuston kann als Grundlage jeglicher musikalischer Klänge angesehen werden, da jegliche Töne sich aus einer Summe von Sinustönen – den Teiltönen – zusammensetzen (Terhardt, 1989, S. 496).

werden hohe Klänge unter anderem mit hellen Farben, eckigen sowie kleinen Formen und großer visueller Höhe assoziiert, während tiefe Klänge mit dunklen Farben, mit runden sowie großen Formen und einer geringen visuellen Höhe in Verbindung gebracht werden. Auch Zusammenhänge zwischen Lautstärke und Farbhelligkeit können festgestellt werden. So werden laute Klänge mit hellen Farbtönen verbunden, leise Klänge hingegen mit dunklen Farbtönen assoziiert. Ähnliches gilt für Zusammenhänge zwischen Lautstärke und Größe (Ambros et al., 2021, S. 1076; C. Spence, 2011, S. 978; Charles Spence & Sathian, 2020, S. 241).[20]

Auch im Bilderbuch werden *crossmodal correspond*ences zur bildlichen Darstellung musikalischer Eigenschaften genutzt, etwa in Romanyschyns und Lessiws „Hören“ (2021). Die Autor*innen greifen beispielsweise zur bildlichen Darstellung der klanglichen Charakteristika der verschiedenen Stimmlagen der Vokalmusik (Bass, Bariton, Tenor, Alt, Mezzosopran und Sopran) auf assoziative Verbindungen der Klanghöhe mit der visuellen Höhe sowie mit der Formrundheit und der Farbhelligkeit zurück. Die sechs Stimmlagen werden durch sechs nebeneinanderstehende Figuren verbildlicht. Während Figuren, die niedrige Stimmlagen repräsentieren (Bass und Alt), mit rundlichen Körpern in dunklen Grüntönen dargestellt werden, die nur eine geringe Höhe haben, werden Figuren der hohen Stimmlagen (Tenor und Sopran) in länglichen, spitz zulaufenden Körpern in leuchtendem Orange und Rosa illustriert. In der Gestaltung der stilisierten Sprechblasen, die den Gesang der Figuren darstellen, nutzen Romanyschyn und Lessiw unterschiedliche Formen, um klangliche Differenzen zwischen sogenannten „Männerstimmen“ und sogenannten „Frauenstimmen“ zum Ausdruck zu bringen. Sie greifen jedoch in der farblichen Gestaltung der Sprachblasen erneut die *crossmodal correspond*ences zwischen Farbhelligkeit und Tonhöhe auf (vgl. Anhang 1: Abb. 18, S. 84). Ein weiteres Beispiel für die Nutzung von *crossmodal correspond*ences im Bilderbuch bietet „Ein Orchester

[20] *Crossmodal correspondences* werden vielfach mit Synästhesie in Verbindung gebracht. Spence und Sathian sprechen sich jedoch gegen eine Gleichsetzung der Phänomene aus und verweisen dabei unter anderem auf die deutlichen Unterschiede der Verknüpfungsstärken. Während Synästhesie eine (tendenziell) absolute Verbindung zwischen zwei Eigenschaften bedeutet, zeigen *crossmodal correspondences* sich lediglich in der Tendenz zu bestimmten Eigenschaftspaaren (Charles Spence & Sathian, 2020, S. 251).

zieht sich an“ (2002) von Kuskin und Simont. Hier wird der laute Klang der Orchestermusik durch ein vom Orchester ausgehendes, die Musiker*innen überblendendes, weißes Strahlen dargestellt, dessen Helligkeit zum Bildrand hin abnimmt und sich dort mit lasierend aufgetragenen Farben (Gelb, Rot, Grau) mischt (vgl. Anhang 1: Abb. 19, S. 84).[21]

5.2.3 Logonarrative Darstellungen von Musik

Zu den logonarrativen Darstellungen von Musik im Bilderbuch zählen Zitate von Musikstücken sowie schrifttextliche Beschreibungen musikalischer Phänomene.

5.2.3.1 Liedzitate

Zitate von Liedtexten sind eine Möglichkeit, Musik darzustellen (Mahrt, 2010, S. 221). Dies gilt auch im Medium des Bilderbuchs. Hier finden sich Liedtextfragmente, die in Form von Erzähler*innen- beziehungsweise Figurenrede oder durch technische Geräte wiedergegeben werden.

Liedzitate können auf verschiedene Arten und Weisen im Bilderbuch dargestellt werden. Eine Möglichkeit besteht in der Verwendung von Sprechblasen. Dieses aus dem Inventar des Comics stammende Zeichen wird verwendet, um klangliche Phänomene einer Quelle zuzuordnen. In der Regel dient die Sprechblase der Darstellung von gesprochener Sprache (Bachmann, 2017, S. 27). Sie kann jedoch auch zur Darstellung von Gesang genutzt werden. Ein Beispiel bieten Wolf und Kreitz in „In einem alten Haus in Berlin“ (2023). Hier wird ein Textausschnitt des Liedes „Hannelore“ von Claire Waldoff [1928] in einer Sprechblase dargestellt. Die Ausrichtung des Dorns der Sprechblase ordnet ihren Inhalt dabei einer Figur zu (vgl. Anhang 1: Abb. 21, S. 85). Durch diese Zuordnung sowie durch den Einsatz weiterer Darstellungsformen wie Notenschrift und Verkörperung wird dem*r Leser*in gegenüber zum Ausdruck gebracht, dass es sich bei dem Schrifttext innerhalb der Sprechblase um einen von der Figur gesungenen Text handelt.

---

[21] Eine ähnliche Nutzung der *crossmodal correspondence* zwischen Lautstärke und Helligkeit findet sich auch in Lüftners und Rauers‘ „Marie Käferchen“ (2022) (vgl. Anhang 1: Abb. 20, S. 85).

Liedzitate können zudem als Teil des Blocktexts stattfinden. Mahrt unterscheidet bei der Darstellung von Musik durch Liedzitate das Zitieren real existierender Werke und das Zitieren fiktiver Liedtexte (Mahrt, 2010, S. 221). Auch im Bilderbuch finden sich beide Arten des Liedtextes. Simsas und Kühlers „Herr Beethoven macht Musik“ (2020) bietet ein Beispiel für die Verwendung eines fiktiven Liedzitats (vgl. Anhang 1: Abb. 22, S. 86). Gleichs „Geh aus mein Herz“ (2009) hingegen nutzt einen realen Liedtext. Der Schrifttext des Werks stellt eine gekürzte Version des gleichnamigen Lieds von Paul Gerhardt und August Harder (1813/1997) dar (Gleich & Gerhardt, 2009).

Neben dem Einsatz von Liedtextzitaten im engeren Sinne finden auch nicht-lexikalische *vocables* im Bilderbuch Verwendung. Ein Beispiel hierfür bietet Al Rodins „Das kleine Echo“. Hier wird der unartikulierte Gesang einer Figur schrifttextlich durch „la la la a a a a“ (Rodin, 2022, [S. 21f.]; vgl. Anhang 1: Abb. 23, S. 86) dargestellt.

5.2.3.2 Schrifttextliche Beschreibung

Neben der Darstellung musikalischer Klänge durch Liedzitate bietet das Bilderbuch auch die Möglichkeit, musikalische Phänomene auf der Textebene zu beschreiben. Von dieser macht beispielsweise Lüftners und Rauers‘ „Marie Käferchen“ Gebrauch:

> Wummernd knallt ein fetter Bass,
> durch das grüne Wiesengras,
> und ein Schlagzeug rumpelt wilde,
> überall das gleiche Bilde:
> Was so kreucht, steht still und starre –
> Lauthals fetzt die E-Gitarre!
> (Lüftner & Rauers, 2022, [S. 8]; vgl. Anhang 1: Abb. 24, S. 87)

Eine weitere Form des schrifttextlichen Ausdrucks musikalischer Eigenschaften findet sich in „Die Tonangeber“ (2013). Czerwińska-Rydels und Ignerskas nutzen hier die wörtliche Rede, um Instrumentenklänge zu evozieren: „‚Ich bin die Helligkeit selbst‘, mischte sich stolz die Trompete ein. ‚Ich sprühe Funken und glänze, und jeder meiner Töne ist aus purem Silber‘, rief sie“ (Czerwińska-Rydel & Ignerska, 2013, [S. 11]; vgl. Anhang 1: Abb. 25, S. 87).

5.2.4 Logografische Darstellungen von Musik

Die logografische Darstellung von Musik kann durch Soundwords zum Ausdruck gebracht werden. Die Geschichte der Soundwords im Comic lässt sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen. Parasprachliche Theateranweisungen, wie beispielsweise „[Protagonist] seufzt“ (Wilde, 2017, S. 139) gelten als Vorlage für die heute im Comic weit verbreiteten Gestaltungsmittel (Hague, 2014, S. 64; Wilde, 2017, S. 139). Soundwords finden jedoch auch in anderen Genres des Bilderbuchs Verwendung (Serafini, 2014, S. 24).

Soundwords gelten als eng mit dem dargestellten Bildraum verwobene sprachliche Elemente, die beispielsweise durch perspektivische Gestaltungsweisen oder Bewegungslinien mit der diegetischen Welt in Verbindung gesetzt werden, ohne jedoch Teil dieser zu sein (Wilde, 2017, S. 139). Sie können jedoch auch außerhalb des Bildraums auftreten. Ein Beispiel hierfür bietet „Marie Käferchen“ und Lüftner und Rauers‘. Hier werden die Onomatopöien „rummtata“ und „uffda uffda“ (Lüftner & Rauers, 2022, [S. 18]) als Teil eines Schrifttextblocks am Bildrand zur Darstellung rhythmischer Klänge eines Musikstücks eingesetzt (vgl. Anhang 1: Abb. 26, S. 88).

Während die Begriffe *Soundword* und *Onomatopoetikum* in vielen Texten nicht klar differenziert werden, unterscheiden Kepser (2020, S. 13) und Mahrt (2010, S. 221) Onomatopöien (auch phonetische Soundwords) und Inflektive (auch morphemische Soundwords) als zwei Arten von Soundwords.[22]

5.2.4.1 Onomatopöien

Onomatopöien gelten als ein typisches Gestaltungsmittel des Comics. Sie stellen Neuschöpfungen dar, die durch die den verwendeten Buchstaben zugeschriebenen Laute klangliche Phänomene nachahmen (Bachmann, 2017, S. 29). Neben Geräuschen können sie auch Tierlaute oder Musik zum Ausdruck bringen (Bachmann, 2014b, S. 8).

---

[22] Havlik nimmt bereits 1981 eine ähnliche Unterscheidung vor, betrachtet *phonetische* und *morphemische Soundwords* (nach Havlik *eigentliche* und *umschreibende Onomatopöien*) jedoch als zwei Phänomengruppen der Onomatopöien (Havlik, 1981, S. 38).

Die sprachliche Darstellung von Klängen wird durch graphematische und kulturelle Konventionen bestimmt (Bachmann, 2017, S. 29). Obgleich viele englischsprachige Onomatopöien mittlerweile als deutsche Lehnwörter konventionalisiert verwendet werden, kommt es daher auch zu unterschiedlichen Darstellungen (etwa beim Ruf einer Katze, dt. „miau“, engl. „meow“) (Bachmann, 2017, S. 29; Havlik, 1981, S. 11). Bachmann weist darauf hin, dass die Beziehung von Onomatopöien zu den Klängen, auf die sie sich beziehen, nicht der gewöhnlichen Beziehung von Graphemen und Phonemen entspricht. Vielmehr evoziert die Buchstabenkombination bei dem*r Leser*in einen Klang, der ihrem Lautwert ähnlich, jedoch nicht mit ihm identisch ist (Bachmann, 2014b, S. 8).

Onomatopöien haben sich neben dem Comic auch in anderen Bilderzählungen etabliert (Bachmann, 2014b, S. 8). Obwohl sie im Bilderbuch weniger zum Einsatz zu kommen scheinen als im Comic, finden sie auch hier zur Darstellung von Musik Verwendung. Ein Beispiel hierfür bietet Schofield-Morrisons und Morrisons „I Got the Rhythm“. Hier wird das rhythmische Händeklatschen einer Figur mit den Soundwords „BING BANG“ und das Spielen einer Marschtrommel mit „BOOM BOOM BOOM“ verbildlicht (Schofield-Morrison & Morrison, 2014, [S. 28f.]; vgl. Anhang 1: Abb. 27, S. 88).

5.2.4.2 Inflektive

Der Begriff des Inflektivs wird erstmals 1998 von Oliver Teubner verwendet. Die von ihm begründete Wortklasse der deutschen Sprache umfasst aus Verbstämmen abgeleitete, unflektierbare lexikalisierte Begriffe (Meloni, 2013, S. 344). Ilaria Meloni schreibt Inflektiven eine klangimplizierende Funktion zu. Im Gegensatz zu Onomatopöien wirken sie nicht über eine direkte Klangnachahmung, sondern charakterisieren einen Klang beschreibend. Dabei kann der Klang direkt beschrieben werden oder indirekt, indem sich die Beschreibung auf einen mit dem Klang in Verbindung stehenden Vorgang bezieht. Inflektive können auch lautlose Vorgänge beschreiben und beispielsweise Gefühle beziehungsweise Reflexlaute zum Ausdruck bringen (Meloni, 2013, S.344f.). Sie stellen jedoch auch eine Form der Darstellung von Musik dar. So kann im Comic der Inflektiv „PFEIFF“ den Klang einer gepfiffenen Melodie oder „träller“ den Klang von Gesang evozieren (Havlik, 1981, S. 183; Mahrt, 2010, S. 221).

Auch im Bilderbuch werden Inflektive zur Darstellung von Musik verwendet. Ein Beispiel hierfür bietet „Das kleine Echo“ (2022) von Al Rodin. Hier wird der musikalische Akt des Summens zweier Figuren durch die Inflektive „Summ Summ Summ“ (Rodin, 2022, [S. 21f.]; vgl. Anhang 1: Abb. 23, S. 86) dargestellt. Parallel zum Einsatz von Inflektiven im deutschsprachigen Bilderbuch können im englischsprachigen Bilderbuch intransitive Verben beobachtet werden. So beispielsweise in Schofield-Morrisons und Morrisons „I Got the Rhythm“ (2014), in dem etwa der Klang einer bespielten Conga durch dem Verb „BEAT“ (Schofield-Morrison & Morrison, 2014, [S. 24]) und der Klang des rhythmischen Händeklatschens mit „CLAP CLAP“ (Schofield-Morrison & Morrison, 2014, [S. 12f.]) dargestellt wird (vgl. Anhang 1: Abb. 28, 29, S. 89).

5.2.5. Sonderformen

Die vorgenommene Typologisierung unterscheidet Darstellungsformen der Zeichenmodalitäten Bild und Sprache. Der Großteil der aufgezeigten Typen lässt sich eindeutig einer der vier angesetzten Kategorien zuordnen. Allerdings gibt es auch einige Darstellungsformen von Musik im Bilderbuch, die nicht spezifisch für einen der beiden *modes* sind und daher an dieser Stelle gesondert aufgeführt werden sollen.

5.2.5.1 Rhythmus

Rhythmus ist ein stark mit der Zeichenmodalität Musik assoziiertes Charakteristikum. Er kann jedoch auch, wie Michael Lommel ausführt, als intermodale Kategorie verstanden werden. Diese Kategorie bezeichnet zeitlich geregelte und sich in bestimmten Abständen wiederholende, strukturierte Abfolgen, Gliederungen oder Bewegungen. Lommel sieht im Faktor Zeit und der Fähigkeit zur Wahrnehmung von Abfolgen essenzielle Grundlagen des Rhythmus (Lommel, 2008, S. 80).

Im Genre des Comics spielt Rhythmus eine große Rolle. Der Comic ist nach Thierry Groensteen untrennbar mit dem Rhythmus als Strukturelement verbunden, da sich der Comic durch die Umsetzung von Zeit in Raum auszeichnet und die „rhythmische Skansion der Erzählung notwendigerweise eine bestimmte Anordnung des Raums“ (Groensteen, o.J [2012], S. 1) mit sich bringt. Das Durchschreiten der Panels eines Comics im Rahmen der Comiclektüre stellt nach

Groensteen entsprechend ebenfalls einen rhythmischen Prozess dar. Das Element des Rhythmus kommt sowohl in narrativen Comics (Groensteen bezeichnet sie als ‚klassische' Comics), als auch in abstrakten Comics vor, tritt jedoch in letzteren tendenziell offensichtlicher in Erscheinung. Hier kommt Rhythmus nicht lediglich als Teil des Erzählmodus, sondern auf der inhaltlichen Ebene vor. Die Aufteilung einer Seite in Subräume (die Panels) sowie die durch die jeweilige Informationsmenge bestimmte Lesezeit pro Subraum sind die Basis des Rhythmus im Comic (Groensteen, o.J [2012], S. 4ff.).

Groensteens Theorie lässt sich vom Comic auf das Medium Bilderbuch erweitern. Auch hier finden Panels als Gestaltungsmittel Verwendung, etwa in David Wiesners „Strandgut" (2007) (vgl. Anhang 1: Abb. 30, S. 90). Darüber hinaus kann auch in der etablierteren einseitigen beziehungsweise doppelseitigen Gestaltung im Bilderbuch, aber auch in pluriszenischen Darstellungsweisen Formen des Rhythmus im Sinne Groensteens gesehen werden, da auch sie in ähnlicher Weise eine Unterteilung der Lesezeit bewirken.

Tym Godek bringt Panelstrukturen ebenfalls über die Zeitunterteilung mit Rhythmik in Verbindung. Während Groensteen den Rhythmus jedoch weitgehend vom *mode* Musik getrennt beleuchtet, zieht Godek direkte Parallelen zwischen Bildfolgen und musikalischen Notationen und zeigt auf, dass musikalische Rhythmen über die Analogie zwischen Notenwert und Panelgröße visuell abstrahiert dargestellt werden können (Godek, 2016). Es ist jedoch zu vermuten, dass derartige direkte, analoge Übertragungen im Bilderbuch nur selten zum Einsatz kommen.

Kurwinkel und Schmerheim beziehen sich wie Groensteen auf dieses intermodale Verständnis des Rhythmus. Im Rahmen ihrer Theorie der Auralität befassen sie sich mit dem rhythmischen Zusammenspiel von Bild und Schrifttext im Bilderbuch. Der Begriff der *Auralität* bezieht sich ursprünglich auf die Beziehung zwischen auditiven und visuellen Ausdrucksmitteln im Film und bezeichnet Wirkweisen, bei denen ihr Zusammenspiel sich maßgeblich auf die Rezeption auswirkt (Kurwinkel & Schmerheim, 2017, S. 235). Kurwinkel und Schmerheim adaptieren den Begriff der Auralität jedoch auf das Medium des Bilderbuchs. Hier besteht Auralität, wenn „der Bildtext für sich rhythmisiert ist – oder mit dem Schrifttext in rhythmischer Relation steht" (Kurwinkel & Schmerheim, 2017, S. 244). Die Bildebene des Bilderbuchs kann durch den Einsatz von Formen, Farben und Komposition rhythmisiert werden. Wiederholungen oder spezielle

Layouts stellen Möglichkeiten der bildlichen Rhythmisierung dar. Diese können mit schrifttextlichen Elementen in Beziehung stehen. Schrifttextliche Rhythmisierung kann durch auf diese Art „gebundene Sprache“, aber auch durch Reime oder Klangfiguren stattfinden.

Auralität im Bilderbuch kann unterschiedlich stark ausgeprägt sein. Kurwinkel und Schmerheim bezeichnen rhythmisierende Strukturen, die ausschließlich auf der Bildebene stattfinden, als *schwach aural*. Als *stark aural* gelten Umsetzungen, in denen sowohl Bild- als auch Schrifttext zur Rhythmisierung beitragen (Kurwinkel & Schmerheim, 2017, S. 244). Ein Beispiel starker Auralität findet sich in Schofield-Morrisons und Morrisons „I Got the Rhythm“ (2014). Hier wird der Schrifttext in Form eines sich wiederholenden Soundwords rhythmisiert. Auf der Bildebene trägt die Darstellung der mit den Flügeln schlagenden Schmetterlinge zur Evokation von Rhythmus bei, die durch frei im Bildraum schwebende Noten verstärkt wird (vgl. Anhang 1: Abb. 31, S. 90).

5.2.5.2 Metaphern

Der Begriff der Metapher ist stark sprachlich konnotiert. Sie lässt sich jedoch nach einem weiter gefassten Verständnis als ein Prozess der mentalen Projektion verstehen, der nicht an Sprache gebunden, sondern in unterschiedlichen *modes* realisierbar ist (Spieß, 2016, S. 75f.). Der Projektionsprozess der Metapher beinhaltet nach Lakoff und Johnson das Zusammenführen eines Quell- oder Herkunftsbereichs (*Source-Domain*) mit einem Zielbereich (*Target-Domain*). Die Projektion von der Source-Domain auf die Target-Domain, also das In-Beziehung-Setzen von zwei (oder mehr) Konzepten aus unterschiedlichen Erfahrungsbereichen, wird als *Mapping* bezeichnet (Spieß, 2016, S. 81).

Im Bilderbuch finden sich sowohl sprachliche als auch bildliche Metaphern. Diese können unter anderem zum Einsatz kommen, um klangliche Eigenschaften zum Ausdruck zu bringen. In „Die Tonangeber“ (2013) wird beispielsweise der schrille Klang einer Trompete durch eine Trompetenspielerin dargestellt, deren Haar in ein großes, züngelndes und qualmendes Feuer übergeht. Feuer stellt hier die Source-Domain, der Trompetenklang die Target-Domain dar. Auf der Textebene wird die Metapher ebenfalls aufgegriffen und erweitert: „‚Ich sprühe Funken und glänze, und jeder meiner Töne ist aus purem Silber‘ […]“ (Czerwińska-Rydel & Ignerska, 2013, [S. 11]; vgl. Anhang 1: Abb. 25, S. 87).

Im visuell erzählenden Bilderbuch „Applaus“ (2011) nutzt Laëtitia Devernay verschiedene bildliche Metaphern, um orchestrale Klänge darzustellen. Im Zentrum steht dabei die Verbindung zwischen der Source-Domain der Vögel und der Target-Domain der orchestralen Klänge. Diese Verknüpfung wird durch die Figur des Dirigenten verdeutlicht, der mit den fliegenden Vögeln interagiert. Devernay nutzt die Metapher, um verschiedene Eigenschaften (orchestraler) Musik darzustellen. Hierzu zählen beispielsweise anschwellende und abebbende Klangdynamiken, welche sie über die Verdichtung und Streuung der dargestellten Vögel zum Ausdruck bringt, oder die Kombination verschiedener Instrumentenklänge über die Darstellung von Gruppen verschiedenfarbiger Vögel (vgl. Anhang 1: Abb. 32, 33, S. 91).

5.2.5.3 Typografie

Typografie bezeichnet in der Linguistik die Erscheinung eines mittels spezifischer Techniken erzeugten Schrifttextes (Spitzmüller, 2016, S. 101f.). Sie kann als eine paraverbale semiotische Ressource angesehen werden, die zwischen den *modes* Bild und Sprache verortet ist (Stöckl, 2016, S. 6; Vach, 2022, S. 121). Typografische Gestaltungsweisen können sowohl in der logografischen, als auch in der logonarrativen Darstellung von Musik Verwendung finden. Auch sie stellen eine Möglichkeit dar, klangliche Qualitäten zum Ausdruck zu bringen (Tomkowaik, 2017, S. 26). Hierzu können etwa die Schriftgröße, ihre Farbe oder ihre grafische Gestaltung beitragen (Meloni, 2013, S. 345f.; Wilde, 2017, S. 132).

Die Schriftgröße kann beispielsweise gestalterisch dazu genutzt werden, klangliche Lautstärken – etwa von Soundwords – darzustellen (Bachmann, 2014b, S. 8). Dabei können *crossmodal correspondences* Verwendung finden. Ein Beispiel hierfür bietet Rodins „Das kleine Echo“ (2022), (vgl. Anhang 1: Abb. 23, S. 86). Die Schriftgröße der hier zur Darstellung von Gesang beziehungsweise Summen verwendeten *vocables* oder Inflektive nimmt jeweils fortschreitend ab und drückt damit die Abnahme der Lautstärke aus. Darüber hinaus kann die Position der Wörter im Bildraum und ihre Relation zueinander auch tonale Verläufe einer gesummten oder gesungenen Melodie evozieren. So beschreibt die Inflektivreihe „Summ Summ Summ“ (Rodin, 2022, [S. 21]) erst einen deutlichen Höhenanstieg, gefolgt von einer leichten Abnahme. Dies wird durch die jeweilige Neigung der

Wörter unterstützt. Eine mögliche tonale Assoziation ist der Dur-Dreiklang[23], der vielen auch kindlichen Leser*innen bereits implizit bekannt sein dürfte.

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz typografischer Mittel zum Ausdruck von musikalischen Eigenschaften findet sich in Wolfs und Kreitz' „In einem alten Haus in Berlin" (2023). Hier wird ein Abschnitt des Liedes „Rauch-Haus-Song" (Möbius, 1972) der Band „Ton Steine Scherben" logonarrativ durch ein Liedzitat dargestellt (vgl. Anhang 1: Abb. 34, S. 92). Die vier dem Refrain entnommenen Schrifttextzeilen stehen im freien Zeilenfall und nicht parallel zueinander, sondern sind ungleichmäßig gewinkelt. Die Schriftgröße des Liedzitats ist größer als die übrige Schrift der Bilderbuchseite und hebt sich auch durch die besondere Schriftstärke vom restlichen Schrifttext ab. Die Buchstaben sind zudem durch ungleichmäßige Kerben und stilisierte Schrammen oder Risse visuell texturiert. Die typografische Gestaltung lässt sich nicht nur als Bezug zum Bandnamen „Ton Steine Scherben" sehen. Sie bringt auch den Klang der zum Teil mit rauer Stimme gesungenen, zum Teil gerufenen Zeilen des Refrains zum Ausdruck.

5.2.5.4 Aufforderung zur Klangproduktion

Eine weitere besondere Form der Darstellung von Musik besteht in der Aufforderung zum Erzeugen musikalischer Klänge, welche sich an den*die Leser*in richtet. Derartige Klangproduktionen in Reaktion auf visuelle Reize eines Werks können nach Ian Hague als *producible sounds* bezeichnet werden (Hague, 2014, S. 80).

Diese Art des Klangbezugs, die Hague für den Comic feststellt, kann auch im Bilderbuch auftreten. Hierbei scheint in der Regel eine Kombination verschiedener Darstellungsformen zum Einsatz zu kommen, um bei Leser*innen musikalische Klänge zu evozieren und sie zur klanglichen Umsetzung anzuleiten beziehungsweise aufzufordern. Ein Beispiel für den Einsatz von *producible sounds* bietet Cristina Cubells und Joana Casals „Klang" (2022). Hier werden Leser*innen dazu aufgefordert, ihre Lieblingsmelodie in verschiedenen Gesangsstilen zu singen. Die schrifttextlichen Beschreibungen – „ALS OB DU EIN WOLF WÄRST" oder „ALS OB DU EIN GESPENST WÄRST" (Cubells & Casals, 2022, S. 27f.) –

[23] Die durch die Wortposition und -neigung evozierte Tonreihenfolge wäre in diesem Fall folgende: Grundton (niedrige Position), reine Quinte (hohe Position), große Terz (mittlere Position) (z.B. für C-Dur: c-g-e).

werden bildhaft mittels Verkörperung – also der Darstellung eines in ein Mikrofon singenden Wolfes beziehungsweise Gespenstes ergänzt und evozieren musikalische Klänge, die von den Leser*innen hörbar umgesetzt werden (vgl. Anhang 1: Abb. 35, S. 92).

Auch Hervé Tullets „OH!“ (2022) arbeitet mit Aufforderungen zur Klangproduktion. Auf einer Doppelseite sind beispielsweise ein kleiner und ein großer blauer Kreis abgebildet. Am unteren Seitenrand finden sich folgende Schrifttextzeilen:

> LEG DEINEN FINGER JETZT AUF DEN KLEINEN KREIS
> UND SAG EIN KLEINES OH!
> LEG DANN DEINEN FINGER AUF DEN GROSSEN KREIS
> UND SAG EIN GROSSES OH!
> (Tullet, 2022, [S. 4f.])

Tullet arbeitet logonarrativ mit schrifttextlichen Beschreibungen und mit dem *vocable* „OH!“. Der Autor nutzt zudem *crossmodal correspondences* zwischen Lautstärke und visueller Größe, sowohl in der Darstellung der Kreise, als auch in der typografischen Gestaltung der *vocables* (vgl. Anhang 1: Abb. 36, S. 93). Diese recht simple Aufforderung durch Klangerzeugung wird im Verlauf des Bilderbuchs immer weiter erweitert und variiert.

5.3 Denotation und Repräsentation im Bilderbuch

Die im Rahmen der Arbeit diskutierten Darstellungsweisen von Musik im Bilderbuch lassen sich auf die von Brandstätter aufgezeigten Arten semiotischer Bezugnahmen zurückführen. Nach Brandstätter können Zeichen und Bezeichnetes durch Denotation (Sagen) oder durch buchstäbliche beziehungsweise metaphorische Repräsentation (Zeigen) miteinander in Relation stehen (s. Kapitel 4.2.2). Im Bilderbuch können alle genannten Formen Verwendung finden, um musikalische Aspekte zum Ausdruck zu bringen.

Die Bezugnahme der Denotation kommt in der Darstellung von Musik im Bilderbuch nur in wenigen Fällen zum Tragen, beispielsweise in der schrifttextlichen Beschreibung von Musik. Auch die Verknüpfung von Inflektiven mit den musikalischen Phänomenen, auf die sie verweisen, ist vorrangig denotativ, da auch sie auf sprachlichen Konventionen beruht.

Buchstäbliche Repräsentationen finden unter anderem in Form der ikononarrativen Darstellungen Verwendung (Oberhaus & Oetken, 2021, S. 29).

Diese Darstellungen können auf musikalische Klänge verweisen (s. Kapitel 5.2.1). Allerdings erfolgt dies nicht über eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen der Darstellung und einem Klangereignis, sondern über eine (buchstäbliche) Ähnlichkeitsbeziehung der Darstellungen zu Gegenständen, Personen und Räumen, die mit Musik im Zusammenhang stehen. Darauf aufbauend kann durch die assoziative, durch Vorerfahrungen geprägte Verknüpfungen zwischen dem Bild und bestimmten musikalischen Klängen Musik evoziert werden.

Neben den genannten Formen der Bezugnahme lassen sich viele Darstellungsformen der metaphorischen Repräsentation zuordnen. Darstellungen, die sich der *crossmodal correspondences* bedienen, exemplifizieren besonders deutlich musikalische Eigenschaften, die sie nicht buchstäblich, sondern nur im übertragenden Sinn besitzen, beispielsweise in Form von Farbhelligkeit oder visueller Höher oder Größe. Auch der Typ der Metaphern – man denke an Czerwiṅska-Rydels und Ignerskas bildliche Darstellung eines Feuers als Ausdruck bestimmter klanglicher Qualitäten einer Trompete (s. Kapitel 5.2.5.2) – kann der metaphorischen Repräsentation zugeordnet werden. Gleiches gilt für die Typen des Rhythmus und der Typografie. Auch Schalllinien und Notation können musikalische Eigenschaften exemplifizieren, wie die Lautstärke, die Melodie oder die Klangausbreitung im Raum. Onomatopöien können ebenfalls der Repräsentation zugeordnet werden. Als vokalsprachliche Wörter besitzen sie klangliche Eigenschaften, auf die sie verweisen im buchstäblichen Sinn. Da sie ihre Wirkung bei Leser*innen jedoch auch entfalten können ohne laut gelesen zu werden und somit die klanglichen Eigenschaften, die sie repräsentieren nicht buchstäblich besitzen, können sie auch der metaphorischen Repräsentation zugeordnet werden.

Die Zuordnung der Darstellungstypen zu den Formen der Bezugnahme ist in vielen Fällen nicht eindeutig möglich. So ließe sich beispielsweise im Fall der Schalllinien argumentieren, dass sie nicht durch metaphorische Repräsentation auf musikalische Phänomene verweisen, sondern aufgrund ihrer wiederholten Nutzung (unter anderem durch den Comic) als stark konventionalisierte Symbole für Klangereignisse gelten können, deren Bezugnahme vor allem denotativ ist. Betrachtet man jedoch beispielsweise die bereits in Kapitel 5.2.2.1 angeführte Gestaltung von Schalllinien durch Libera et al. in „Wie das klingt“ (2019) (vgl. Anhang 1: Abb. 10, S. 80) muss man zu dem Schluss kommen, dass metaphorische Ähnlichkeitsbeziehungen zu Klangereignissen (oder in diesem Fall

zu den zugrundeliegenden physikalischen Prozessen) im Falle der Schalllinien ebenfalls eine Rolle spielen können. Auch Gottwalds Einsatz der Schalllinien in „Spinne spielt Klavier“ (2022) (vgl. Anhang 1: Abb. 11, S. 80), deren Gestaltung je nach Musikquelle unterschiedlich ist, kann als Hinweis auf metaphorische Bezüge zwischen dem bezeichneten Klang und der bezeichnenden Darstellung gesehen werden.

6. Funktionen von Musik im Bilderbuch

Wie die Darstellung von Musik selbst wurden auch die Funktionen, die ihr im Bilderbuch zukommen, bislang kaum behandelt.

Entsprechend des im letzten Kapitel ausgeführten großen Spektrums an Darstellungsformen kann die Einbindung von Musik auch eine Vielzahl verschiedener Zwecke erfüllen. Anhaltspunkte hierfür bieten unter anderem die verschiedenen Funktionen von Musik im Comic, die Kalusche (1985) und Mahrt (2010) im Zuge ihrer Typologien nennen. Aber auch der vorgenommene semiotische Vergleich und die Theorie der ästhetischen Transformation können zur Betrachtung hinzugezogen werden. Dabei lassen sich Funktionen, die unmittelbar mit der Rezeption eines Bilderbuchs im Zusammenhang stehen sowie – daran anschließend – erkenntnisbezogene Funktionen unterscheiden.

6.1 Rezeptionsbezogene Funktionen

In Orientierung an den von Kurwinkel und Schmerheim formulierten Funktionen der Auralität (Kurwinkel & Schmerheim, 2017, S. 241f.) lassen sich narrative, dramaturgische und immersive Funktionen von Musik im Bilderbuch unterscheiden.

Eine wichtige Funktion der Darstellung von Musik in Bilderbüchern besteht in ihrem Beitrag zur Narration. In vielen Büchern stehen die Musik und der Akt des Musizierens als Thema im Zentrum der Narration. Im Beispiel von „I Got the Rhythm“ (Schofield-Morrison & Morrison, 2014) befasst sich etwa die Handlung mit der Wahrnehmung rhythmischer Phänomene durch die Protagonistin und mit der eigenen Umsetzung musikalischer Rhythmen. Die Darstellungsformen von Musik können jedoch auch dazu dienen, Leser*innen Unterstützung beim Verstehen der Handlung zu bieten (Muin et al., 2016, S. 86f.). Soundwords können

beispielsweise nicht nur das Ertönen von Klängen darstellen, sondern durch ihre Position im Bildraum auch eine Zuordnung zur Klangquelle ermöglichen. Gleiches gilt auch für den Einsatz von Schalllinien oder Notation. Kalusche und Mahrt weisen darauf hin, dass die Darstellung von Musik auch als Mittel der Charakterisierung von Figuren dienen kann (Kalusche, 1985, S. 6f.,11f.; Mahrt, 2010, S. 225f.). In „Marie Käferchen“ (Lüftner & Rauers, 2022) dient der Einsatz der verschiedenen Darstellungen unter anderem dazu, die laute und aufgeweckte Persönlichkeit der Protagonistin auszudrücken und ihr Anderssein sowie die Suche nach Akzeptanz und sozialem Anschluss zu thematisieren. Die Darstellung von Musik kann darüber hinaus aber auch dem Ausdruck von Emotionen dienen (Kalusche, 1985, S. 6.f.; Mahrt, 2010, S. 222ff.). Sie scheint häufig in Verbindung mit positiven Emotionen, wie Freude und Gelassenheit zu stehen.[24] Eine weitere Funktion kann nach Kalusche in der Darstellung der spezifisch-musikalischen sozialen Wirklichkeit von Musikproduktion und -rezeption gesehen werden (Kalusche, 1985, S. 4). Die Darstellung von Musik wird beispielsweise als Teil biografischer Werke über Musikschaffende verwendet, wie in Petzolds und Surman-Pusz‘ „George Gershwins – Rhapsody in Blue“ (2022). In diesem werden die Geschehnisse um die Erstaufführung von George Gershwins gleichnamiger Komposition vor einem Publikum thematisiert (vgl. Anhang 1: Abb. 37, S. 93).

Neben narrativen Funktionen können musikbezogene Phänomene im Bilderbuch auch dramaturgische Funktionen erfüllen. Die Wiederholung von Elementen kann beispielsweise zur Rhythmisierung von Handlungsvorgängen beitragen (s. Kapitel 5.2.5.1). Gerade bei Bilderbüchern, die sich in ihrer Gestaltung einer Panelstruktur bedienen, kann vermutet werden, dass der Aspekt der zeitlichen Strukturierung besondere gestalterische Potenziale birgt und besondere Wirkungen entfalten kann. Aber auch musikalische Assoziationen – etwa durch den Einsatz von Liedzitaten – können sich im Sinne der Dramaturgie auf die Rezeption von Werken auswirken. Banhold weist darauf hin, dass sich derartige durch visuelle Reize hervorgerufene musikalische Stimulationen auf die Lesegeschwindigkeit auswirken können (2014, S. 143). Die Assoziation zu einem

[24] Zahlreiche Beispiele hierfür finden sich in Anhang 1. Der musikalische Ausdruck negativer Emotionen wie Trauer, wie er im Comic zu finden ist (Mahrt, 2010, S. 222ff.), ist auch für andere Genres des Bilderbuchs denkbar, konnte jedoch im Rahmen der Recherche nicht gefunden werden.

konkreten Musikstück, wie in Gleichs und Gerhardts „Geh aus mein Herz“ (2009), könnte sich auf diese Art und Weise auf den Rezeptionsprozess auswirken.

Ein weiterer Aspekt der Darstellung von Musik liegt in ihrer immersiven Funktion. Es kann angenommen werden, dass die Evokation bestimmter musikalischer Klänge, etwa durch die Verdinglichung, Verkörperung oder Verräumlichung von Musik über bestimmte den Leser*innen bekannte Instrumente oder Räume, ein besonderes Identifikationspotenzial mit sich bringt. Durch den Bezug zur Lebenswelt und zu eigenen Interessen, etwa durch die Darstellung des Lieblingsinstruments, bekannter Musikstücke oder eines*r beliebten Musiker*in, können sich Rezipient*innen stärker mit Handlungselementen oder Figuren identifizieren, tiefer in die Handlung eines Werks eintauchen und/oder sich stärker mit seinen Inhalten auseinandersetzen. Gleiches kann beispielsweise auch für Liedzitate angenommen werden, die dem*der Rezipient*in bekannt sind. Ein Beispiel hierfür stellt die Darstellung des Rappers Eminem und eines Zitats eines seiner Stücke in „Wie das klingt“ (Libera et al., 2019) dar (vgl. Anhang 1: Abb. 38, S. 94).

6.2 Erkenntnisbezogene Funktionen

Das Bilderbuch kann einen wichtigen Beitrag zu Lernprozessen darstellen. Besonders in der frühen Kindheit hat es eine hohe Relevanz für die ästhetische Alphabetisierung von Kindern und stellt eine Grundlage für die Entwicklung ästhetischer Wahrnehmungsfähigkeit dar (Ritter, 2014, S. 16). Die Darstellung von Musik im Bilderbuch kann hierzu einen Beitrag leisten.

Wie bereits erläutert kann die metaphorische Bezugnahme, welche eine Hauptgrundlage der ästhetischen Transformation darstellt (s. Kapitel 4.2.2), als Wirkmechanismus vieler Darstellungsformen von Musik im Bilderbuch festgemacht werden. Auch wenn nicht jede metaphorische Repräsentation Teil einer ästhetischen Transformation ist, kann doch der Großteil der im Korpus auftretenden Fälle als ästhetische Transformationen angesehen werden.

An dieser Stelle könnte eingewandt werden, dass sich die von Brandstätter angeführte Bewusstheit hinter Übertragungen als Kriterium der ästhetischen Transformation in der Bilderbuchgestaltung für gewöhnlich weder werkimmanent noch unter Hinzunahme von Kontextinformationen eindeutig beurteilen lässt. Hierdurch wird eine eindeutige Zuschreibung der ästhetischen Transformation

erschwert. Allerdings ist davon auszugehen, dass in den meisten Fällen, in denen musikalische Phänomene im Bilderbuch dargestellt werden, die Einbindung und gestalterische Umsetzung einer künstlerischen Intention entspringt. Diese mag im Falle konventionalisierter Darstellungsweisen vielleicht weniger stark ausgeprägt sein, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass auch jene Formen der Darstellung von Musik bewusst gewählt wurden und kein zufälliges Nebenprodukt des jeweiligen Werks sind. Da im stillen Medium Bilderbuch alle auftretenden ästhetischen Transformationen, wie sie beispielsweise von Romanyschyn und Lessiw (vgl. Anhang 1: Abb. 18, S. 84) oder von Czerwiṅska-Rydel und Ignerska (vgl. Anhang 1: Abb. 25, S. 87) durchgeführt werden, die Mediengrenzen zwischen Musik und Bild beziehungsweise Sprache überschreiten, können diese als transmediale ästhetische Transformationen bezeichnet werden.

Wie in Kapitel 4.2.2 ausgeführt, stellt die ästhetische Transformation durch die Veränderung der Wahrnehmung der Rezipient*innen eine Grundlage für ästhetische Erfahrungen dar. Dem Bilderbuch an sich wird unter anderem aufgrund seiner langsamen und selbst steuerbaren Rezeptionsgeschwindigkeit ebenfalls eine große Eignung zugeschrieben, kindlichen Rezipient*innen ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen (Ritter, 2014, S. 16). Entsprechend kann angenommen werden, dass die transmedialen ästhetischen Transformationen, die in der Darstellung musikalischer Phänomene bestehen, gerade im Rahmen des Bilderbuchs ein besonderes Potenzial für die Gewinnung elementarer ästhetischer Erfahrungen – und damit auch ästhetischer Erkenntnis – bieten.

Gerade im Kontext des *modes* Musik scheint der Aspekt der selbstgesteuerten Rezeption von Bedeutung zu sein. Die Wahrnehmung von Musik ist, wie in Kapitel 4.1.3 erläutert, durch Linearität geprägt. Die Einflussmöglichkeiten auf die Rezeption von musikalischen Werken sind entsprechend gering. Die Auseinandersetzung mit Musik über das Bilderbuch bietet den Rezipient*innen jedoch die Möglichkeit, Einfluss auf die Rezeption zu nehmen. Sie können in einem selbst gewählten, individuellen Tempo vorgehen und eigene, neue Wege der Auseinandersetzung mit musikalischen Werken und Phänomenen finden.

Brandstätter weist darauf hin, dass Medienwechsel, wie sie in transmedialen ästhetischen Transformationen vollzogen werden, zwangsläufig mit einem Verlust des Ausgangsmaterials und einem gleichzeitigen Gewinn neuer Aspekte einher gehen. Damit bietet die ästhetische Transformation besondere Potenziale zur Wissensgenerierung (Brandstätter, 2021, S. 2f.). Wie in Kapitel 4.1.2 erläutert,

weisen die Zeichenmodalitäten Musik, Bild und Sprache unterschiedliche Ausdruckspotenziale auf. Sowohl Sprache, als auch Bild kommen beim Ausdruck komplexer sinnlicher Phänomene – wie es musikalische Klänge sind – an ihre Grenzen. Bei dem Versuch gehen zwangsweise Teile der ursprünglichen Eigenschaften verloren. Gleichzeitig schaffen Bild und Schrift auch neue Zugänge. Die Übertragung der vorrangig auf emotionaler Ebene wirkenden Musik in Bild und Sprache ermöglicht den Rezipient*innen neue Deutungsmöglichkeiten, beispielsweise auf logischer oder assoziativ-gedanklicher Ebene.

Brandstätter sieht die Potenziale zur Wissensgenerierung auch in Bezug auf den Einsatz der ästhetischen Transformation in Kinderbüchern. Ein besonderer Vorteil der ästhetischen Wissensgenerierung gegenüber anderen Formen der Wissensgenerierung sieht sie in der besonderen subjektiven und emotionalen Involviertheit die mit ihr einher geht (Brandstätter, 2021, S. 2f.).

Pädagogische Intentionen sind, obgleich belehrende Ansprüche an Bedeutung verlieren, noch immer im Medium Bilderbuch von Relevanz (s. Kapitel 3.2). Brandstätters Theorie sieht auch für die ästhetische Transformation pädagogische Einsatzmöglichkeiten. Sie betrachtet dabei drei Möglichkeiten der Einbindung der ästhetischen Transformation in pädagogische Kontexte. Zum einen besteht die Möglichkeit, die Transformation als explizites (unterrichtliches) Thema zu behandeln. Hierbei sollten Transformationsprozesse genau betrachtet werden. Medienspezifische Besonderheiten und Unterschiede, Auswirkungen der Transformation auf die Rezeption oder die Perspektive der Künstler*innen zählen zu den möglichen Aspekten der Auseinandersetzungen.

Eine weitere Möglichkeit liegt darin, das Prinzip der Transformation als gestalterische Methode in der Produktion eigener Kunstwerke zu nutzen (Brandstätter, 2013, S.133ff.). Kinder können beispielsweise in Anlehnung an eine bestehende transformative Darstellung eigene Wege der Übertragung erkunden. Dabei ist auch denkbar, Darstellungsmöglichkeiten von Musik, ausgehend von einem ausgewählten Bilderbuch wie etwa „Die Tonangeber“ (Czerwiṅska-Rydel & Ignerska, 2013) zu erproben.

Die ästhetische Transformation kann aber auch zur Rezeption von Werken verwendet werden. So kann beispielsweise eine vergleichende Betrachtung von ästhetischen Transformationen in verschiedenen Werken Erkenntnisse über stilbezogene, formale, kompositorische, ausdrucks- und wirkungsbezogene Analogien und Differenzen und kunstspezifische Besonderheiten liefern

(Brandstätter, 2013, S. 133f.). In Bezug auf die Musik im Bilderbuch wäre die vergleichende Rezeption eines Musikstücks und eines Bilderbuchs, welches sich dem Stück widmet, denkbar. Auf diesem Weg könnten nicht nur Erkenntnisse über die Darstellungsformen von Musik im Bilderbuch, sondern auch Erkenntnisse zu bestimmten (klanglichen) Eigenschaften des Musikstücks gewonnen werden.

Brandstätter schreibt Transformationsprozessen eine Reihe verschiedener Qualitäten zu. Sie führt beispielsweise an, dass ästhetische Transformationen als ein Zusammentreffen von Ähnlichkeiten und Differenzen, Annäherung und Abgrenzung gewohnte Wahrnehmungssituationen aufbrechen. Sie regen zur Reflexion eigener Wahrnehmungsgewohnheiten aber auch zur Medienreflexion an. Brandstätter betont zudem die Möglichkeiten ästhetischen Denkens, also sinnlichen, auf Ähnlichkeitsbeziehungen beruhenden Denkens in Verbindung mit ästhetischem Material. Logisches und ästhetisches Denken können besonders in der Auseinandersetzung mit ästhetischen Transformationen bewusst miteinander in Bezug gesetzt werden und sich in der Rezeption gegenseitig aufeinander beziehen. Der offene, nicht abgeschlossene, stehts in Bewegung befindliche Charakter der Auseinandersetzungen mit ästhetischen Transformationen wird von Brandstätter als ein besonderes Potenzial angesehen. Die Autorin spricht sich aufgrund der besonderen Möglichkeiten der Transformation für die Einbindung in pädagogische Kontexte aus (Brandstätter, 2013, S. 142ff.).

7. Bild, Schrift und Musik im Bilderbuch – eine Schlussbetrachtung

Die vorliegende Arbeit widmete sich zwei Aspekten von Musik im Bilderbuch. Ein Ziel der Arbeit bestand in der Erarbeitung einer Typologie der Integration von Musik im Medium Bilderbuch. Die forschende Auseinandersetzung richtete sich auf die Beantwortung der folgenden Forschungsfrage:

1. *„Wie wird Musik im Bilderbuch dargestellt?“*

Ein zweiter Schwerpunkt der Arbeit widmete sich dem Forschungsziel, Funktionen der Integration von Musik im Medium Bilderbuch aufzuzeigen. Hierzu wurde folgende Forschungsfrage bearbeitet:

2. *„Welche Funktion erfüllt die Darstellung von Musik im Bilderbuch?“*

Zur Beantwortung dieser Fragen wurden verschiedene Eingrenzungen des Themas der Arbeit vorgenommen und ein primärliterarisches Korpus von 21

Bilderbüchern erstellt, welches ein größtmögliches Spektrum verschiedener Darstellungsformen abdeckt. Es wurde eine definitorische Annäherung an das Bilderbuch sowie eine Abgrenzung des Mediums zu den ihm verwandten Phänomenen vorgenommen und zentrale Entwicklungen des zeitgenössischen Bilderbuchs ausgeführt. Als weitere theoretische Bezüge der Arbeit wurde ein Vergleich der Zeichenmodalitäten Musik, Bild und Schrift vorgenommen und Brandstätters Theorie der ästhetischen Transformation vorgestellt.

7.1 Die Typologie der Darstellung von Musik im Bilderbuch

Zur Erarbeitung der Typologie wurde auf eine Vielzahl von Quellen zurückgegriffen. Da es für das Medium Bilderbuch durch seinen interdisziplinären Charakter eine Vielzahl verschiedener Bezugswissenschaften (wie die Kunst- und Medienwissenschaft) gibt (Thiele, 2007a, S.10f.), wurden auch in der Entwicklung der Typologie Erkenntnisse unterschiedlicher relevanter Fachdisziplinen hinzugezogen. Dabei kamen Erkenntnissen der Bilderbuch- und Comicforschung eine besonders große Bedeutung zu.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit konnte ein großes Spektrum an Darstellungsformen von Musik im Bilderbuch festgestellt und in eine umfangreiche Typologie überführt werden. Dabei wurden insgesamt 15 Arten der Darstellung von Musik herausgearbeitet. Diese konnten mit den im Korpus enthaltenen Darstellungen in Beziehung gesetzt, belegt und den fünf angelegten Darstellungskategorien zugeordnet werden.

Die erstellte Typologie liefert ein detailliertes Bild dazu, wie Musik im Bilderbuch dargestellt wird. Sie erhebt jedoch keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit. Ein Grund hierfür besteht in der Zusammenstellung des zugrundeliegenden Korpus. Dieser wurde auf der Grundlage umfangreicher Recherchen und mit dem Anspruch erstellt, eine größtmögliche Vielfalt der verschiedenen Darstellungsformen abzudecken. Jedoch ist das untersuchte Phänomen weder themen- noch genregebunden. Bis dato existieren zudem keine systematischen Zusammentragungen von Werken, die Musikdarstellungen enthalten. Hinzu kommt, dass es sich beim Bilderbuch um ein äußerst heterogenes Medium handelt, das eine Vielzahl an Genres umfasst. Daher kann nicht ausgeschlossen werden, dass trotz größter Sorgfalt Darstellungsformen von Musik unberücksichtigt geblieben sein könnten. Mit Blick auf die hinzugezogenen

sekundärliterarischen Quellen ist jedoch davon auszugehen, dass die Typologie den Großteil an Musikdarstellungen abbildet, die im zeitgenössischen Bilderbuch vorzufinden sind.

Die Typologie bildet zudem nur eine Momentaufnahme ab. Das Korpus beschränkt sich bewusst auf Bilderbücher des 21. Jahrhunderts, wobei viele der Werke aus den letzten drei Jahren stammen. Entsprechend ist unklar, inwieweit eine Anwendung der Typologie auf Darstellungen in älteren Werken möglich ist. Hinsichtlich der historisch zunehmenden Darstellungsvielfalt im Medium Bilderbuch ist jedoch anzunehmen, dass sich auch der Großteil der Darstellungen von Musik in älteren Werken den verschiedenen aufgezeigten Typen zuordnen lässt.

Auch bezüglich der Quantität der aufgezeigten Darstellungsformen ermöglicht die erstellte Typologie keine in letzter Konsequenz validen Aussagen. Zwar lieferte die Arbeit am Korpus Hinweise darauf, dass die Darstellungsformen in unterschiedlicher Häufigkeit Verwendung finden, für belastbare quantitative Aussagen bedürfte es jedoch weiterer, an die vorliegende Arbeit anschließende quantitative Untersuchungen der aufgezeigten Darstellungstypen.

7.2 Die Funktionen der Darstellung von Musik im Bilderbuch

In der Auseinandersetzung mit der zweiten Forschungsfrage konnte eine Reihe verschiedener Funktionen aufgezeigt werden, welche durch Musik im Bilderbuch erfüllt werden. Hierbei zeigte sich ein sehr vielfältiges Bild. Darstellungen von Musik können im Bilderbuch narrative beziehungsweise dramaturgische Zwecke erfüllen und sich auch durch die Steigerung der Immersion auf die Rezeption eines Werkes auswirken. Als weiterer Aspekt konnte die Bedeutung der Musikdarstellung für (kindliche) Lernprozesse aufgezeigt werden. Die Unterschiede zwischen Musik, Bild und Sprache und die Übertragungen zwischen ihnen, wie sie vielfach im Bilderbuch zu beobachten sind, besitzen besondere Potenziale in der Wissensgenerierung, die auf verschiedene Arten aufgegriffen und pädagogisch nutzbar gemacht werden können.

Eine Schwierigkeit in der Betrachtung der Funktionen von Musik im Bilderbuch liegt in der bislang mangelnden forschenden Auseinandersetzung mit diesem Thema. Wie auch die Darstellung von Musik im Bilderbuch selbst, hat ihre Funktion bisher kaum in der Forschung Beachtung gefunden. Schriften, die sich mit Musik

im Bilderbuch befassen, beschränken sich zumeist auf die Beschreibung und Ordnung von Formen der Integration von Musik. Die Frage danach, wozu die jeweiligen Formen dienen können, wird hingegen von den meisten Autor*innen ausgeklammert. Ein Grund hierfür könnte die große Vielseitigkeit der Funktionen von Musik im Bilderbuch sein. Sie scheinen mindestens so vielfältig wie die verschiedenen Darstellungen selbst zu sein, wenn nicht noch vielfältiger, wenn man davon ausgeht, dass eine Darstellungsform in verschiedenen (etwa bildgestalterischen, thematischen oder narrativen) Kontexten unterschiedliche Funktionen erfüllen kann. Aufgrund dieser großen Heterogenität und Individualität der Darstellungsfunktionen scheint es nur bedingt möglich, zusammenfassende allgemeingültige Aussagen zu treffen. Die Auseinandersetzung im Rahmen der vorliegenden Arbeit gibt jedoch einen Überblick über eine Vielzahl möglicher Funktionen. Besonders das Potenzial für das Ermöglichen ästhetischer Erkenntnis lässt sich als ein wichtiger Aspekt für die Darstellung von Musik im Bilderbuch festhalten. Dies kann bei der Auswahl von Bilderbüchern sowie in ihrer begleitenden Rezeption Beachtung finden und besonders im pädagogischen Kontext gewinnbringend genutzt werden kann.

7.3 Darstellung von Musik und aktuelle Entwicklungen des Bilderbuchs

Die Darstellung von Musik ist Teil der aktuellen Entwicklungen des Bilderbuchs. Viele der in Kapitel 3.2 beschriebenen Veränderungen des Mediums lassen sich mit dieser Einbindung von Musik im Bilderbuch in Verbindung bringen. So kann die Auseinandersetzung mit musikalischen Klangeigenschaften, wie sie etwa in Czerwińska-Rydels und Ignerskas „Die Tonangeber“ (2013) oder Romanyschyns und Lessiws „Hören“ (2021) zu beobachten ist, als Teil der generellen Hinwendung des Mediums zu schwierigen und komplexen Themen angesehen werden. Auch die Tendenz des Bilderbuchs zur Uneindeutigkeit kann im Kontext von Musik im Bilderbuch festgemacht werden. Devernays metaphorische Darstellungen von Musik in ihrem visuell erzählenden Bilderbuch „Applaus“ (2011) bieten hierfür ein Beispiel. Auch Indizien für die Erweiterung des Adressat*innenkreises beziehungsweise für die sogenannte Doppelsinnigkeit konnten im Kontext der Darstellung von Musik festgestellt werden (s. Kapitel 5.2.1.2). Die Auseinandersetzung mit Darstellungsformen von Musik hat aber auch gezeigt, wie groß die Bedeutung kultureller Einflüsse für die Bilderbuchgestaltung ist.

Korrespondenzen zwischen klanglichen und bildlichen Eigenschaften beispielsweise sind als gestalterisches Mittel seit langer Zeit ein Bestandteil der Bildenden Kunst (s. Kapitel 5.2.2.4) und wurden – so ist anzunehmen – von dort in das Bilderbuch überführt. Auch Gestaltungsmittel wie Soundwords und Panels halten Einzug in das Medium und verwischen damit zunehmend die Grenzen zwischen den meist voneinander abgegrenzt behandelten Phänomenen Comic und Bilderbuch.

Die Darstellung von Musik trägt durch die verschiedenen aus fremden Bereichen übernommenen Darstellungsformen zur Aufweichung der ästhetischen beziehungsweise medialen Grenzen des Bilderbuchs bei. Gleichzeitig kann auch in dem Umstand, dass Musik im Bilderbuch dargestellt wird, ein medienübergreifendes Phänomen gesehen werden, welches zur medialen Entgrenzung des Bilderbuchs beiträgt. Das Bilderbuch, welches an sich schon als Hybridform der Bildenden Kunst und der Literatur gesehen werden kann, trägt durch die Einbindung musikalischer Phänomene entsprechend weiter zu der von Adorno angeführten Verfransung der Künste bei.

Wie eingangs erwähnt, findet der Themenbereich der Musikdarstellung in der Bilderbuchforschung bislang kaum Beachtung. Die vorliegende Arbeit leistet mit der Erstellung einer Typologie zur Musikdarstellung sowie mit der Analyse der Funktionen von Musik im Bilderbuch einen sinnvollen Beitrag im Bereich der Bilderbuchforschung. Es konnte gezeigt werden, dass Musik über eine Reihe verschiedenster Darstellungsformen im stillen Medium Bilderbuch stattfindet und über unterschiedliche bildliche und sprachliche Mittel eingebunden wird. Zudem konnte gezeigt werden, dass diese Einbindung eine Vielzahl von Funktionen erfüllen kann.

7.4 Ausblick

Die Auseinandersetzungen mit Darstellungsformen von Musik im Bilderbuch und ihren Funktionen bieten eine Vielzahl von Möglichkeiten für weitergehende Forschungen. Wie bereits erläutert, ermöglicht die erstellte Typologie zum jetzigen Zeitpunkt keine konkreten Aussagen über die Häufigkeit der unterschiedlichen Darstellungsformen im Bilderbuch. Quantitative Untersuchungen aktueller Bilderbücher könnten an dieser Stelle eine sinnvolle Ergänzung darstellen. Sie

könnten zu einer präziseren Verortung des untersuchten Phänomenbereichs im Medium Bilderbuch beitragen.

Die erarbeitete Typologie wurde, da es sich um den ersten Ordnungsversuch in dieser Richtung für das Medium Bilderbuch handelt, bewusst zunächst gattungsübergreifend konzipiert, um ein möglichst großes Spektrum der im Medium auftretenden Darstellungsformen abzubilden. Eine Weiterführung könnte in der detaillierten Betrachtung der Darstellung von Musik in einzelnen Bilderbuchgattungen, beispielsweise im Sachbilderbuch, liegen. Gleiches gilt auch für die Auseinandersetzung mit Funktionen der Musikdarstellung im Bilderbuch. Es ist zu vermuten, dass hier gattungsspezifische Unterschiede auftreten. Daher würde sich auch eine detaillierte und getrennte Beleuchtung der Funktionen innerhalb einzelner Bilderbuchgattungen anbieten. Aufgrund der Relevanz des Bilderbuchs für Lernprozesse und pädagogische Angebote wäre eine tiefergehende forschende Auseinandersetzung mit den Implikationen der Darstellung von Musik im Bilderbuch für die pädagogische Nutzung des Mediums ebenfalls eine sinnvolle Anschlussmöglichkeit.

In der Auseinandersetzung mit dem gesetzten Thema wurde auf eine Vielzahl unterschiedlicher Erkenntnisse verschiedenster Fachdisziplinen und Forschungsbereiche zurückgegriffen. In der Bilderbuchforschung im Allgemeinen, aber auch in der Auseinandersetzung mit Musik im Bilderbuch scheint interdisziplinärer Austausch jedoch bislang eine untergeordnete Rolle zu spielen. Nicht zuletzt angesichts der zunehmenden medialen Annäherung und Verschmelzung kann es jedoch als sinnvoll erachtet werden, interdisziplinäre Bemühungen in der Bilderbuchforschung voranzutreiben. Die Erkenntnisse fremder Forschungsbereiche wie der Comicforschung oder der Bildenden Kunst können und sollten auch für die Bilderbuchforschung gewinnbringend genutzt werden.

Literaturverzeichnis

Primarliterarisches Korpus

Cubells, C. [Text] & Casals, J. [Illustration] (2022). *Klang: Spiele und experimentiere mit Geräuschen*. Helvetiq.

Czerwiňska-Rydel, A., Ignerska, M. (2013). *Die Tonangeber*. mixtvision.

Devernay, L. (2011). *Applaus* (2. Aufl.). mixtvision.

Gleich, J. [Illustration] & Gerhardt, P. [Text] (2009). *Geh aus mein Herz*. Hansisches Druck- und Verlagshaus.

Gottwald, B. (2022). *Spinne spielt Klavier: Geräusche zum Mitmachen*. Carlsen.

Janisch, H. [Text] & Antoni, B. [Illustration] (2021). *Eine kleine Nachtmusik: Wolfang Amadeus Mozart träumt Musik* (2. Aufl.). Annette Betz.

Kuskin, K. [Text] & Simont, M. [Illustration] (2002). *Das Orchester zieht sich an*. Carl Hanser.

Libera, M. [Text], Mendyk, M. [Text], Mizielińscy, A. [Illustration] & Mizielińscy D. [Illustration] (2019). *Wie das klingt: Neue Töne aus aller Welt*. Moritz.

Love, J. (2021). *Julian feiert die Liebe*. Knesebeck.

Lüftner, K. [Text] & Rauers, W. [Illustration] (2022). *Marie Käferchen*. NordSüd.

Petzold, B. A. [Text] & Surman-Pusz, K. [Illustration] (2022). *George Gershwin - Rhapsody in blue: Ein modernes Musikexperiment*. Amor.

Rodin, A. (2022). *Das kleine Echo*. NordSüd.

Romanyschyn, R. & Lessiw, A. (2021). *Hören*. Gerstenberg.

Schieren, A. [Text] & Riemann. A. [Illustration] (2022). *Wir entdecken Bach: Spannende Geschichten und viel Musik*. Schott.

Schofield-Morrison, C. [Text] & Morrison, F. [Illustration] (2014). *I Got the Rhythm*. Bloomsbury Publishing USA.

Simsa, M. [Text] & Eisenburger, D. [Illustration] (2022). *Die Planeten: Eine Geschichte zur Orchestersuite von Gustav Holst*. Annette Betz.

Simsa, M. [Text] & Kühler, A.-L. [Illustration] (2020). *Herr Beethoven macht Musik: Eine Geschichte zur Musik von Ludwig van Beethoven* (2. Aufl.). Annette Betz.

Stead, E. & Relf, A. (2008). *Shaun the Sheep: Saturday Night Shaun*. Egmont UK; Aardman Animations.

Tullet, H. (2022). *OH! Das Mitmachbuch der Töne*. Christophorus.

Wiesner, D. (2007). *Strandgut*. Carlsen.

Wolf, K. [Text] & Kreitz, I. [Illustration] (2023). *In einem alten Haus in Berlin: Ein Streifzug durch 150 Jahre deutsche Geschichte*. Gerstenberg.

Primärquellen

Bach, J. S. (1975). *Mer hahn en neue Oberkeet: Cantate burlesque* [Partitur]. In W. Neumann (Hrsg.), *Johann Sebastian Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke: Bd. 39. Festmusiken für Leipziger Rats- und Schulfeiern; Huldigungsmusiken für Adlige und Bürger* (S. 151–187). Bärenreiter; VEB Deutscher Verlag für Musik. (Originalwerk publiziert 1742)

Bußhoff, K. (2012). *Alle meine Sinne*. Duden.

Dax, E. [Text] & Dully, S. [Illustration] (2015). *Du bist so schrecklich schön!* Oetinger.

Gerhardt, P. [Text] & Harder, A. [Melodie] (1997). *Geh aus, mein Herz, und suche Freud* [Partitur]. In *Evangelisches Gesangbuch* (Nr. 503). Gütersloher Verlagshaus; Luther-Verlag; Neukirchener Verlag. (Originalwerk publiziert 1813)

Goes, P. (2016). *Die Zeitreise: Vom Urknall bis heute*. Beltz & Gelberg.

Holst, G (1921). *The Planets. Suite for Large Orchestra* [Partitur]. Boosey & Hawkes. (Originalwerk publiziert [1916]).

Horstschäfer, F. & Vogt, J. (2020). *Es geht rund: Die Verwandlungskraft der Kreisläufe*. Beltz & Gelberg.

Klee, P. (1921). *Fuge in Rot [Aquarell]*. Sammlung Felix Klee. Bern. https://www.akg-images.de/archive/Fuge-in-Rot-2UMDHUH16Y2B.html

Möbius, R. (1972). Rauch-Haus-Song [Lied]. In *Keine Macht für Niemand*. David Volksmund Produktion.

Perrin, C. (2021). *Schnell schnell schnell!* Gerstenberg.

Springsteen, B. (2009, 3. Oktober). *Dancing in the Dark (Official Video)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=129kuDCQtHs

Waldoff, C. [1928]. Hannelore [Lied]. In *[Hannelore / Das Lied von Der Kreatur]* [Odeon].

Sekundärquellen

Adorno, T. W. (2021). Die Kunst und die Künste. In G. W. Bertram, S. Deines & D. M. Feige (Hrsg.), *Die Kunst und die Künste: Ein Kompendium zur Kunsttheorie der Gegenwart* (S. 59–78). Suhrkamp.

Agnetta, M. (2018). Musik – Sprache – (Sprach-)Bild: Zur Semiotizität italienischer barocker Gleichnisarien (2. Teil). *Archiv für Textmusikforschung*, *3*(2). https://doi.org/10.15203/ATeM_2018_2.02.

Ambros, S., Jewanski, J., Reuter, C. & Schmidhofer, A. (2021). *Sind crossmodal correspondences kulturell erlernt? Zuordnungen von Farben und Tönen in Madagaskar* [Konferenzbeitrag]. DAGA 2021 – 47. Jahrestagung für Akustik der Deutschen Gesellschaft für Akustik e.V., Wien. https://pub.dega-akustik.de/DAGA_2021

Arizpe, E. & Styles, M. (2016). Responding to Picturebooks in the 21st Century: The Challenges for Readers, Teachers and Researchers. In G. Scherer & S. Volz (Hrsg.), *KOLA Koblenz-Landauer Studien zu Geistes-, Kultur- und Bildungswissenschaften: Bd. 15. Im Bildungsfokus: Bilderbuchrezeptions-forschung* (S. 79–96). WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Assmann, J. (2006). Pathosformeln, Figuren und Erinnerungsmotive in Mozarts Zauberflöte. In H. Lachmayer (Hrsg.), *Mozart: Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts* (S. 781–789). Hatje Cantz.

Auer, P. (2012). *Sprachliche Interaktion: Eine Einführung anhand von 22 Klassikern* (2. aktual. Aufl.). De Gruyter.

Bachmann, C. A. (Hrsg.). (2014a). *Bildlaute & laute Bilder: Die "Audio-Visualität" der Bilderzählungen*. Christian A. Bachmann.

Bachmann, C. A. (2014b). Bildlaute und laute(r) Bilder: Onomatopöien, Sprechblasen und andere ›audio-visuelle‹ Darstellungsmittel in Comics und Bildergeschichten – zur Einführung. In C. A. Bachmann (Hrsg.), *Bildlaute & laute Bilder: Die "Audio-Visualität" der Bilderzählungen* (S. 7–24). Christian A. Bachmann.

Bachmann, C. A. (2017). *Macht der Musik: Musik in Karikatur, Bildergeschichte und Comic. 1830–1930*. Christian A. Bachmann.

Bachmann, C. A. (2020). Bilderbuch und Comic im Dialog: Paul Kirchners und Guy Billouts Geschichten über Busse – ein Fallbeispiel. In T. Kurwinkel, C. Norrick-Rühl & P. Schmerheim (Hrsg.), *Die Welt im Bild erfassen: Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (S. 149–165). Königshausen & Neumann.

Banhold, L. (2014). »Yet Always Must it Love Sweet Music More«: Zur Funktion von Musik in V for Vendetta. In C. A. Bachmann (Hrsg.), *Bildlaute & laute Bilder: Die "Audio-Visualität" der Bilderzählungen* (S. 129–147). Christian A. Bachmann.

Bernstein, H. (2020). *Messen mit dem Oszilloskop: Praxisnahes Lernen mit einem PC-Simulationsprogramm* (3. aktual. u. erw. Aufl.). Springer Fachmedien.

Bierwisch, M. (1979). Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise. In E. Klemm (Hrsg.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters: Aufsätze zur Musik* (S. 9–102). Peters.

Blei-Hoch, C. (2006). Bilderbuch. In H.-J. Kliewer (Hrsg.), *Lexikon Deutschdidaktik: Bd. 1* (S. 56–58). Schneider Verlag Hohengehren.

Brandstätter, U. (1990). *Musik im Spiegel der Sprache: Theorie und Analyse des Sprechens über Musik*. Metzler.

Brandstätter, U. (2004). *Bildende Kunst und Musik im Dialog: Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*. Wißner.

Brandstätter, U. (2008). *Grundfragen der Ästhetik: Bild – Musik – Sprache – Körper*. Böhlau.

Brandstätter, U. (2013). *Erkenntnis durch Kunst: Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*. Böhlau.

Brandstätter, U. (2021). Transformieren. *Das Wissen der Künste, 10*. https://wissenderkuenste.de/texte/10-2/transformieren/pdf/

Brunken, O. (1987). Einleitung. In T. Brüggemann (Hrsg.), *Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur: Vom Beginn des Buchdrucks bis 1570* (S. 1–109). J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung; Carl Ernst Poeschel.

Bucher, H.-J. (2022). Multimodalität – eine Universalie des Medienwandels: Problemstellungen und Theorien der Multimodalitätsforschung. In H.-J. Bucher, T. Gloning & K. Lehnen (Hrsg.), *Neue Medien – Neue Formate: Ausdifferenzierung und Konvergenz in der Medienkommunikation* (S. 41–79). Campus.

Chambers, C. K. (1980). *Non-lexical Vocables in Scottish Traditional Music* [Thesis, University of Edinburgh]. Edinburgh Research Explorer. http://hdl.handle.net/1842/7220

Comenius, J. A. (1658). *Orbis sensualium pictus: Hoc est, Omnium fundamentalium in Mundo Rerum et in Vitâ Actionum Pictura et Nomenclatura*. Verlagshaus Michael Endter. https://de.wikisource.org/wiki/Index:Orbis_sensualium_pictus

Constantinou, S. (2019). Working With Sound in the DAW: Towards a New Materiality of the Audio-Object. In R. Hepworth-Sawyer, J. Hodgson & M. Marrington (Hrsg.), *Producing Music* (S. 229–245). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315212241

D'Angour, A. (2016). Vocables and Microtones in Ancient Greek Music. *Greek and Roman Musical Studies*, *4*, 273–285.

Dammers, B. & Staiger, M. (2022). Bild-Schrifttext-Beziehungen im Bilderbuch. In B. Dammers, A. Krichel & M. Staiger (Hrsg.), *Das Bilderbuch: Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge* (S. 83–101). J.B. Metzler.

Transformation. (o.D.). In Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hrsg.), *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. https://www.dwds.de/wb/Transformation

Doderer, K. & Müller, H. (1975). Vorwort. In K. Doderer & H. Müller (Hrsg.), *Das Bilderbuch: Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart* (2. Aufl., S. V–VI). Beltz.

Dolle-Weinkauff, B. (2021). Comic, Manga und Graphic Novel für Kinder und Jugendliche. In G. Lange (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch* (5. Aufl., S. 307–332). Schneider Verlag Hohengehren.

Ewers, H.-H. (2012). *Literatur für Kinder und Jugendliche: Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder und Jugendliteraturforschung* (2. überarb. und aktual. Aufl.). Wilhelm Fink.

Filep, J., Jimorean, I., Kramer, D., Leiker, J. & Szech, A. [2017]. *Paul Klee. Die Abstrakte Dimension: Saaltexte*. Foundation Beyerler. https://www.fondationbeyeler.ch/fileadmin/user_upload/Ausstellungen/Vergangene_Ausstellungen/Paul_Klee/Saalheft_KLEE_DE.pdf

Flotzinger, R. (2003). Klang. In B. Boisits (Hrsg.), *Oesterreichisches Musiklexikon online*. https://doi.org/10.1553/0x0001d478

Giesa, F. (2020). Über Rahmen in Bilderbüchern und Comics: Einblicke, Durchblicke und Ausblicke. In T. Kurwinkel, C. Norrick-Rühl & P. Schmerheim (Hrsg.), *Welt im Bild erfassen: Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (S. 167–193). Königshausen & Neumann.

Godek, T. (2016, 13. März). Music and Comics: Two great Tastes that taste great together? *Comix Talk*. http://comixtalk.com/music_and_comics_two_great_tastes_taste_great_together/

Goodman, N. (1998). *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (2. Aufl.). Suhrkamp.

Goodman, N. (2017). *Weisen der Welterzeugung* (9. Aufl.). Suhrkamp.

Grave, J. (2022). *Bild und Zeit: Eine Theorie des Bildbetrachtens*. C.H. Beck.

Groensteen, T. [2012]. Die Rhythmen der Comics. *Medienobservationen.* https://www.medienobservationen.de/artikel/comics/comics_pdf/groenstein_comfor.pdf

Grünewald, D. (2000). *Comics*. Max Niemeyer.

Hague, I. (2014). *Comics and the Senses: A Multisensory Approach to Comics and Graphic Novels*. Routledge.

Halbey, H. A. (1997). *Bilderbuch: Literatur: Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung*. Beltz Athenäum.

Havlik, E. J. (1981). *Lexikon der Onomatopöien: Die lautimitierenden Wörter im Comic*. Fricke.

Hollstein, G. & Sonnenmoser, M. (2022). *Werkstatt Bilderbuch: Allgemeine Grundlagen, Vorschläge und Materialien für den Unterricht in der Grundschule* (6. Aufl.). Schneider-Verlag Hohengehren.

Jackendoff, R. (2009). Parallels and nonparallels between language and music. *Music Perception*, *26*(3), 195–204. https://doi.org/10.1525/mp.2009.26.3.195

Jakobson, R. (2007). Linguistik und Poetik. In H. Birus & S. Donat (Hrsg.), *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie: Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe. Band 1: Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung. Band 2: Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne* (S. 155–216). De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110206562.1.155

Kalusche, B. G. (1985). *Musik im Comic: Funktion, Ästhetik, Ideologie*. Universität-Gesamthochschule-Siegen.

Karbusicky, V. (1986). *Grundriss der musikalischen Semantik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kaul, S. (2017). Klangliches Erzählen in Bilderbuch-Apps. In L. Oberhaus & M. Oetken (Hrsg.), *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch* (S. 171–190). transcript.

Kepser, M. (2020). Sound in Silence: Tonalität in Comics und Graphic Novels. Systematische Grundlegung, Multimodalität und Überlegungen für den Deutschunterricht. *MIDI – Medien im Deutschunterricht*, *2*(2), 1-28. https://doi.org/10.18716/OJS/MIDU/2020.2.4

Klug, N.-M. & Stöckl, H. (2015). Sprache im multimodalen Kontext. In E. Felder & A. Gardt (Hrsg.), *Handbuch Sprache und Wissen* (S. 242–264). De Gruyter.

Kneif, T. (1990). Musik und Zeichen: Aspekte einer nicht vorhandenen musikalischen Semiotik. In V. Karbusicky (Hrsg.), *Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens* (S. 134–141). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.

Kümmerling-Meibauer, B. (2012). *Kinder- und Jugendliteratur: Eine Einführung*. *Einführung Germanistik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kümmerling-Meibauer, B. (2022). Geschichte des Bilderbuchs und seiner Gattungen. In B. Dammers, A. Krichel & M. Staiger (Hrsg.), *Das Bilderbuch: Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge* (S. 29–62). J.B. Metzler.

Künnemann, H. & Müller, H. (1975). Bilderbuch. In K. Doderer (Hrsg.), *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur: Personen-, Länder- und Sachartikel zu Geschichte und Gegenwart der Kinder- und Jugendliteratur. In drei Bänden. Erster Band: A-H* (159-171). Beltz.

Kurwinkel, T. (2020a). Bilderbuch. In T. Kurwinkel & P. Schmerheim (Hrsg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur* (S. 201–219). J.B. Metzler.

Kurwinkel, T. (2020b). *Bilderbuchanalyse: Narrativik – Ästhetik – Didaktik* (2. aktual. u. erw. Aufl.). Narr Francke Attempto. https://doi.org/10.36198/9783838554792

Kurwinkel, T., Norrick-Rühl, C. & Schmerheim, P. (2020a). Einleitung. In T. Kurwinkel, C. Norrick-Rühl & P. Schmerheim (Hrsg.), *Die Welt im Bild erfassen: Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (S. 7-10). Königshausen & Neumann.

Kurwinkel, T., Norrick-Rühl, C. & Schmerheim, P. (Hrsg.). (2020b). *Die Welt im Bild erfassen: Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch*. Königshausen & Neumann.

Kurwinkel, T. & Schmerheim, P. (2017). Das rhythmische Fundament des Bilderbuchs: Überlegungen zur Auralität im Bilderbuch. In L. Oberhaus & M. Oetken (Hrsg.), *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch* (S. 233–255). transcript.

Lerdahl, F. & Krumhansl, C. L. (2007). Modeling Tonal Tension. *Music Perception*, *24*(4), 329–366.

Lommel, M. (2008). Der Rhythmus als intermodale Kategorie. In J. Schröter & J. Paech (Hrsg.), *Intermedialität – Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen* (S. 79–89). Wilhelm Fink.

Mahrt, N. (2010). AWopBopaLooBopAlopBamBoom: Musik im Comic. In H. Arend (Hrsg.), *"Und wer bist du, der mich betrachtet?": Populäre Literatur und Kultur als ästhetische Phänomene. Festschrift für Helmut Schmiedt* (S. 219–230). Aisthesis.

Meloni, I. (2013). *Erika Fuchs' Übertragung der Comicserie Micky Maus*. Georg Olms.

Muin, A., Rauf, M. & Hidayat, A. N. (2016). The Onomatopoeia in Robert Vendetti's Comic “The Flash”. *Elite English and Literature Journal*, *3*(1), 74–88. https://journal.uin-alauddin.ac.id/index.php/elite/issue/view/525

Muxel, A. (2003). *Formprozessor: Interpretation von Musik und Transformation in Elemente der visuellen Gestaltung* [Diplomarbeit, Fachhochschule Vorarlberg]. Andreas Muxel. http://archive.andreasmuxel.com/pdf/thesis.pdf

Nettl, P. (1962). Volks- und volkstümliche Musik bei Bach. *Studien zur Musikwissenschaft*, *25*, 391–396.

Nikolajeva, M. & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. *Children's Literature and Culture*. Routledge.

Norrick-Rühl, C. & Vogel, A. (2020). Buch- und Medienmarkt: Produktion, Distribution und Rezeption. In T. Kurwinkel & P. Schmerheim (Hrsg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur* (20-37). J.B. Metzler.

Nöth, W. (2000). *Handbuch der Semiotik* (2. bearb. und erw. Aufl.). J.B. Metzler.

Nöth, W. (2011). Visual Semiotics: Key Features and an Application to Picture Ads. In E. Margolis & L. Pauwels (Hrsg.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods.* Sage Publications Ltd.

Oberhaus, L. & Oetken, M. (Hrsg.). (2017). *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch*. transcript.

Oberhaus, L. & Oetken, M. (1. Dezember 2021). Das Bilderbuch als Klangmedium: Ästhetische, wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven. *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung*, S. 25–35. https://ojs.ub.uni-frankfurt.de/gkjf/index.php/jahrbuch/issue/view/6

Peirce, C. S. (1983). *Phänomen und Logik der Zeichen*. Suhrkamp.

Pfeiffer, W. (Hrsg.). (1989). *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: Q-Z* (Bd. 3). Akademie-Verlage.

Rathert, W. (2017). Humor und Religiosität in der Musik: Mit einigen Anmerkungen zum Werk Robert Schumanns und Gustav Mahler. In G. Hartung & M. Kleinert (Hrsg.), *Humor und Religiosität in der Moderne* (S. 157–171). Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12122-8

Reiche, R., Romanos, I. & Szymanski, B. (2011). Transformationen, Grenzen und Entgrenzung. In R. Reiche, I. Romanos, B. Szymanski & S. Jogler (Hrsg.), *Transformationen in den Künsten: Grenzen und Entgrenzung in bildender Kunst, Film, Theater und Musik* (S. 14–30). transcript.

Richter, T. (2000). *Bibliotheca Zelteriana: Rekonstruktion der Bibliothek Carl Friedrich Zelters. Alphabetischer Katalog*. J.B. Metzler.

Rist, K. (2022). *Rezeptionsprozesse im Umgang mit den Leer- und Unbestimmtheitsstellen eines visuell erzählenden Bilderbuchs: Eine qualitativ-empirische Studie mit Leseanfänger*innen*. Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-39611-4

Ritter, A. (2014). *Bilderbuchlesarten von Kindern: Neue Erzählformen im Spannungsfeld von kindlicher Rezeption und Produktion*. Schneider Verlag Hohengehren.

Ritter, A. & Ritter, M. (2020). Zwischen Pädagogikkonvention und literarästhetischer Emanzipation: Aktuelle Tendenzen in der Bilderbuchentwicklung und ihre Konsequenzen für die Beurteilung. In T. Kurwinkel, C. Norrick-Rühl & P. Schmerheim (Hrsg.), *Die Welt im Bild erfassen: Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch* (S. 197–217). Königshausen & Neumann.

Salgueiro, J. (2008). Synesthesia and Onomatopoeia in Graphic Literature. *International Journal of Comic Art*, *10*(2), 581–597.

Schoon, A. (2006). *Die Ordnung der Klänge: Das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*. transcript.

Serafini, F. (2014). Exploring Wordless Picture Books. *The Reading Teacher*, *68*(1), 24–26.

Spence, C. [C.] (2011). Crossmodal correspondences: A tutorial review. *Attention Perception Psychophysics*, *73*, 971–995. https://doi.org/10.3758/s13414-010-0073-7

Spence, C. [Charles] & Sathian, K. (2020). Audiovisual crossmodal correspondences: Behavioral consequences and neural underpinnings. In K. Sathian (Hrsg.), *Multisensory Perception* (S. 239–258). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-0-12-812492-5.00011-5

Spieß, C. (2016). Metapher als multimodales kognitives Funktionsprinzip. In N.-M. Klug & H. Stöckl (Hrsg.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (S. 75–98). De Gruyter.

Spitzmüller, J. (2016). Typographie – Sprache als Schriftbild. In N.-M. Klug & H. Stöckl (Hrsg.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (S. 99–120). De Gruyter.

Staiger, M. (2014). Erzählen mit Bild-Schrifttext-Kombinationen: Ein fünfdimensionales Modell der Bilderbuchanalyse. In J. Knopf & U. Abraham (Hrsg.), *BilderBücher: Theorie* (S. 12–23). Schneider Verlag Hohengehren.

Staiger, M. (2022). Kategorien der Bilderbuchanalyse: ein sechsdimensionales Modell. In B. Dammers, A. Krichel & M. Staiger (Hrsg.), *Das Bilderbuch: Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge* (S. 3–27). J.B. Metzler.

Stöckl, H. (2004a). *Die Sprache im Bild - das Bild in der Sprache: Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte – Theorien – Analysemethoden.* https://doi.org/10.1515/9783110201994

Stöckl, H. (2004b). Typographie: Gewand und Körper des Textes: Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung. *Zeitschrift für angewandte Linguistik* (41), 5–48.

Stöckl, H. (2011). Sprache-Bild-Texte lesen: Bausteine zur Methodik einer Grundkompetenz. In H. Diekmannshenke, M. Klemm & H. Stöckl (Hrsg.), *Bildlinguistik: Theorien - Methoden - Fallbeispiele* (S. 45–70). Erich Schmidt.

Stöckl, H. (2016). Multimodalität: Semiotische und textlinguistische Grundlagen. In N.-M. Klug & H. Stöckl (Hrsg.), *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext* (S. 3–35). De Gruyter.

Terhardt, E. (1989). Warum hören wir Sinustöne? *Naturwissenschaften*, *79*(11), 496–504.

Thiele, J. (1996). Theoretische Positionen zum Bilderbuch in Nachkriegszeit und Gegenwart. In B. Dolle-Weinkauff & H.-H. Ewers (Hrsg.), *Theorien der Jugendlektüre: Beiträge zur Kinder- und Jugendliteraturkritik seit Heinrich Wolgast* (S. 263–283). Juventa Verlag.

Thiele, J. (2000). *Das Bilderbuch: Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*. Isensee.

Thiele, J. (2003). Das Bilderbuch. In J. Thiele & J. Steitz-Kallenbach (Hrsg.), *Handbuch Kinderliteratur: Grundwissen für Ausbildung und Praxis* (S. 70–98). Herder.

Thiele, J. (2007a). Neue Impulse der Bilderbuchforschung. In J. Thiele (Hrsg.), *Neue Impulse der Bilderbuchforschung: Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, 13. - 15. September 2006* (S. 7–15). Schneider Verlag Hohengehren.

Thiele, J. (Hrsg.). (2007b). *Neue Impulse der Bilderbuchforschung: Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, 13. – 15. September 2006*. Schneider Verlag Hohengehren.

Thiele, J. (2021). Das Bilderbuch. In G. Lange (Hrsg.), *Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart: Ein Handbuch* (5. Aufl., S. 217–230). Schneider Verlag Hohengehren.

Thiele, J. & Hohmeister, E. (2007). Perspektiven der Bilderbuchforschung: Eine vorläufige Bilanz. In J. Thiele (Hrsg.), *Neue Impulse der Bilderbuchforschung: Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg, 13. – 15. September 2006* (S. 146–152). Schneider Verlag Hohengehren.

Thom, N. (2008). *Klang vs. Musik, Allgemeine Klangforschung vs. Musikbezogene Klangforschung, Sprachliche Beschreibung vs. Technische Vermessung: Überlegungen zur Gefahr einer einseitigen Theorie des Sonischen.* Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/20914

Tomkowaik, I. (2017). »… die Klangfülle des malerischen Instruments …«: Sensorische Strategien im Gesamtkunstwerk Bilderbuch. In L. Oberhaus & M. Oetken (Hrsg.), *Farbe, Klang, Reim, Rhythmus: Interdisziplinäre Zugänge zur Musik im Bilderbuch* (S. 23–54). transcript.

Vach, K. (2022). Typografie und Layout im Bilderbuch. In B. Dammers, A. Krichel & M. Staiger (Hrsg.), *Das Bilderbuch: Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge* (S. 119–135). J.B. Metzler.

Vorst, C. (2016). Bilderbuch und Empirie: Ein Forschungsbericht. In A. Pompe (Hrsg.), *Literarisches Lernen im Anfangsunterricht: Theoretische Reflexionen – Empirische Befunde – Unterrichtspraktische Entwürfe* (3. Aufl., S. 89–101). Schneider Verlag Hohengehren.

Weber, W. (2022). Multimodalität. In O. Scheiding & S. Fazli (Hrsg.), *Handbuch Zeitschriftenforschung* (S. 131–144). transcript. https://doi.org/10.14361/9783839451137-007

Wilde, L. (2014). Die ›gezeichnete Tonspur‹ und ihre Alternativen: Zur widerständigen Rolle der Akustik im ›Medium Comic‹. In C. A. Bachmann (Hrsg.), *Bildlaute & laute Bilder: Die "Audio-Visualität" der Bilderzählungen* (S. 101–127). Christian A. Bachmann.

Wilde, L. (2017). Die Sounds des Comics: Fünf mal mit den Augen hören. *SPIEL. Neue Folge*, *3*(2), 127–161.

Wildfeuer, J. & Bateman, J. A. (2018). Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht. *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* (28), 5–46. http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuItem=miArchive&showIssue=92

Zahler, E. (2006). Frei improvisierte Musik in der Musiktherapie als Medium für Ausdruck und Kommunikation von Emotionen: Eine musikpsychologische Studie zur musiktherapeutischen Grundlagenforschung. *Musiktherapeutische Umschau Online*. http://secure.musiktherapie.de/fileadmin/user_upload/medien/pdf/mu_downloads/zahler_frei-improvisierte-musik.pdf

Anhang

Anhang 1: Abbildungen 74

Anhang 2: Versicherung an Eides Statt 95

Anhang 1: Abbildungen

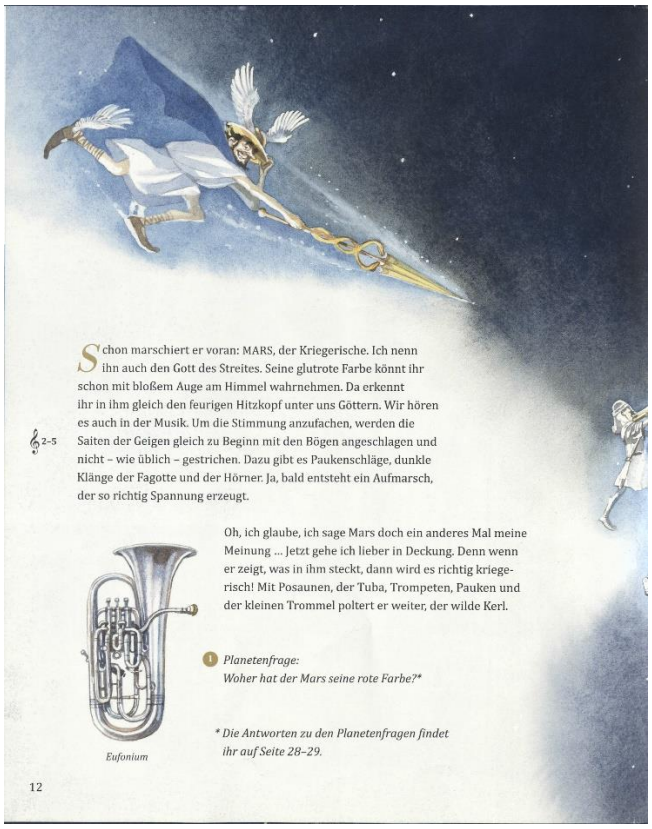
Abb. 1: Simsa & Eisenburger (2022): Die Planeten, S. 12 76
Abb. 2: Simsa & Eisenburger (2022): Die Planeten, S. 21 76
Abb. 3: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, S. 32 77
Abb. 4: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S.12f. 77
Abb. 5: Janisch & Antoni (2021): Die kleine Nachtmusik, [S. 14] 78
Abb. 6: Schieren & Riemann (2022): Wir entdecken Bach, S. 18 78
Abb. 7: Love (2021): Julian feiert die Liebe, [S. 31f.] 79
Abb. 8: Stead & Relf (2008): Shaun the Sheep, [S. 11f.] 79
Abb. 9: Czerwiṅska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 17f.] 79
Abb. 10: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S.8f. 80
Abb. 11: Gottwald (2022), [S. 51f.] 80
Abb. 12: Petzold & Surman-Pusz (2022): George Gershwin – Rhapsody in Blue, [S. 11] 81
Abb. 13: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 2f.] 81
Abb. 14: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 11] 82
Abb. 15: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 22f.] 82
Abb. 16: Romanyschyn & Lessiw (2021): Hören, [S. 28] 83
Abb. 17: Czerwiṅska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 5f.] 83
Abb. 18: Romanyschyn & Lessiw (2021): Hören, [S. 11f.] 84
Abb. 19: Kuskin & Simont (2002): Ein Orchester zieht sich an, [S. 42f.] 84
Abb. 20: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, S.21f. 85
Abb. 21: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, [S. 20] 85
Abb. 22: Simsa & Kühler (2020): Herr Beethoven macht Musik, [S. 15] 86
Abb. 23: Rodin (2022): Das kleine Echo, [S. 21f.] 86
Abb. 24: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, [S. 8] 87
Abb. 25: Czerwiṅska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 11] 87
Abb. 26: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, [S. 18] 88
Abb. 27: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 28f.] 88
Abb. 28: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 24] 89

Abb. 29: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 12f.] 89
Abb. 30: Wiesner (2007): Strandgut, [S. 11] 90
Abb. 31: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 7f.] 90
Abb. 32: Devernay (2011): Applaus, [S. 17f.] 91
Abb. 33: Devernay (2011): Applaus, [S. 19f.] 91
Abb. 34: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, [S. 52] 92
Abb. 35: Cubells & Casals (2022): Klang, [S. 27f.] 92
Abb. 36: Tullet (2022): OH!, [S. 4f.] 93
Abb. 37: Petzold & Surman-Pusz (2022): George Gershwin – Rhapsody in Blue, [S. 23f.] 93
Abb. 38: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S. 22 94

Hinweis zur Paginierung

Viele der verwendeten Bilderbücher verzichten auf eine Seitennummerierung. Bei Büchern ohne Paginierung beginnt die hier verwendete Seitenzählung mit der ersten Seite nach dem Titelblatt. Bei Werken ohne Seitennummerierung, deren Impressum nach dem Titelblatt steht, und Werken, die gänzlich auf ein Titelblatt verzichten, beginnt die Seitenzählung mit der ersten Seite nach dem Impressum. Seitenangaben unpaginierter Werke werden durch eckige Klammern erkenntlich gemacht.

Abb. 1: Simsa & Eisenburger (2022): Die Planeten, S. 12



Schon marschiert er voran: MARS, der Kriegerische. Ich nenn ihn auch den Gott des Streites. Seine glutrote Farbe könnt ihr schon mit bloßem Auge am Himmel wahrnehmen. Da erkennt ihr in ihm gleich den feurigen Hitzkopf unter uns Göttern. Wir hören es auch in der Musik. Um die Stimmung anzufachen, werden die Saiten der Geigen gleich zu Beginn mit den Bögen angeschlagen und nicht – wie üblich – gestrichen. Dazu gibt es Paukenschläge, dunkle Klänge der Fagotte und der Hörner. Ja, bald entsteht ein Aufmarsch, der so richtig Spannung erzeugt.

𝄞 2–5

Oh, ich glaube, ich sage Mars doch ein anderes Mal meine Meinung … Jetzt gehe ich lieber in Deckung. Denn wenn er zeigt, was in ihm steckt, dann wird es richtig kriegerisch! Mit Posaunen, der Tuba, Trompeten, Pauken und der kleinen Trommel poltert er weiter, der wilde Kerl.

1 *Planetenfrage:*
*Woher hat der Mars seine rote Farbe?**

Eufonium

** Die Antworten zu den Planetenfragen findet ihr auf Seite 28–29.*

12

Abb. 2: Simsa & Eisenburger (2022): Die Planeten, S. 21

Lehnt euch zurück und macht es euch gemütlich, so wie ich. Denn hier kommt SATURN. Er ist nicht mehr der Jüngste, aber voller Weisheit und die Ruhe in Person. Wie gern erzählt er von früher. Von den goldenen Zeiten, als die Menschen mit den Gaben der Natur zufrieden waren.
Saturn gerät ins Schwelgen, wie unglaublich schön es damals gewesen ist. Mit ihm schwillt auch der Klang des Orchesters an. Es heißt »Crescendo«, wenn die Musik lauter und lauter wird.
Da will er sich wohl ein bisschen wichtig machen, mein Freund. Sogar die Glocken lässt er extra schlagen! Ist ja gut, es sind wirklich schöne Geschichten, die du uns erzählst.
Am Ende seines Satzes schlendert Saturn gemächlich davon. Herrje, gut möglich, dass ich einschlafe, bei diesen ruhigen und friedlichen Klängen.

𝄞 18–22

5 *Planetenfrage:*
Wie alt ist der Saturn?

Röhrenglocken

21

Abb. 3: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, S. 32

Zweiter Weltkrieg 1939 bis 1945

1939 Der Zweite Weltkrieg begann mit dem Überfall Deutschlands auf Polen am 1. September 1939. Mit der „Blitzkrieg-Strategie" gelang es Hitler und seinen Verbündeten Italien und Japan (die Achsenmächte genannt), bis 1942 weite Teile Europas und Nordafrikas einzunehmen. Vor allem der Sieg über Frankreich sorgte in Deutschland für Begeisterung: Die Schmach des Versailler Friedensvertrags, die sich in den Köpfen und Herzen der Deutschen festgesetzt hatte, wurde so getilgt. Mit dem Feldzug gegen die Sowjetunion ab Sommer 1941 begann für Hitler ein „Kreuzzug" gegen eine feindliche Ideologie – den Kommunismus. Die Sowjetunion war für ihn das Land des „jüdischen Bolschewismus" und seine Bewohner galten als „Untermenschen". Hier war das Ziel nicht Eroberung, sondern Auslöschung. Dafür wurden Einsatzgruppen gebildet, die Juden und andere „minderwertige Rassen", Kriegsgefangene und russische Offiziere töten, die Bevölkerung versklaven und „Lebensraum" für die „arische Herrenrasse" gewinnen sollten. Auch dieser Feldzug verlief für die deutsche Wehrmacht zunächst erfolgreich. Doch 1943 kam es bei Stalingrad zu einer verheerenden Niederlage. Der Glaube an den versprochenen „Endsieg" begann zu bröckeln. Und auch der Angriff der Japaner auf die amerikanische Flotte und die Kriegserklärung Deutschlands und Italiens vom 11. Dezember 1941 an die USA führten zu einer Wende. Die USA – die größte Wirtschaftsmacht der Welt – beteiligte sich auf der Seite der Alliierten (Großbritannien, Frankreich, Sowjetunion, USA) jetzt auch aktiv am Krieg. Zunächst mit Luftangriffen auf deutsche Städte, um den Widerstand in der Bevölkerung zu brechen, später auch mit Angriffen am Boden, mit dem Ziel, das Deutsche Reich zum Aufgeben zu zwingen. Doch es sollte noch fast vier Jahre dauern, bis der Krieg beendet war. Für das Deutsche Reich endete der Zweite Weltkrieg nach einem letzten erbitterten Kampf um Berlin am 8. Mai mit der bedingungslosen Kapitulation. Für den japanischen Bündnispartner endete er erst am 2. September. Im letzten Kriegsmonat hatte die amerikanische Luftwaffe mit mehreren Atombomben Hiroshima und Nagasaki in Schutt und Asche gelegt und radioaktiv verseucht.

Der Zweite Weltkrieg dauerte sechs Jahre, kostete mehr als 60 Millionen Menschen das Leben und zerstörte zahllose Städte und Dörfer. Berlin als Hauptstadt Nazideutschlands traf es besonders hart. Von 1943 an zielten 310 Luftangriffe auf die Stadt, die schwersten davon in den letzten Kriegsmonaten.

Abb. 4: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S.12f.

Abb. 5: Janisch & Antoni (2021): Die kleine Nachtmusik, [S. 14]

Abb. 6: Schieren & Riemann (2022): Wir entdecken Bach, S. 18

Abb. 7: Love (2021): Julian feiert die Liebe, [S. 31f.]

Abb. 8: Stead & Relf (2008): Shaun the Sheep, [S. 11f.]

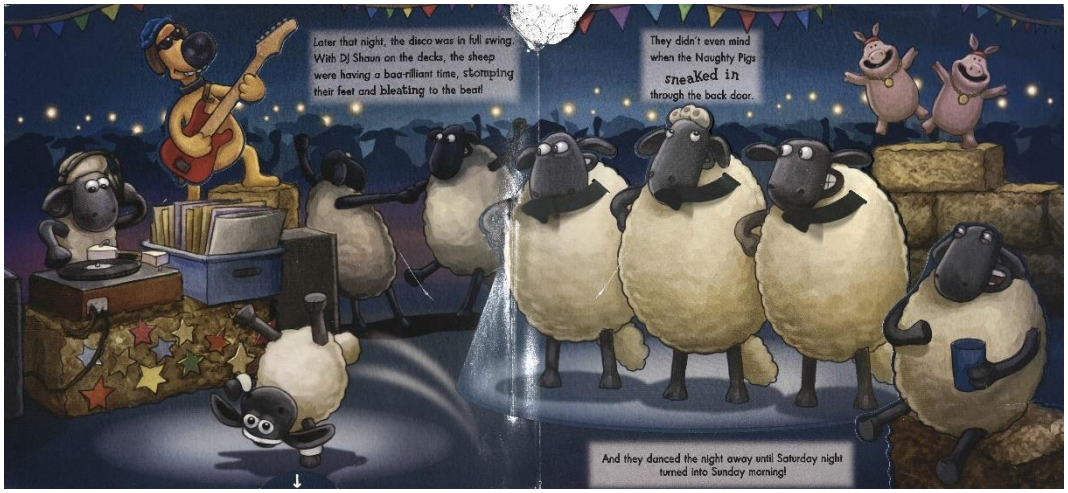


Abb. 9: Czerwińska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 17f.]

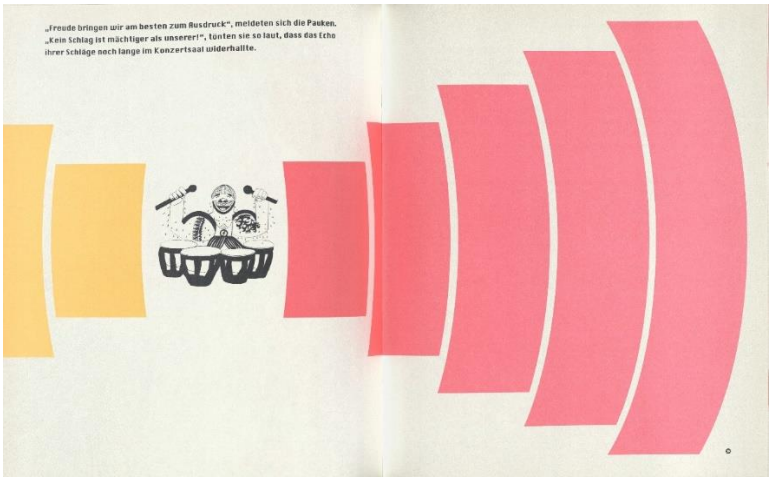
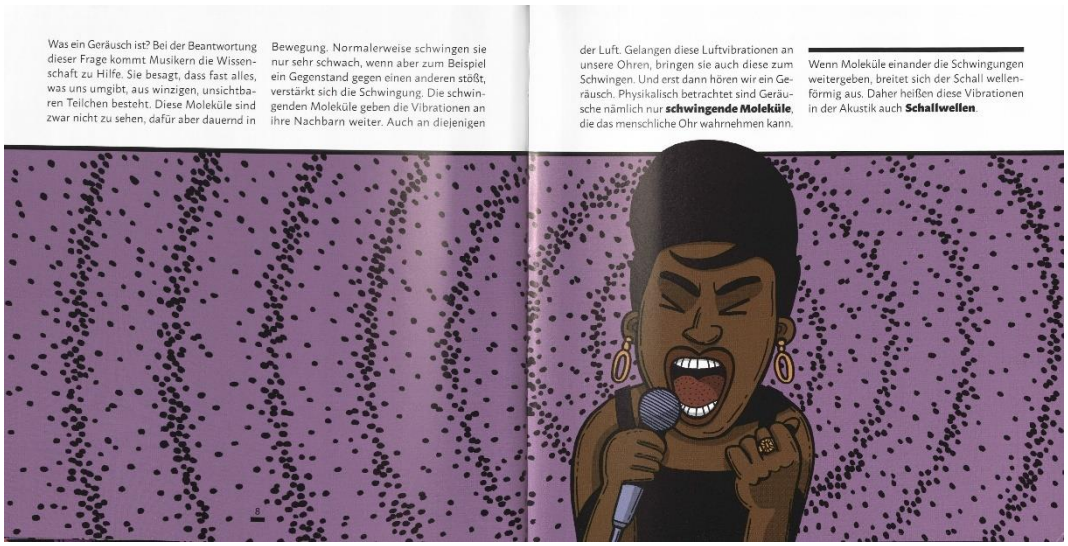


Abb. 10: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S.8f.



Was ein Geräusch ist? Bei der Beantwortung dieser Frage kommt Musikern die Wissenschaft zu Hilfe. Sie besagt, dass fast alles, was uns umgibt, aus winzigen, unsichtbaren Teilchen besteht. Diese Moleküle sind zwar nicht zu sehen, dafür aber dauernd in Bewegung. Normalerweise schwingen sie nur sehr schwach, wenn aber zum Beispiel ein Gegenstand gegen einen anderen stößt, verstärkt sich die Schwingung. Die schwingenden Moleküle geben die Vibrationen an ihre Nachbarn weiter. Auch an diejenigen der Luft. Gelangen diese Luftvibrationen an unsere Ohren, bringen sie auch diese zum Schwingen. Und erst dann hören wir ein Geräusch. Physikalisch betrachtet sind Geräusche nämlich nur **schwingende Moleküle**, die das menschliche Ohr wahrnehmen kann.

Wenn Moleküle einander die Schwingungen weitergeben, breitet sich der Schall wellenförmig aus. Daher heißen diese Vibrationen in der Akustik auch **Schallwellen**.

Abb. 11: Gottwald (2022), [S. 51f.]

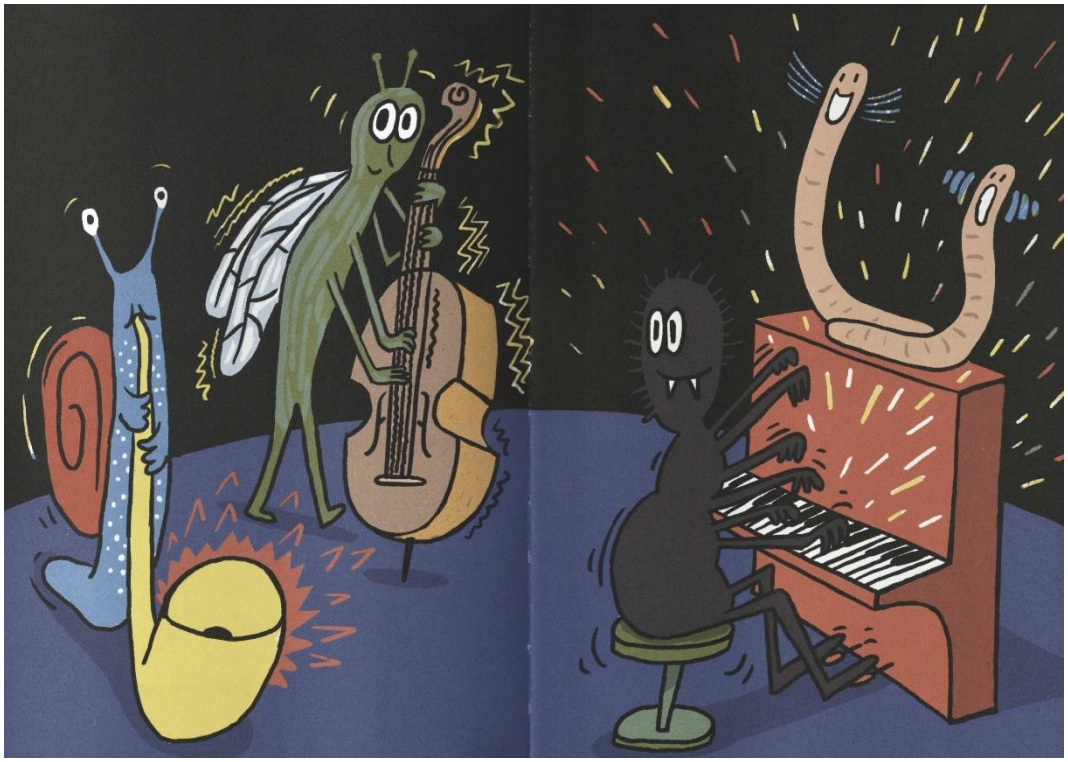


Abb. 12: Petzold & Surman-Pusz (2022): George Gershwin – Rhapsody in Blue, [S. 11]

Abb. 13: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 2f.]

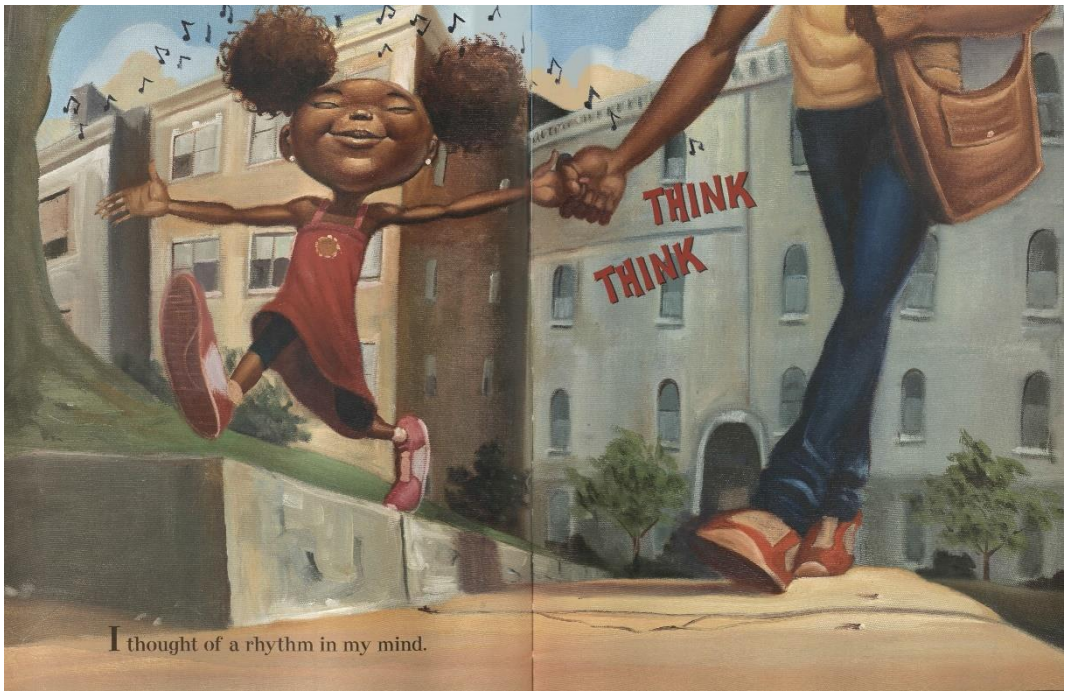


Abb. 14: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 11]

Abb. 15: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 22f.]

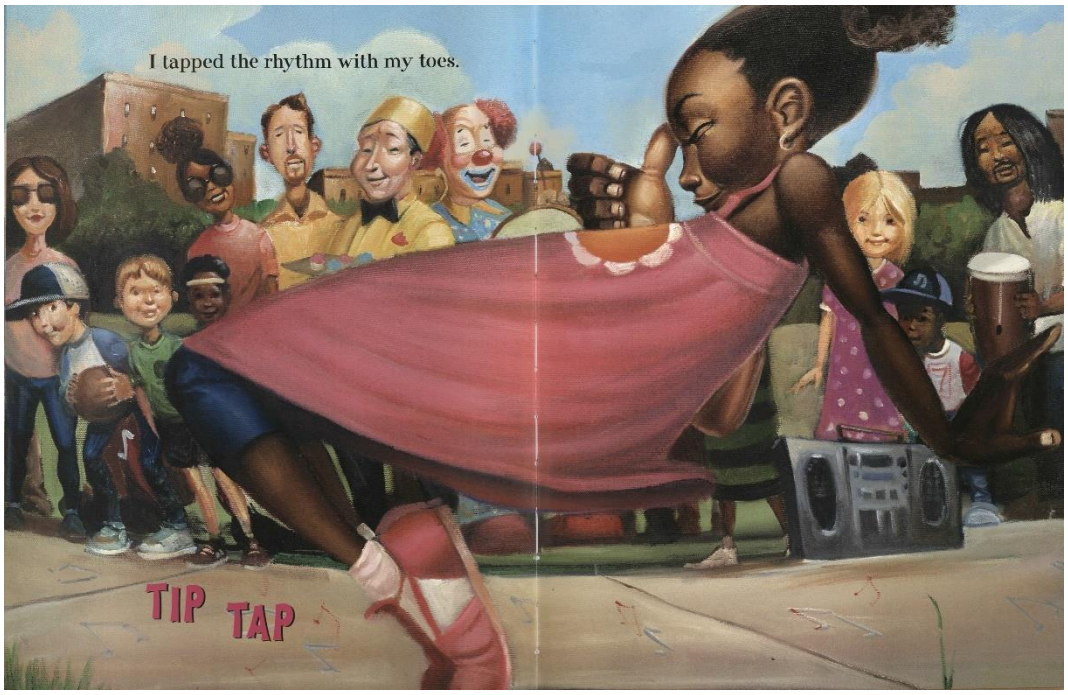


Abb. 16: Romanyschyn & Lessiw (2021): Hören, [S. 28]

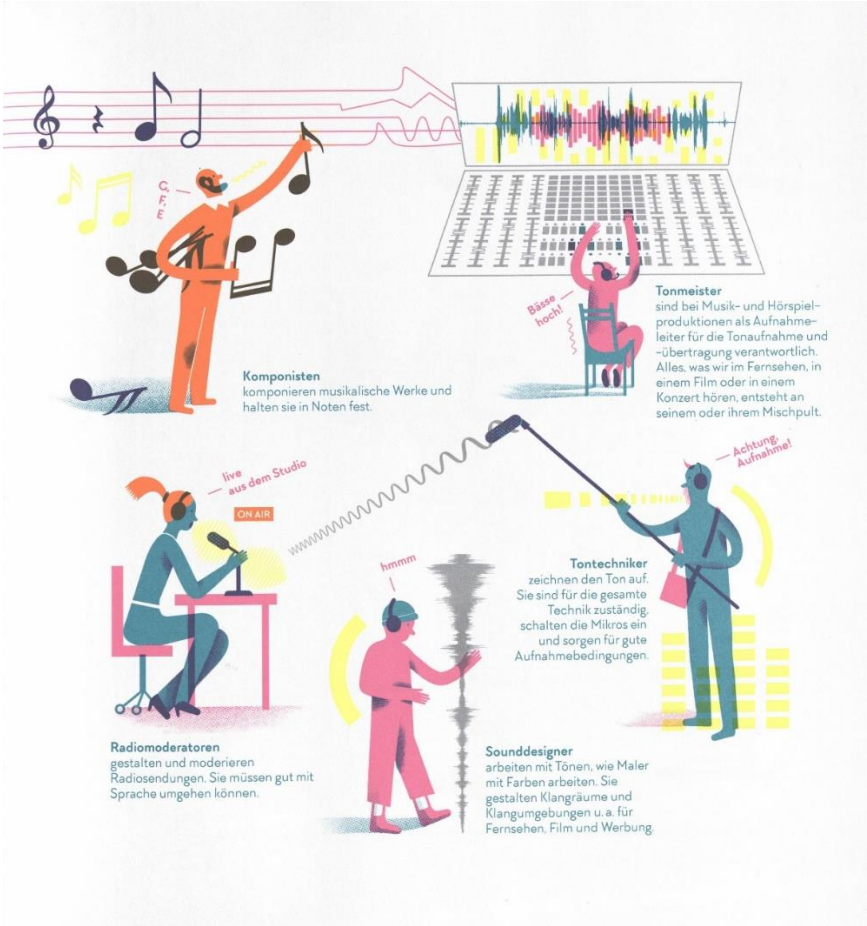


Abb. 17: Czerwińska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 5f.]

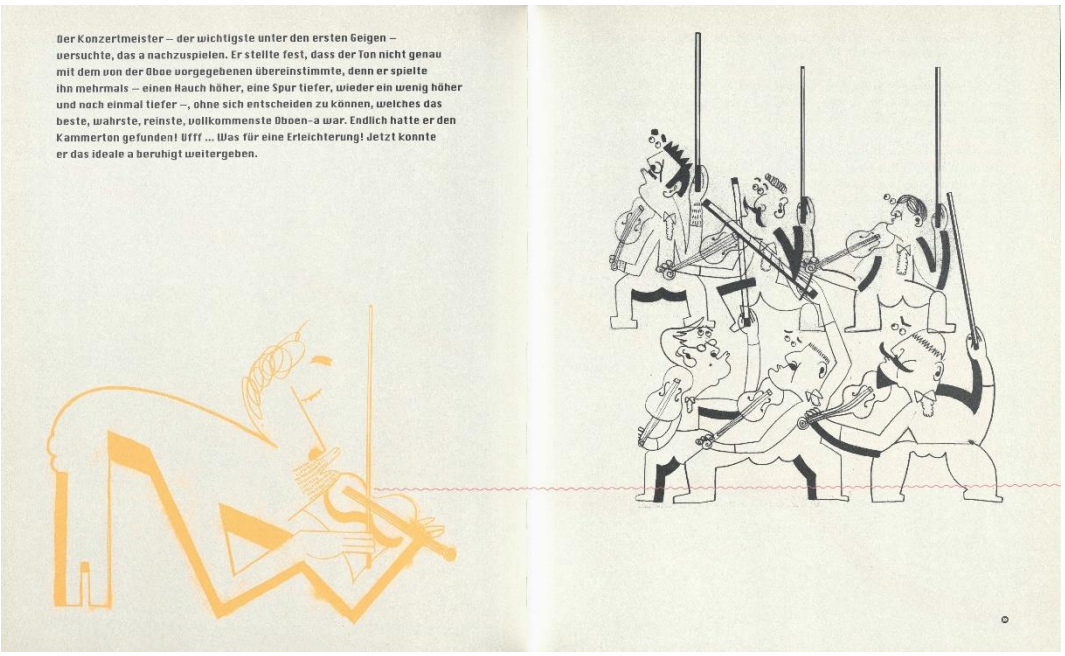


Abb. 18: Romanyschyn & Lessiw (2021): Hören, [S. 11f.]

Abb. 19: Kuskin & Simont (2002): Ein Orchester zieht sich an, [S. 42f.]

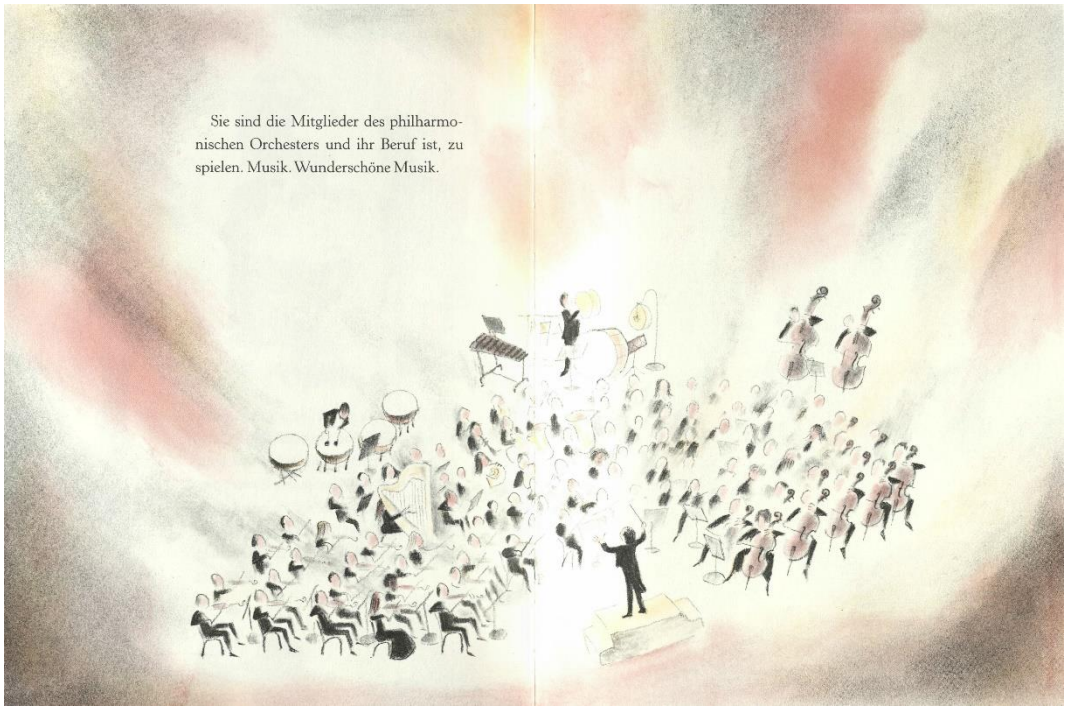


Abb. 20: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, S.21f.

Abb. 21: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, [S. 20]

Weimarer Republik

Die Ausgangslage für die Weimarer Republik war denkbar ungünstig. Deutschland hatte den Krieg verloren und war hoch verschuldet. Dazu kamen die Entschädigungszahlungen und Gebietsabtretungen, die die Sieger verlangten. Deutschland war damit um fast ein Viertel kleiner geworden. Vor allem Grenzgebiete im Osten und Westen wie das Saargebiet mussten abgegeben werden, die für die Versorgung der Industrie mit Kohle und Eisenerz und für die Versorgung mit Lebensmitteln wichtig gewesen waren.

Auch politisch war die Lage schwierig. Das Parlament bestand aus sehr vielen Parteien, die unterschiedliche oder sogar gegensätzliche politische Ziele verfolgten und heftig darum stritten. Damit waren Unruhen quasi vorprogrammiert – vor allem in Berlin und im Ruhrgebiet. Das wurde im Januar 1923 von französischen und belgischen Truppen besetzt, um pünktliche Wiedergutmachungszahlungen zu erzwingen. Die Regierung rief zum passiven Widerstand durch Arbeitsverweigerung auf und übernahm die Bezahlung der Arbeiter. Doch woher sollte der verschuldete Staat das Geld nehmen? Man druckte einfach mehr davon. Die Folge war, dass der reale Wert des Geldes extrem sank – eine Hyperinflation. Bald konnten sich die Menschen für sehr viel Geld nur noch sehr wenig kaufen. Erst eine neue Währung, neu verhandelte Entschädigungszahlungen und Kredite amerikanischer Banken brachten eine positive Wende.

Trotz aller Schwierigkeiten erlebten die Berliner ab 1924 eine Zeit, die heute als die „Goldenen Zwanziger" bezeichnet wird. Das Geld war wieder etwas wert. Immer mehr Menschen konnten jetzt auch an das Vergnügen denken. Die Zusammenlegung mit benachbarten Städten und Dörfern hatte „Groß-Berlin" im Jahr 1920 zur drittgrößten Stadt der Welt gemacht – ein Zentrum nicht nur für Industrie und Wissenschaft, sondern auch für Film, Mode, Messen, Musik, Kino, Theater und Varieté. Die zunehmende Versorgung mit Strom und viele Erfindungen veränderten das Leben der Berliner – allerdings nicht aller. Hunger, Armut und Wohnungsnot waren immer noch große Probleme.

1929 sorgte die Weltwirtschaftskrise überall für Massenarbeitslosigkeit. Die Unzufriedenheit wuchs. Immer mehr Menschen wählten links- oder rechtsextrem orientierte Parteien wie die KPD oder die NSDAP, die Partei Adolf Hitlers.

Abb. 22: Simsa & Kühler (2020): Herr Beethoven macht Musik, [S. 15]

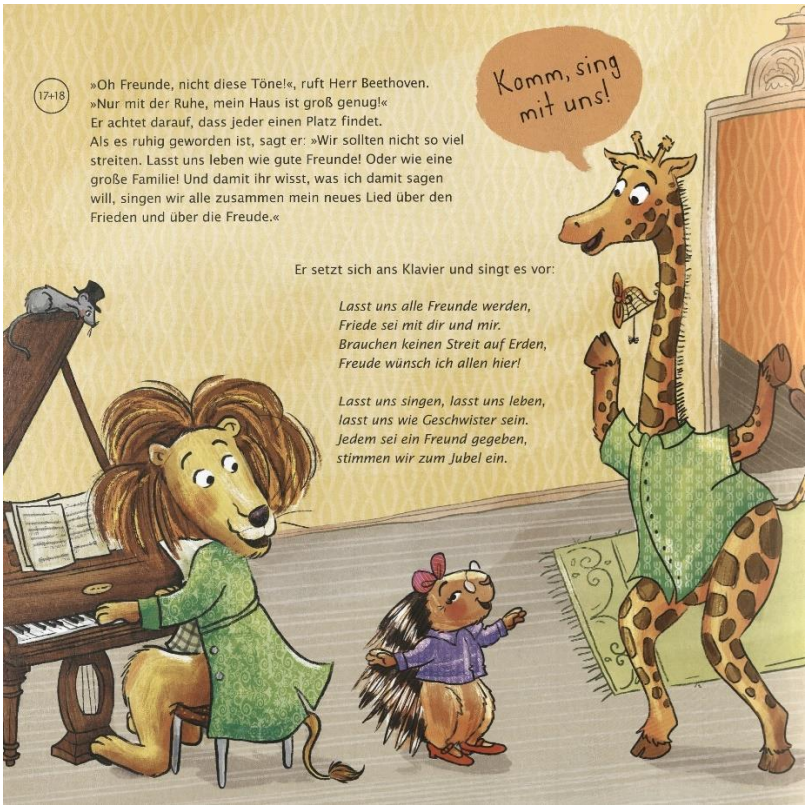


Abb. 23: Rodin (2022): Das kleine Echo, [S. 21f.]

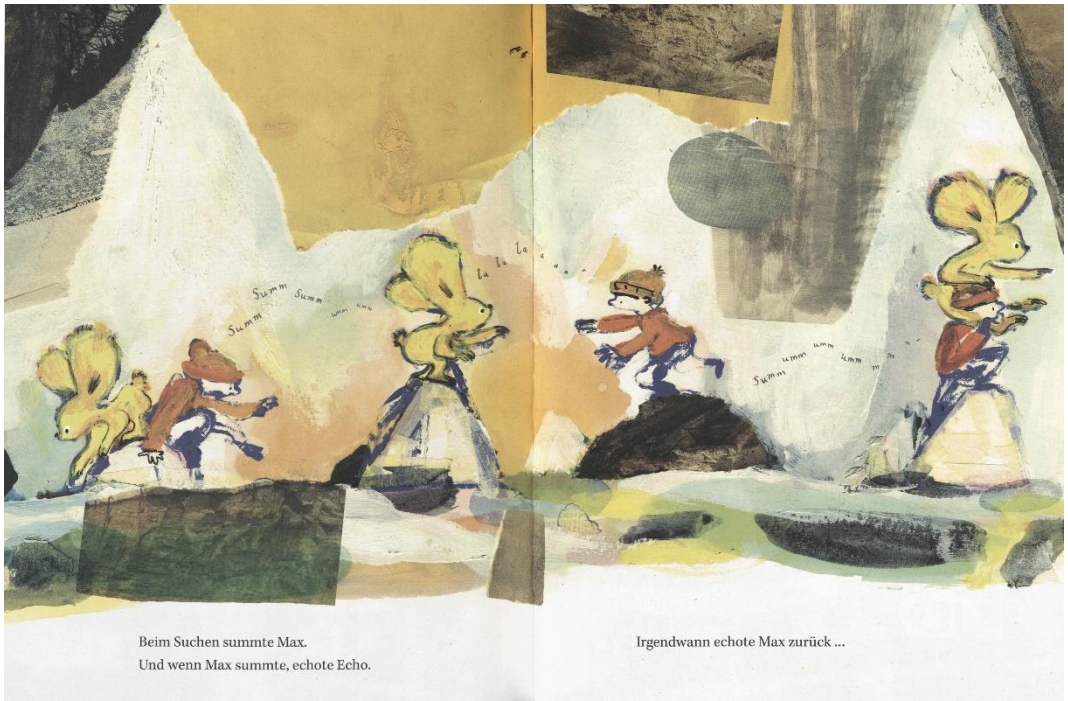


Abb. 24: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, [S. 8]

Abb. 25: Czerwińska-Rydel & Ignerska (2013): Die Tonangeber, [S. 11]

Abb. 26: Lüftner & Rauers (2022): Marie Käferchen, [S. 18]

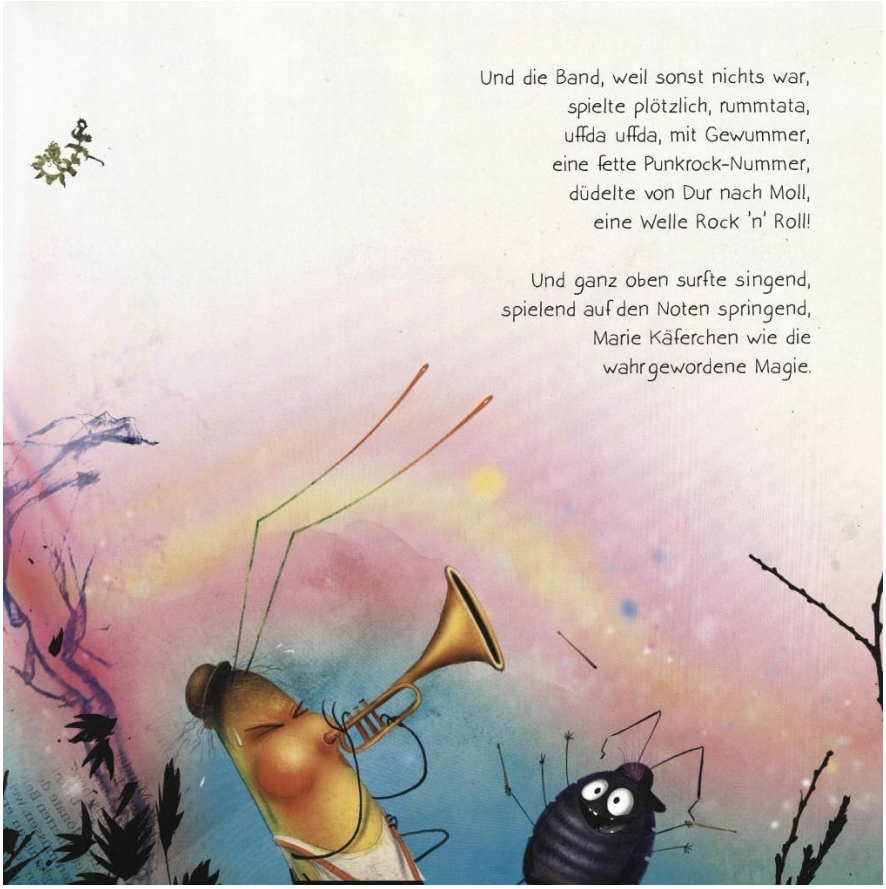


Abb. 27: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 28f.]

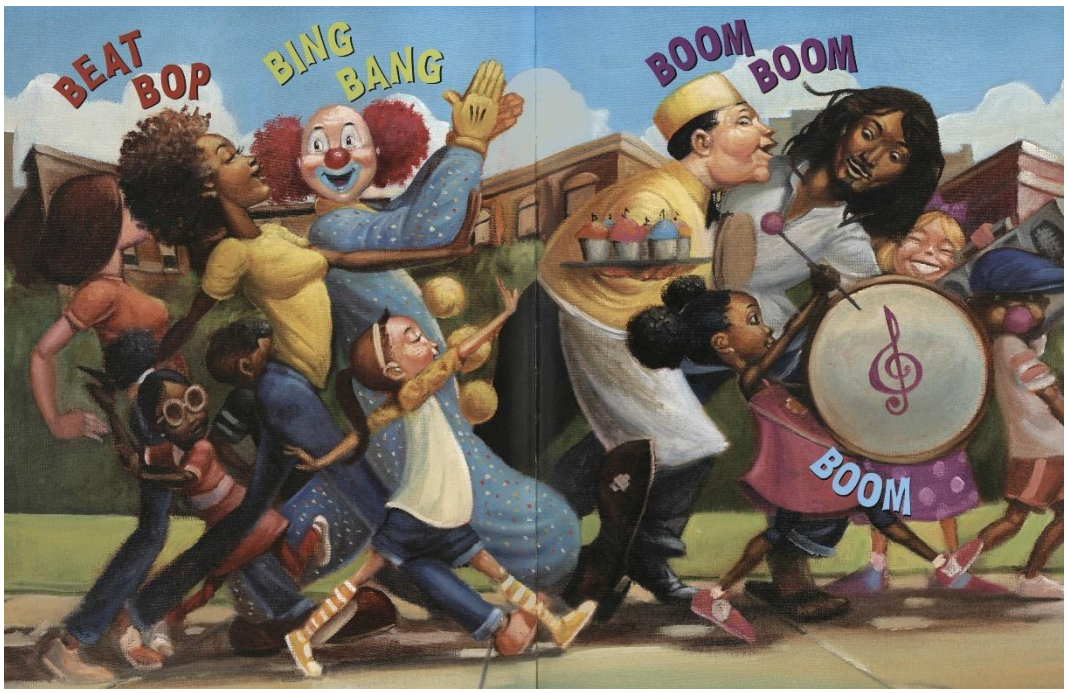


Abb. 28: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 24]

Abb. 29: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 12f.]

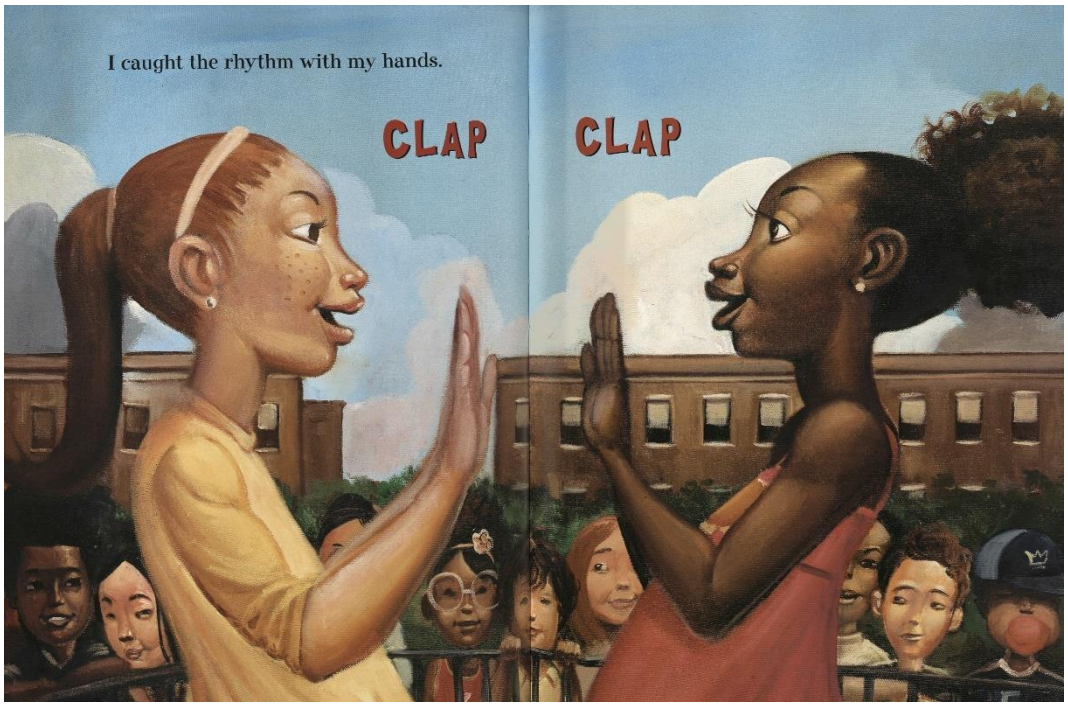


Abb. 30: Wiesner (2007): Strandgut, [S. 11]

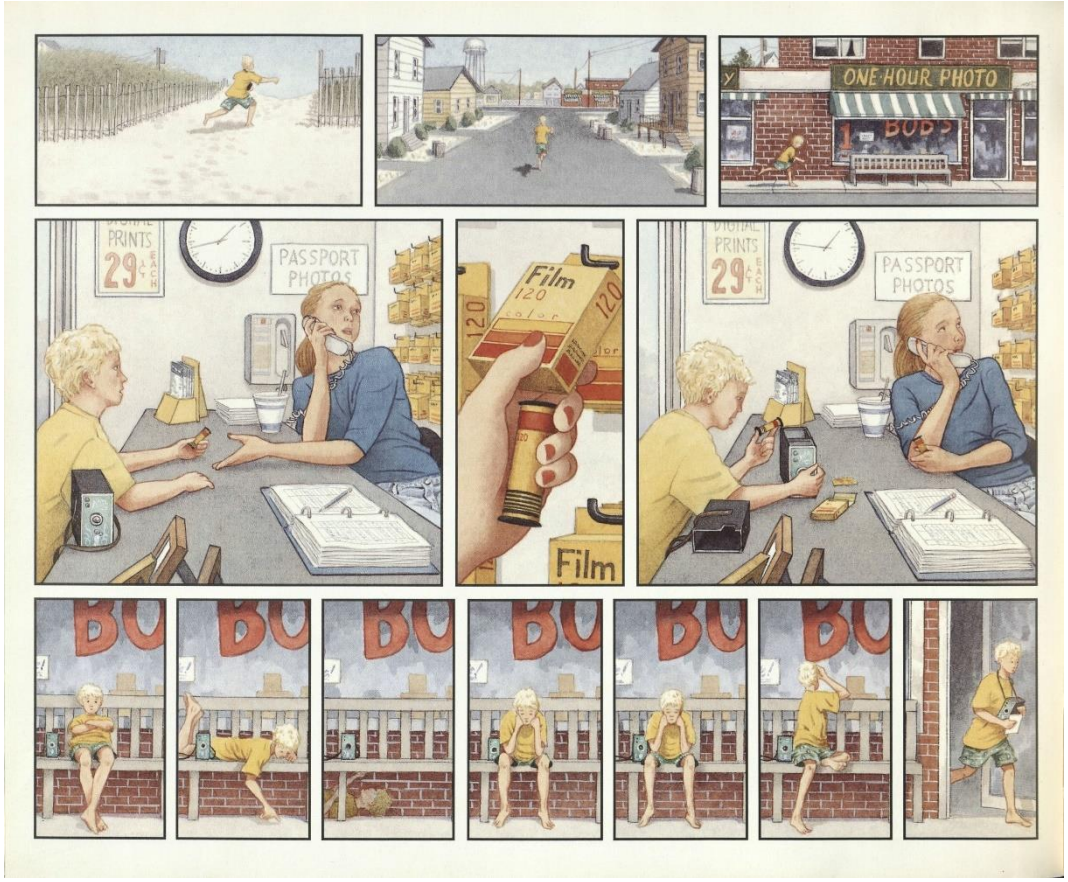


Abb. 31: Schofield-Morrison & Morrison (2014): I Got the Rhythm, [S. 7f.]

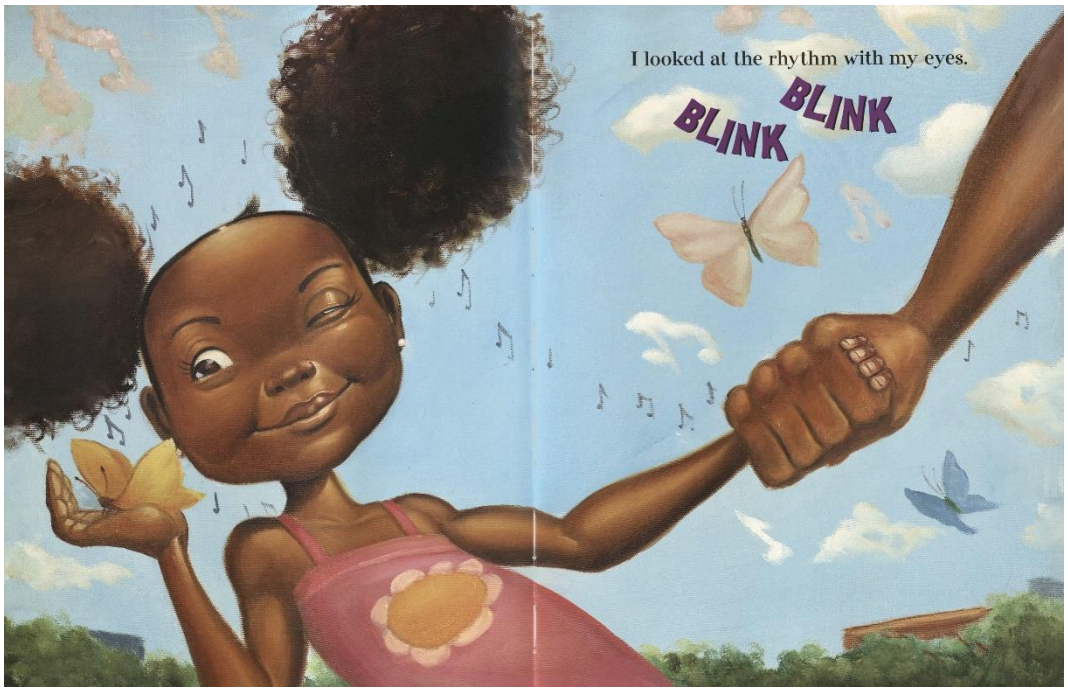


Abb. 32: Devernay (2011): Applaus, [S. 17f.]

Abb. 33: Devernay (2011): Applaus, [S. 19f.]

Abb. 34: Wolf & Kreitz (2023): In einem alten Haus in Berlin, [S. 52]

Westberlin als Insel

1981 Westberlin war fast 30 Jahre lang von der Mauer eingeschlossen. Hoch oben auf dem Teufelsberg leuchtete weiß die amerikanische Abhörzentrale – noch heute ein Symbol für den Kalten Krieg. Nirgendwo waren die Spannungen zwischen Ost und West so unmittelbar zu spüren wie in Berlin. An den Grenzübergängen der Stadt standen sich im Oktober 1961 russische und amerikanische Panzer direkt gegenüber. Trotz oder vielleicht auch wegen der ständigen Bedrohung pulsierte das Leben in der Stadt. Vor allem Schöneberg und Kreuzberg waren für ihre Kneipen, Clubs und Diskotheken bekannt. Bis in den Morgen konnte gefeiert werden, eine Sperrstunde gab es nicht. Westberlin, die Insel mitten im Feindesland, hatte so manchen Sonderstatus und wurde von der Bundesrepublik finanziell unterstützt. Sie war Fluchtort für (Lebens-)Künstler und Künstlerinnen, Kriegsdienstverweigerer und andere Freigeister – nicht nur aus Westdeutschland. Wie in den „Goldenen Zwanzigern" war Berlin auch in den 1970er-Jahren für die Möglichkeit, ein selbstbestimmtes Leben führen zu können, in aller Welt bekannt. Das zog auch Stars wie David Bowie und Iggy Pop in die Stadt. Doch wo sollten all die „Neuberliner" wohnen? Auch wenn Berlins Grenzen eng waren, an Wohnraum mangelte es in jener Zeit nicht, zahlreiche alte Häuser standen leer und warteten auf ihren Abriss.

Ursprünglich sollten sie einer Stadtautobahn und Neubauten Platz machen. Doch die Pläne stießen auf Protest Es kam zu zahlreichen Hausbesetzungen. Zeitweilig waren mindestens 160 Westberliner Häuser besetzt. Einige konnten so vor dem Abriss gerettet werden. Viele wurden mit Gewalt geräumt und zerstört. Die für 1987 in Westberlin geplante Internationale Bauausstellung ging bei der Stadterneuerung neue Wege. Nicht mehr der komplette Abriss war das Ziel, sondern eine Kombination aus Erhaltung und Neubau. Statt Straßenbahnen fuhren in Westberlin Busse. Die S-Bahn spielte im Stadtverkehr schon lange keine Rolle mehr, weil sie der DDR gehörte. Die Stadtplanung war stattdessen vor allem auf den Autoverkehr ausgerichtet. Für Fußgänger wurden eigene Bereiche eingerichtet: die Fußgängerzonen. Auch für Kinder wurde der Westteil der Stadt durch den zunehmenden Verkehr gefährlicher. Noch vor 20 Jahren war es selbstverständlich, dass sich Kinder frei in der Stadt bewegten und sogar in den verbliebenen Trümmern spielten. Jetzt war das undenkbar geworden: viel zu gefährlich im Verkehrsgetümmel! Dafür gab immer mehr abgegrenzte sichere Orte für Kinder: die Spielplätze.

Abb. 35: Cubells & Casals (2022): Klang, [S. 27f.]

Abb. 36: Tullet (2022): OH!, [S. 4f.]

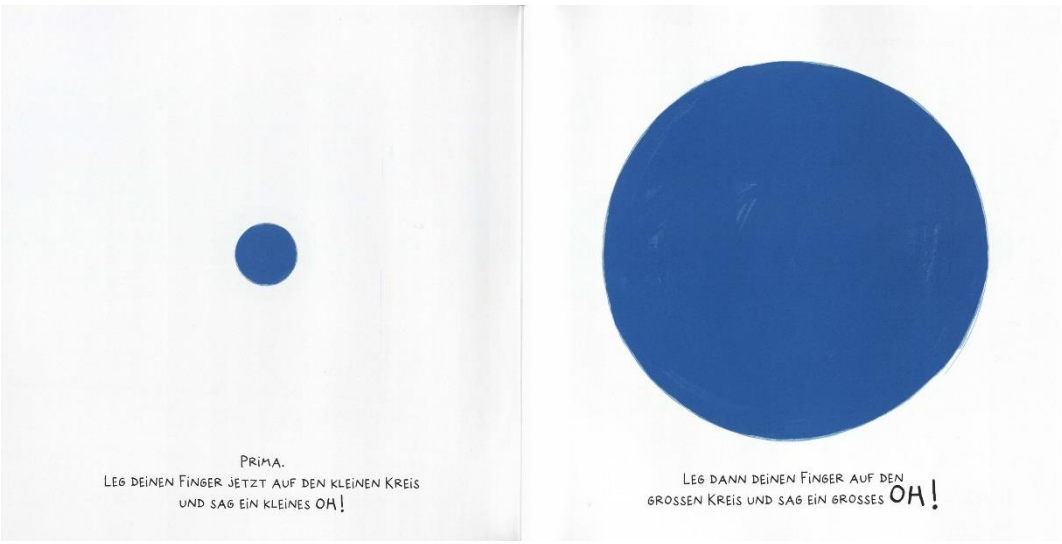


Abb. 37: Petzold & Surman-Pusz (2022): George Gershwin – Rhapsody in Blue, [S. 23f.]

Premiere der Rhapsody in Blue

Es ist der 12. Februar 1924. Die Menschen im Saal schwitzen. Der Saal ist übervoll und die Luft ist stickig. Die Menschen kleben seit 15 Uhr auf ihren Plätzen und haben schon 21 Stücke gehört.
»Wann kommt endlich das Neue?«, fragen sie sich. Versprochen wurde doch die »Rhapsody in Blue«. Ein Experiment in moderner Musik.

Für jemanden mit Lampenfieber ist es schlimm, bis zum vorletzten Auftritt zu warten. Als George auf die Bühne stolpert, spürt er die Unruhe im Publikum. Sehen kann er es nicht, so sehr blenden ihn die Scheinwerfer.

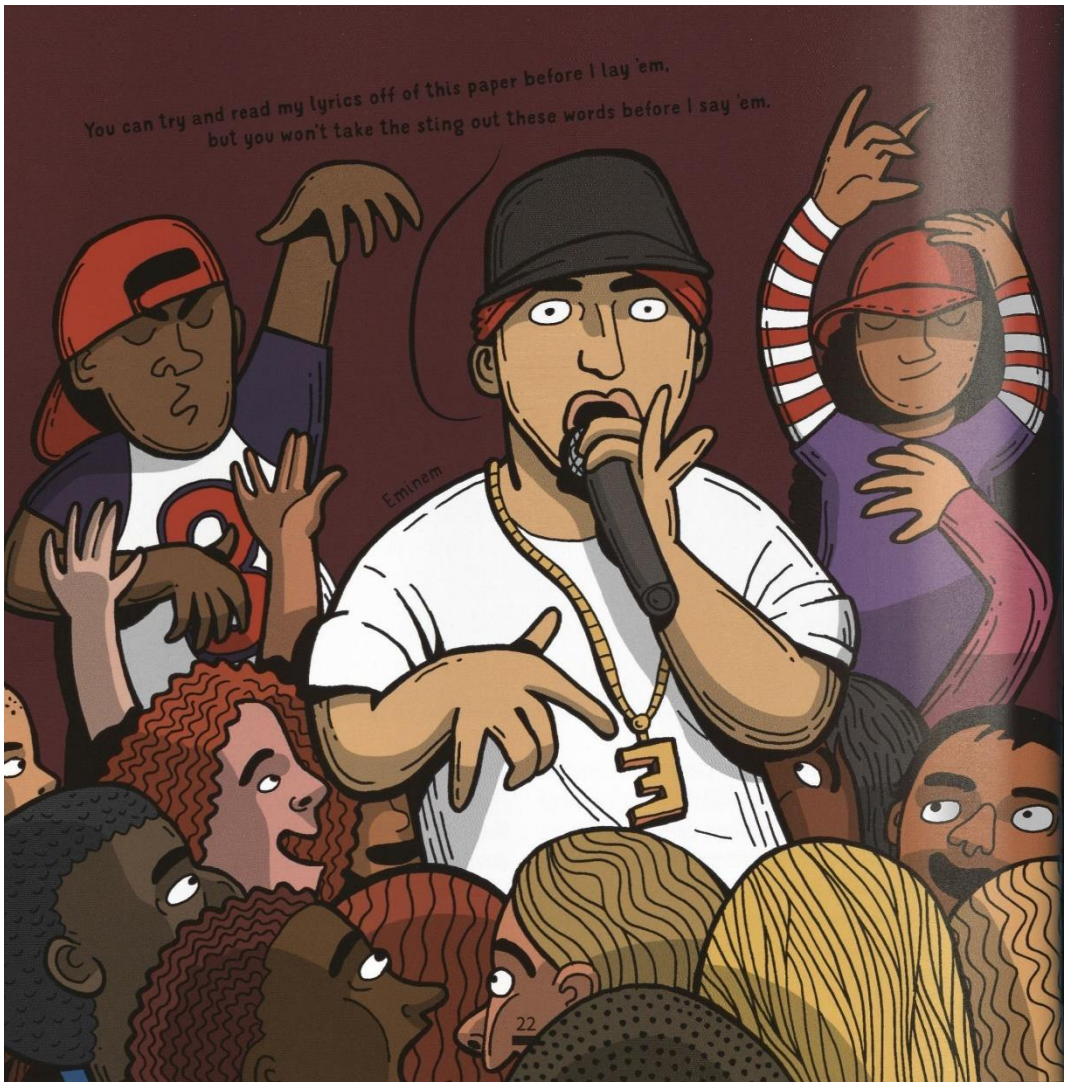
Zielstrebig steuert er den rettenden Klavierhocker vor dem Orchester an.

Whiteman als Dirigent lächelt ihm zu. George starrt auf die weißen Stellen auf seinem Notenblatt. Seinen Solopart am Klavier konnte er nicht mehr ausarbeiten. Er muss also tun, was er am besten kann: improvisieren. Zum Glück besteht das Orchester aus erfahrenen Berufsmusikern, die jede Regung in Georges Gesicht deuten können.

Da hebt die Klarinette an. Ein Glissando, wie eine langgestreckte Sirene in die Höhe gezogen. Im Saal wird es mit einmal ganz still. George stürzt sich aufs Klavier und spielt wie im Rausch. Die Zeit verfliegt, er weiß nicht wie. Aber nach 18 Minuten ist alles vorbei. George springt vom Hocker auf und wird vom tosenden Applaus umspült.

»Das ist dein Abend«, flüstert Whiteman ihm zu, als sie sich gemeinsam verbeugen.

Abb. 38: Libera, Mendyk, Mizielińscy & Mizielińscy (2019): Wie das klingt, S. 22



Anhang 2: Versicherung an Eides Statt

Universität zu Köln
Zentrum für LehrerInnenbildung
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

ZfL
Zentrum für LehrerInnenbildung

Versicherung an Eides Statt
(Abgabe Abschlussarbeit)

Ich,

Vor- und Nachname:	Christian Rese
Straße, Hausnr.:	[redacted]
PLZ, Stadt:	[redacted] [redacted]
Matrikelnummer:	[redacted]

versichere an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne die Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.
Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Schriften entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form oder auszugsweise im Rahmen einer anderen Prüfung noch nicht vorgelegt worden.
Falls meine Prüfer*in von mir zu Begutachtungszwecken zusätzlich zur elektronischen Fassung der Arbeit eine Druckfassung erhält, versichere ich, dass letztere vollständig mit der eingereichten elektronischen Fassung übereinstimmt.

Die Strafbarkeit einer falschen eidesstattlichen Versicherung ist mir bekannt, namentlich die Strafandrohung gemäß § 156 StGB mit bis zu drei Jahren Freiheitsstrafe oder Geldstrafe bei vorsätzlicher Begehung der Tat bzw. gemäß § 163 Abs. 1 StGB mit bis zu einem Jahr Freiheitsstrafe oder Geldstrafe bei fahrlässiger Begehung.

Köln, 19.09.2023

Ort, Datum

[redacted]

Unterschrift

PA
VersicherungEidesStatt-AbgabeAbschlussarbeit_ZfL_122022.pdf

Universität zu Köln