

STIFTUNG ILLUSTRATION
BILDERBUCHMUSEUM TROISDORF

DOKUMENTATION
WORKSHOP 1/2008

TEXT UND ILLUSTRATION
SIND EIN SELTSAMES PAAR

Zum Dialog von Text und Bild
am Beispiel der Märchen-Illustration



IMPRESSUM

Hrsg. von der *Stiftung Illustration*

Dokumentation zum Workshop

TEXT UND ILLUSTRATION SIND EIN SELTSAMES PAAR

Zum Dialog von Text und Bild
am Beispiel der Märchen-Illustration

Mit einem Beitrag von Jens Thiele

Redaktion: Maria Linsmann, Lektorat: Gabriele Schröder

Fotos: Gabriele Schröder

Gestaltung: Frank Georgy, Köln (www.kopfsprung.de)

Druck: DruckVerlag Kettler, Bönen

© bei den Verlagen, Künstlern und den Autoren

Die Umschlagillustrationen stammen von Thomas M. Müller
Abb. Seite 8: Květa Pacovská: Rotkäppchen, Text: Brüder Grimm,
minedition 2007.

HERAUSGEGEBEN VON DER
STIFTUNG ILLUSTRATION

DOKUMENTATION
WORKSHOP 1/2008

TEXT UND ILLUSTRATION
SIND EIN SELTSAMES PAAR

Zum Dialog von Text und Bild
am Beispiel der Märchen-Illustration

Mit einem Beitrag
von Jens Thiele





VORWORT

Zum ersten Mal veranstaltete die *Stiftung Illustration*, die ihren Sitz im Bilderbuchmuseum der Stadt Troisdorf hat, im August 2008 einen Workshop, der den Gedankenaustausch über künstlerische Illustration zum Ziel hatte. Diese Veranstaltung war der Auftakt zu einer Reihe:

In unregelmäßigen Abständen – so ist die Planung – wird die *Stiftung Illustration* Künstlerinnen und Künstler, Kritiker und Rezensenten, Professoren der Kunst-Hochschulen und -Akademien, Verleger, Lektoren, Sammler, vor allem aber auch Kunst-Studenten zu einem Dialog in die Remise der Burg Wissem, Troisdorf, einladen. Darüber hinaus steht die Teilnahme allen offen, die sich für den Dialog von Text und Illustration interessieren. Der Dialog ist uns wichtig. Es soll nicht nur ein Überblick über Illustrationen und bedeutende Werke der Buchkunst gegeben werden, sondern die Künstler selbst sollen ihre Arbeit

vorstellen und kommentieren – ebenso wie die Studenten. Es ist daran gedacht, bei jedem Workshop eine andere Kunst-Hochschule mit Studenten zur Präsentation eines Themas einzuladen.

Da das Bilderbuchmuseum seit 2002 die Rotkäppchen-Sammlung von Elisabeth und Richard Waldmann (Schweiz) beherbergt und pflegt, wurde als erster thematischer Workshop-Schwerpunkt die Märchen-Illustration gewählt.

»TEXT UND ILLUSTRATION SIND EIN SELTSAMES PAAR«

Dieses Zitat stammt von Franz Zauleck. Der 1950 in Berlin geborene und in der ehemaligen DDR ausgebildete Bühnenbildner und Illustrator, hat einmal gesagt: »Text und Illustration sind ein seltsames Paar... Handelt es sich um ein glückliches Paar, ergänzen sich die Beiden ideal. Eine gute Illustration

bevormundet den Text nicht. Sie gibt ihm Räume, in denen sich seine Erzählung entfalten kann. Dass sie so unterschiedlich erzählen können, ist das Geheimnis dieses Paares... ein Verhältnis nicht ohne Spannungen. Aber ein glückliches Paar.«

In den vergangenen Jahren haben mehrere Künstlerinnen und Künstler durch faszinierende Märchen-Illustrationen auf sich aufmerksam gemacht: Einige von ihnen wurden zum ersten Illustratoren-Workshop eingeladen, um mit ihnen über ihre subjektiven Interpretationen von Märchentexten zu diskutieren (vgl. Programm).

Während der Tagung wurde in der Remise des Museums eine kleine Ausstellung mit Originalen zum Thema Märchen-Illustration aus den Beständen des Museums und der *Stiftung Illustration* gezeigt.

Renate Raecke

PROGRAMM

TAGUNGSKONZEPT UND ORGANISATION

RENATE RAECKE

(Kuratorium der *Stiftung Illustration*)

FREITAG, 29. AUGUST 2008

EINFÜHRUNGSVORTRAG

Annäherung und Entfernung. Zum Dialog von Bild und Text im illustrierten Märchenbuch.
Jens Thiele

PODIUMSGESPRÄCH

Märchen illustrieren: Ein Podium mit kontroversen Positionen aus Verlag, Hochschule und künstlerischer Interpretation.
Mit Armin Abmeier, Nikolaus Heidelberg, Bernd Mölck-Tassel, Jörg Müller, Henriette Sauvant, Hans ten Doornkaat.
Moderation: Renate Raecke

SAMSTAG, 30. AUGUST 2008

BETÖRENDE! HENRIETTE SAUVANT

Die Künstlerin präsentiert ihre Märchen-Illustrationen *Zaubermärchen* (2004) und *Der kleine Häwelmann* (2006).
Moderation: Hans ten Doornkaat

VERHALTEN! KATRIN STANGL

Die Künstlerin präsentiert ihre Märchen-Illustrationen *Jorinde und Joringel* (2004) und *Die Bremer Stadtmusikanten* (2007).
Moderation: Elisabeth Hohmeister

VIELFÄLTIG! BERND MÖLCK-TASSEL

präsentiert studentische Arbeiten zu einem Rotkäppchen-Projekt an der HAW Hamburg (2004).

VERFREMDEND! JÖRG MÜLLER

Der Künstler präsentiert seine Märchen-Illustrationen *Die neuen Stadtmusikanten* (1989) und *Der standhafte Zinnsoldat* (1996).
Moderation: Renate Raecke

VERZAUBERT! BINETTE SCHROEDER

Die Künstlerin präsentiert ihre Märchen-Illustrationen *Die Schöne und das Tier* (1986) und *Der Froschkönig* (1989).
Moderation: Jens Thiele

KOMPLETT!

SABINE FRIEDRICHSON UND NIKOLAUS HEIDELBACH präsentieren ihre Andersen-Gesamtausgaben.
Moderation: Hans-Joachim Gelberg

**REFERENTINNEN
REFERENTEN**

ARMIN ABMEIER

Kuratorium Stiftung Illustration
Herausgeber der »Tollen Hefte«; München

SABINE FRIEDRICHSON

Illustratorin; Hamburg

HANS-JOACHIM GELBERG

ehem. Verlagsleiter des
Beltz & Gelberg Verlages; Weinheim

NIKOLAUS HEIDELBACH

Illustrator; Köln

ELISABETH HOHMEISTER

Beratendes Mitglied im Kuratorium
der *Stiftung Illustration*; Bienenbüttel

PROF. BERND MÖLCK-TASSEL

HAW-Hamburg, Leiter des Departments
Design

JÖRG MÜLLER

Illustrator; Biel, Schweiz

RENATE RAECKE

Kuratorium *Stiftung Illustration*; Pinneberg

HENRIETTE SAUVANT

Illustratorin; Hamburg

BINETTE SCHROEDER

Illustratorin; Gräfelfing

KATRIN STANGL

Illustratorin; Köln

HANS TEN DOORNKAAT

Programmleiter Atlantis Verlag, Publizist,
Dozent; Zürich

PROF. DR. JENS THIELE

Direktor der Forschungsstelle Kinder- und
Jugendliteratur, Universität Oldenburg



Die folgenden Überlegungen zur Märchenillustration werden in zwei Durchgängen entwickelt: zum einen werden allgemeine Diskurse angesprochen, die das Beziehungsgeflecht von Märchentext, Adressat und Bildkultur betreffen, zum anderen, im zweiten Durchgang, werden unterschiedliche bildnerische Positionen gegenüber dem Märchentext zur Diskussion gestellt.

Kontextbedingungen einer Definition der Märchenillustration

Wir befassen uns auf dieser Tagung mit einer Bildgattung, die eine lange Tradition besitzt, mit der Illustration zu Märchen. Wenn ich hier von Märchen spreche, so beschränke ich mich auf die Volksmärchen und lasse andere Kategorien wie das Kunstmärchen oder die Volkssage aus, weil dann die Diskussion über die Rolle der Illustration anders geführt werden müsste (vgl. Petzoldt 2000).

Das Bild als visuelle Kategorie kann sich auf das Märchen in sehr unterschiedlicher Form zu bewegen, zwischen beiden Ebenen, der bildlichen wie der textlichen, gibt es Spielregeln und Spielräume. Nimmt man den Begriff der Märchenillustration wörtlich, so könnte man erwarten, dass Illustrationen, die zu einem Märchen verfasst werden, in einem wie auch immer erkennbaren Bezug zum Märchentext stehen müssen. Das Bild hätte konkret nachweisbar oder assoziativ mit einem Märchentext in Verbindung und nicht frei zu stehen. Dies scheint mir eine Minimalvoraussetzung zu sein, um überhaupt von Märchenillustration sprechen zu können. Demnach stellen freie, nur in mehrfacher

¹ Dieser Text ist eine grundlegend überarbeitete Fassung des bereits vorliegenden Beitrags: Thiele, Jens: Was macht das Bild mit dem Märchen? Kritische Blicke auf die Märchenillustration. In: Lange, Günter (Hrsg.): Märchen. Märchenforschung. Märchen-didaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2004, S. 163–184.

Brechung mit einem Märchentext assoziierte Bilder keine Märchenillustration im engeren Sinne dar, sondern sind eher als frei künstlerische Kommentare zu Märchen zu verstehen. Der Märchentext, in welcher Fassung oder Überarbeitung auch immer, setzt somit einen entscheidenden Bezugsrahmen für den bildnerischen Typus der Märchenillustration. Wir



Abb. 1: Roland Topor: Schneeweißchen und Rosenrot, 1984

sollten uns auf dieser Tagung auch darüber einigen, dass eine Märchenillustration mit ihrem Bezugstext in der Regel ihren Ort im Buchmedium besitzt. Sie tritt, wie das Märchen selbst, vor allem in Büchern in Erscheinung, in so genannten illustrierten Märchenbüchern oder im Märchenbilderbuch (wie hier in *Schneeweißchen und Rosenrot*, illustriert von Roland Topor im Jahre 1984). Daneben kann die Märchenillustration gemeinsam mit dem Text in ungebundenen Künstlermappen oder in freien künstlerischen Inszenierungen vorkommen, auch in Zeitschriften, Comics oder speziellen Märchenheftausgaben, letztlich also in allen Printmedien.

Unschärfer würde der Begriff, wenn wir in einer Galerie oder einem Museum auf ein Gemälde stoßen, das zwar erkennbar auf ein Märchenmotiv Bezug nimmt, aber im musealen Kontext vor allem auf sich selbst als freies Kunstwerk verweist. Ein solches Werk würde zu den schon erwähnten freien bildnerischen Reflexionen auf Märchen zählen und nicht als Märchenillustration im engeren Sinne qualifiziert

werden, wie ja der Begriff der Illustration üblicherweise auch nicht der freien Kunst zugeordnet wird. Es wäre allerdings hoch interessant, diese impliziten Märchenzitate im Rahmen der Märchenforschung genauer zu verfolgen, um zu ermitteln, mit welchen Strategien und Konzepten von Bild sich die freie Kunstszene mit den Märchen auseinandersetzt (Vgl. Fahrenberg/Klein 1985/86). Wer die Stellung der Märchenillustration in Bezug auf den Märchentext forschend

Abb. 2: Bernhard Sprute: *Dahinter Dornröschen*, 1985



untersucht, wird die jeweiligen Diskurse wahrnehmen müssen, die über das Märchen als literarisch-kulturelles Phänomen geführt werden, da diese Diskurse implizit mit der Bildhaftigkeit von Märchen verknüpft sind. Was Märchen sind, welche Funktion und Bedeutung sie für die zuhörenden oder lesenden Publika haben, welche Rezeption sie erfahren, hängt bekanntlich von den jeweiligen Zeiten, den jeweiligen sozialen, pädagogischen, literarischen und literaturästhetischen Kontexten und Diskursen ab und damit von den jeweiligen wissenschaftlichen Perspektiven. Dieses Feld ineinander greifender Bedingungsfaktoren des Märchens und seiner Rezeption ist die Folie, vor der dann auch die jeweilige Rolle der Märchenillustration genauer beschrieben werden kann. Da wir es bei der Märchenillustration aber mit einer bildnerischen Kategorie zu tun haben, treten zu den literarischen Diskursen notwendigerweise auch bildwissenschaftliche Fragen hinzu, die sich mit dem Begriff der Illustration befassen in Bezug zu der übergreifenden Kategorie Bild sowie mit dem Verhältnis von Bild und Text.

SECHS DISKURSE ÜBER MÄRCHENTEXT UND MÄRCHENILLUSTRATION

Im folgenden ersten Teil meines Vortrags sollen sechs Diskurse zusammengetragen werden, die für die Frage einer bildhaften Umsetzung von Märchen bedeutsam erscheinen und die das Diskussionsfeld, in dem die Märchenillustration steht, abstecken können.

DISKURS 1: DIE BILDHAFTIGKEIT DES MÄRCHENS

Das Märchen gilt weithin als eine eigene Gattung mit einer spezifisch bildhaften Sprache, mit starken Sprachbildern, die sich aus mythischen Erzählungen ableiten und nicht notwendigerweise nach einer Illustration verlangen, ja mehr noch, die durch eine zusätzliche, zweite Symbolebene, die Bilder, geschwächt bzw. aufgehoben würden. »Das Märchen berichtet keine Tatsachen, es erzählt in Bildern« (Karl-Heinz Mallet 1984, o. P.). Konkurrieren demnach zwei Symbolsysteme miteinander, wenn Märchentext und Märchenillustration zusammen treffen? Die beiden ersten Bände der Kinder- und Hausmärchen,

herausgegeben von Jakob und Wilhelm Grimm (1812 und 1815) waren zunächst ohne Illustrationen erschienen und bekanntlich wenig erfolgreich; die Visualisierung der Kultur war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwar längst im Gange, aber noch nicht mit jeder Textsorte verknüpft. Erst auf Drängen von Achim von Arnim, dem Mitherausgeber der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*, und nach einem überraschenden Erfolg der Grimmschen Märchen in England mit 12 Bildern von George Cruikshank erschienen dann ab 1819 erste Kupfer von Ludwig Emil Grimm als bildhafte Ergänzung zu den Märchentexten. Die Abwehrhaltung gegenüber Bildern zu Märchen dürfte auch aus der Erzähltradition heraus begründet gewesen sein. Märchenerzähler suchten oder bemühten keine Bilder zum erzählten und interpretierten Sprachmaterial, sondern wollten (und wollen heute erneut) gerade über Sprache Bilder entwickeln. Folgt man dieser Sicht, so scheinen Märchenillustrationen dem Sinn des Märchens, auf einer symbolisch-literarischen Ebene bildhaft aufzutreten, durchaus zuwiderzulaufen.



Abb. 3: Gustave Doré: *Le Petit Chaperon rouge*, 1862

Was geschieht mit einem Märchentext, wenn eine Illustration hinzu tritt, zumal eine psychologisch so eindringliche wie die von Gustave Doré zu *Le Petit Chaperon rouge* (1862)?

Hat der französische Illustrator hier einen adäquaten, einen zudringlichen oder gar einen unzulässigen Bildkommentar zum Text geliefert? Setzt das visuelle Bild das Sprachbild außer Kraft oder ergänzt es dieses lediglich auf eine spezifische Weise? Hat es die Macht, den Text aufzuheben und sich quasi zwischen die Zeilen zu schieben? Beide, Bild wie Text, erzählen auf ihre Weise – wie verbinden sich diese narrativen Systeme? Belebt wird diese Diskussion immer wieder durch die Annahmen und Mutmaßungen in Bezug auf Phantasieproduktion bzw. Phantasieverhinderung durch Texte bzw. Bilder. Immer wieder wird gerade im Zusammenhang mit der Expansion einer visuellen Kultur die Meinung vertreten, Phantasie entfalte sich nur dort, wo dem Auge absichtlich ein Bild vorenthalten werde, wo aufgrund des Zuhörens oder Lesens innere Bilder provoziert würden. Diese Annahme übersieht freilich, dass sich beim Kind Phantasie über alle Sinne ausbildet, dass im Prinzip jeder Gegenstand mit Phantasie belegt werden kann, je nach Situation und Sozialisation (vgl. Dornes 1997). Das Kind vermag sich, etwa ab dem

dritten Lebensjahr, angeregt über Texte und Bilder gleichermaßen Situationen und Personen vorzustellen und sie mit Bedeutungen zu belegen. Solche Symbolisierungsvorgänge sind keineswegs ausschließlich an einen Text gebunden, sondern können sich an Puppen, an Spielzeug, an Bilder oder beliebige Gegenstände haften. Ein Blick auf Dorés Rotkäppchen-Illustration zeigt, dass sich an Bildern sehr wohl Phantasie und Imagination entzünden können, die auf die Textsymbolik zurück wirken und sich mit ihr verbinden. So ist in diesem Bild die geradezu unerhörte körperliche Nähe zwischen Mädchen und Wolf spürbar, von der im Text keine Rede ist. Während dort der Dialog zwischen beiden dahinplätschert, fokussiert Doré etwas ganz anderes: die physische Nähe, den Blickkontakt und das merkwürdige Größenverhältnis zwischen beiden Protagonisten.

DISKURS 2: ZEITLOSIGKEIT VERSUS ZEITGEBUNDENHEIT

Es gibt bekanntlich eine lange und wechselhafte Diskussion über die gesellschaftliche Bedeutung der Märchen und ihrer vermittel-

ten Wertesysteme. Die Zeitgebundenheit der Märchenrezeption hat sich vor allem auf die Frage fokussiert, ob Märchen als Quelle von Grundweisheiten, von elementaren, existenziellen zeitungebundenen Lebenserfahrungen oder aufgrund konservativer Grundstrukturen als Ausdruck überholten Herrschaftsdenkens zu begreifen seien. Märchen galten über fast zwei Jahrhunderte Pädagogen wie Literaten als zeitübergreifendes Erzählmaterial, um Kinder und Heranwachsende im weitesten Sinne in existenzielle Fragen des Lebens einzuweisen. Nach einer Phase heftiger Kritik an den hierarchischen Denkstrukturen der Märchen mit ihren Dualismen von oben und unten, von arm und reich, von gut und schlecht und von männlich zu weiblich hat sich seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts wieder stärker die psychologische Perspektive auf das Märchen durchgesetzt, vor allem wohl durch Bruno Bettelheims eindringliche Analysen der Grimmschen Märchen (vgl. Bettelheim 1977). Für die Märchenillustration ergeben sich aus diesem Diskurs über Zeitlosigkeit bzw. Zeitgebundenheit der Märchen entschei-

dende Fragen, nämlich in welchen historischen Bindungen bzw. mit welcher Aktualität sich Illustratoren zum Märchentext verhalten sollen. Rückt der Illustrator seine Figuren, Räume und Requisiten in die Zeit des frühen 19. Jahrhunderts und passt sie damit dem Zeitgeist der Romantik an oder aktualisiert er den Text durch seine Bilder, indem er sie in die kulturelle und ästhetische Gegenwart transponiert? Oder gibt es so etwas wie eine ›zeitlose‹ Bildsprache in Bezug auf Märchen? Welche Bilder zu einem Märchen wie Dornröschen oder Allerleirauh stellen wir uns heute vor? Seit den 80er Jahren hat sich auf der Textebene, nach Phasen der Kürzung, Umschreibung, der Aktualisierung und Modernisierung der von den Grimms autorisierten Textfassungen, in der Kinder- und Jugendliteratur wieder der Abdruck der so genannten Originaltexte durchgesetzt. Die meisten Märchenbücher folgen heute der zweiten Auflage der KHM von 1819 oder der 7. Auflage von 1857. Die alten Texte besitzen wohl gerade in ihrer sprachlichen Fremdheit die Kraft, uns (wieder) an die existenziellen Fragen des Lebens heranzuführen.

Auf der Illustrationsebene käme niemand auf die Idee, heute die Illustrationen des 19. Jahrhunderts, hier ein Holzschnitt von Ludwig Richter aus dem Jahre 1853, als adäquate Märchenbilder hervorzuheben und sie als ›authentisch‹ zu bezeichnen. Schauen wir mit heutigem Blick auf solche frühen Märchenillustrationen, so empfinden wir ihren Stil, ihr Pathos und ihre Perspektive gerade nicht zeitlos, sondern sehr zeitgebunden. Wir anerkennen offenbar das Originalmaterial, den Text, suchen aber zugleich aktuelle Interpretationen in Bildern. Darin drückt sich vermutlich unser besonderes Interesse an den Märchen und Märchenbildern heute aus. Gleichwohl erhalten wir eine gewisse Bestätigung der historischen Dimension, wenn die Bilder das historische setting der Märchen-erzählungen, z. B. die Architektur der Burgen und Schlösser, den alten Torbogen und den romantischen Landschaftsausblick aufgreifen und aus heutiger Sicht zitathaft auf die ›alten Zeiten‹ verweisen. Sabine Friedrichson gewährt uns in ihrer Illustration zu Allerleirauh von 1979 einen solchen Einblick in die vergangene Märchenwelt; den Moment der

Flucht der Königstochter vor ihrem eigenen Vater inszeniert sie für uns wie ein vorbeiziehendes Filmbild vergangener Tage. Wir sind die Betrachter am Rande der Szene und schauen auf die historische Kulisse und das vorbeieilende Mädchen, eingehüllt in einen Mantel von ›allerlei Rauwerk‹. Die Rekonst-

Abb. 4: Ludwig Richter: *Dornröschen*, 1853





Abb. 5: Sabine Friedrichson: *Allerleirauh*, 1979

ruktion der mythischen Märchenebene, hier durch die gotischen Türme, das romantische Mondscheinbild und ein Fantasiekostüm symbolisiert, trägt beides in sich: historische Perspektive und zeitgenössische Bildauffassung.

Diskurs 3: Die Adressaten der Märchen

Wer sind die Adressaten der Märchen? Erwachsene oder Kinder? Oder alle Generationen? »Die Brüder Grimm sind die Urheber jenes romantischen Missverständnisses, das da meint, Märchenerzählen sei eine Angelegenheit für Kinder...« (Petzoldt 2000, S. 246)

Tatsächlich waren die Märchen gesammeltes Volksgut und damit vorwiegend für Erwachsene bestimmt. Die Grimms haben mit ihren sprachlichen und stilistischen Bearbeitungen der vorgefundenen Texte allerdings die Volksmärchen für die Kinderstube hoffähig gemacht (vgl. Petzoldt, ebd.). Zu Grimms Zeiten entwickelte sich eine auf das Kind als gesonderten Adressaten spezialisierte Gebrauchskunst zwar erst allmählich, aber doch mit zunehmend geschärftem Blick für die ökonomischen Chancen einer kindspezifischen Text- und Bildkultur.

Wir wissen, dass die Ausrichtung der Märchen auf den kindlichen Adressaten für die Entwicklung der Märchenillustration dann von entscheidender Bedeutung war. Denn das Illustrieren für Kinder wurde zu einer (auch ökonomischen) Erfolgsgeschichte und verlief bekanntlich im Verlauf des 19. Jahrhunderts nach eigenen Gesetzmäßigkeiten; dazu gehörte auch eine zunehmend pädagogisch-erzieherisch begründete Entschärfung in Motivwahl, Perspektive und Bildstil (vgl. Hoffmann/Thiele 1986). Implizit trugen die bildnerischen Auffassungen der Märchen zu

diesem Konzept von kindbezogener Bildkultur mit bei.

Gleichzeitig muss festgehalten werden, dass der Erwachsene mit seinen erworbenen ästhetischen, moralischen und erzieherischen Maßstäben natürlich erheblichen Einfluss auf den kindlichen Adressaten und entscheidend auf die Gestaltung der Bilder genommen hat und bis heute nimmt: als Bewertender, als Ratgeber, als Käufer, als Kritiker und Sammler von Märchenbüchern. Das Märchen diente hierbei wie ein Filter. Was an erlaubten und tabuisierten ästhetischen und moralischen Angeboten jeweils an Kinder herangetragen werden durfte, konnte man am Umgang einer Gesellschaft mit dem Märchen und seinen Inhalten besonders gut verfolgen. Die wechselnden sprachlichen und bildhaften Deutungen und Umdeutungen der Märchen sind Ausdruck der jeweiligen Sicht der Erwachsenen auf die Kindheitsphase und die aus ihrer Sicht wünschenswerten Bildungsziele für Heranwachsende. Die besondere Wertschätzung, die wir Erwachsenen heute dem Märchen (wieder) entgegenbringen, veranschaulicht auch, dass wir uns selber

als Adressaten der Märchen betrachten und unser eigenes Interesse an den alten Erzählungen zu Werten der Bildung erklären. Dass das illustrierte Märchenbuch heute auf dem Kinderbuchmarkt so präsent und erfolgreich ist, hat viel mit dieser erwachsenen Wertschätzung des Märchens zu tun, die wir weitgehend bruchlos an Kinder weitergeben. Märchen und Märchenbilder scheinen heute für alle Generationen attraktive Angebote zu sein. Diese generationenübergreifende Sicht hat einen entscheidenden Anteil an der bildnerischen Vielfalt der Märchenillustration im Kinderbuch. Erwachsene sammeln Märchenbücher und beleben so den Buchmarkt für Kinder, da es ja bekanntlich keine eigenständige Gattung der illustrierten Erzählung für Erwachsene gibt.

Diskurs 4: Über Illustration und Bild

Wer über Märchenillustration spricht, spricht grundsätzlich über Bilder. Im Kontext der Kinder- und Jugendliteratur hat sich freilich der Begriff der Illustration festgesetzt. »Kunstgeschichtlich handelt es sich bei der Illustration nicht um eine autonome Kunstübung, wie

sie etwa die Staffelmalerei darstellt, sie ist vielmehr als heteronome Gattung zu betrachten und steht damit dem Bereich der angewandten Kunst nahe. Die Gründe für diese Zuordnung liegen in der zweifachen Gebundenheit der Illustration: ideell an einen Text und materiell an ein Buch«, formulierte es Hans Ries 1992 treffend. Neben einer solchen historischen Position scheint heute, gerade angesichts einer Bilderkultur, die sich nicht ausschließlich an kindliche Adressaten richtet, der offenere Begriff des Bildes vertretbar (vgl. Thiele 2003, S. 44 ff.) Das Verhältnis von Bild und Text hat sich (auch durch seine Thematisierung in verschiedenen Künsten) gerade im 20. Jahrhundert deutlich gewandelt, differenziert und entgrenzt. Das scheint mir gerade für das illustrierte Kinderbuch und das Bilderbuch zu gelten. Die alte Idee der dienenden Rolle des Bildes gegenüber dem Text hat sich gewandelt zugunsten einer offenen, eher gleichberechtigten Wechselbeziehung. Spielräume und Freiräume zwischen Bild und Text erscheinen uns heute selbstverständlicher, auch durchaus stimulierender als eine klassische Hierarchie. Die bildnerische

Ebene hat mehr Autonomie gegenüber dem Text gewonnen und den Blick für das komplexe und besondere Verhältnis von Bild und Text geschärft. Auch die ästhetische Kategorie Bilderbuch wird so aus ihrer historischen Bindung und Belastung befreit und kann als offenes ästhetisches Erfahrungsfeld im Medium Buch begriffen werden. Kann diese Öffnung des Bildes auch für die visuelle Dimension des Märchens gelten? Wie weit kann sich ein Bild, das nicht mehr im strengen Sinne Illustration ist, sondern eben »Bild«, vom Märchentext entfernen, wie autonom darf es sich verhalten, um dennoch als Teil des Märchens erfahren zu werden, um noch Bestandteil der Text-Bild-Konstellation zu einem Märchen zu sein?

Diskurs 5: Was ist ein »kindgemäßes« Märchenbild?

Was Kindern als Adressaten von Bildern an bildnerischem Realismus zuzumuten sei, ist eine umstrittene Frage. Sie bezieht sich auch auf das Märchenbild, darauf sogar in besonderem Maße, weil ja Märchen eine Reihe von grausamen Motiven und



Abb. 6: Stasys Eidrigevicius: *Der gestiefelte Kater*, 1990

Figuren beinhalten, die, löst man sie aus ihren sprachlich-symbolischen Kontexten, in bildnerischer Repräsentation plötzlich als unzumutbar oder als zu brutal bewertet werden könnten. Die Adressatenfrage spielt für die Märchenillustration insofern eine zentrale

Rolle, als hier zahlreiche Befürchtungen und Annahmen über das Verhältnis von Kind und Bild aktiviert werden, die sich unmittelbar auf die Freiheiten des Illustrators auswirken. Gerade vor dem Hintergrund einer allgegenwärtigen Medienpräsenz gibt es den Wunsch, Kinder vor den negativen, belastenden Seiten des Lebens fernzuhalten (vgl. Thiele 1994). Tod, soziale Not oder Gewalt sind weitgehend tabuisierte Themen in der offiziellen bildnerischen Sozialisation von Kindern, aber auch in der Kinderliteratur. Märchen handeln von bedrohlichen Figuren, von Hexen und Teufeln, sie handeln vom personifizierten Bösen, und sie handeln vom Tod (der Mutter, des Kindes, und in Märchen geht es um Gewalt (Gefangennahme, Bedrohungen, Töten). Im Märchentext wird der symbolische Gehalt solcher Bilder nur deshalb akzeptiert, weil es kein sichtbares, konkretes Bild gibt. Greifen aber Illustratoren solche zentralen Motive auf, so geraten sie schnell in die Kritik, die sich aus der alten Forderung nach dem kindgemäßen Bild ergibt. Dieses im weitesten Sinne pädagogisch begründete Phänomen hat sich auf die Märchenillustration nachhaltig

ausgewirkt. Streng genommen setzte sie ja bereits bei der pädagogischen Glättung und Bereinigung der frühen Texte durch Wilhelm Grimm selbst ein und potenzierte sich dann mit der Verbreitung der Illustrationen zu den Märchentexten (vgl. Petzoldt 2000, S. 246).

Bereits die bildnerische Umdeutung einer scheinbar harmlosen Märchenfigur wie der des gestiefelten Katers durch den polnischen Illustrator Stasys Eidrigevicius dürfte bei nicht wenigen Erwachsenen Irritation und Abwehr hervorrufen, wenn es um die Frage der Kindgemässheit geht. Daran erkennen wir, dass es offenbar nicht nur die Angst vor den Themen und Motiven ist, die das Illustrieren der Märchen belasten, sondern auch die vor dem Realismus der bildnerischen Darstellung. Die Abwehr konfliktgeladener Themen ist eng verknüpft mit der Angst vor dem realistischen und damit prinzipiell bedrohlichen dunklen Bild, das an Kinder herangetragen werden könnte. In Bezug auf die Märchenillustration ergeben sich durch diesen Zusammenhang Fragen, die schon an anderer Stelle angeschnitten

wurden: welcher bildnerische Stil ist dem Märchen angemessen, welcher dem Kind als Adressat? Ein romantischer, ein expressiver, ein symbolischer wie etwa der Surrealismus, ein abstrakter Stil, der sich quasi offen zum symbolgeladenen Sprachbild verhält, oder ein realistischer bildnerischer Stil?

Als Merkmale des Märchens werden immer wieder Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit und Abstraktion der Figuren und Motive betont. Eröffnen sich für den Illustrator hier Zugänge auf der bildnerischen Ebene? Hätte sich am Ende die Märchenillustration betont flächig, eindimensional und abstrakt zu verhalten, um dem Charakter eines Märchens ganz nahe zu sein? Gibt es solche Korrelationen zwischen Bildstil, Kind und Märchen? Wir können immer wieder lesen, dass Kinder bis zum Schuleintritt Bilder vor allem ›expressiv‹, also aus einem unmittelbaren Gefühl heraus erleben und bewerten und weniger an der ›Richtigkeit‹ der dargestellten Formen und Farben interessiert sind. Ihr Interesse gilt oft Details und einzelnen Bildszenen, weniger dem Ganzen im Zusammenhang (vgl. Hinkel 1972, S. 22 ff.). In diesem Alter scheinen

Kinder in der Regel auch bestimmte Vorlieben für leuchtende, kräftige Farbtöne zu besitzen, während dunkle und trübe Farben weniger Interesse hervorrufen. Hieße das, dass sich die Illustratoren von Märchenbildern an diesen entwicklungspsychologischen Rahmenbedingungen zu orientieren hätten und weniger an ihrer eigenen künstlerischen Position? Diese Fragen verdeutlichen, welche weit reichenden Problemkreise sich um die Märchenillustration legen, wenn sie ins Fahrwasser der allgemeinen kinderliterarischen und kunstpädagogischen Diskurse gerät.

Diskurs 6: Das Verhältnis von Bild und Text

Auf einer kategorisierenden Ebene sollten wir an dieser Stelle schließlich festhalten, dass Bild und Text zwei unterschiedliche symbolische Artikulationssysteme sind, die Susanne Langers im Falle des Bildes, als »präsentativ«, im Falle der Sprache als »diskursiv« bezeichnet hat (vgl. Langers 1965) Diese noch immer greifbare Kategorisierung veranschaulicht den Unterschied zwischen einem in der zeitlichen Abfolge

nacheinander organisierten Sprechakt und einem als ganzes komponierten und simultan wahrgenommenen bildnerischen Werkes. Der ganzheitlichen Struktur eines Bildes steht die sukzessive Struktur der Sprache gegenüber. Freilich: so grundverschieden wie es in diesem reinen Modell scheint, stehen sich Bild und Sprache in der Kinder- und Jugendliteratur nicht gegenüber: auch in Bildern gibt es Leserichtungen und Blickverläufe; auch Sprache kann als simultan erlebt werden. Das Verhältnis von Text und Bild lässt sich daher als dialogisch bezeichnen. Zwischen Bild und Text besteht bei aller Spezifik eine grundsätzliche dialogische Offenheit, wenn sie zusammen oder in Zusammenhängen wahrgenommen werden. Das Buch, das wir hier als Medium zugrunde legen, bildet gewissermaßen den assoziativen Rahmen, in dem beide künstlerischen Ebenen zusammen kommen.

Diese Überlegungen betreffen auch die Märchenillustration. Unter erzähldramaturgischem Aspekt ist das Märchenbuch ein durch Bild und Wort gegliedertes komplexes narratives Gebilde, das sich dem Betrachter und

Leser in zeitlichen und räumlichen Dimensionen erschließt. Märchen erzählen auf eine besondere symbolische Weise Geschichten; die Märchenillustration ist unumgänglich Teil dieser narrativen Struktur, auch wenn Bilder eher präsentativen Charakter besitzen als Texte. In Verbindung mit dem Märchentext gerät das Bild in den narrativen Rahmen, den der Text im Medium Buch setzt. Dort wird es wahrgenommen, dort wird es zugeordnet. Die Illustration zu einem Märchentext steht nicht isoliert im Buch. Und doch beansprucht das Bild eine eigene Wahrnehmung, eine eigene Präsenz.

Fünf bildnerische Positionen zum Märchen

Die hier benannten sechs Diskurse bezogen sich auf das Märchen als Gattung, den Märchentext und seine kulturellen, historischen Bindungen, das Bild und dessen Freiheiten bzw. Bindungen, auf ein generelles Bild-Text-Verhältnis sowie auf das Kind als Adressaten. Ihnen sollen nun fünf bildnerische Positionen folgen, wie sie sich als Folge der unterschiedlichen Perspektiven auf Märchen ergeben haben. Die Beispiele greifen die vorgestellten

Diskurse und Grundprobleme auf; sie sind so ausgewählt, dass an ihnen immer wieder Aspekte der Diskurse sichtbar werden. Wenn ich hier fünf unterschiedliche bildnerische Zugänge zum Märchentext benenne, so möchte ich damit Kernfragen herausarbeiten und bereitstellen, die auf diesem Workshop sicher eine gewisse Rolle spielen dürften. Den Illustratoren von Märchen dürften diese Fragen bestens vertraut sein. Ich möchte aber auch verdeutlichen, dass solche bildnerischen Positionen natürlich nicht schön geordnet nebeneinander existieren, sondern sich in vielfältiger Form berühren, überlagern und durchmischen.

Position 1: Auf den Text zuarbeiten

Es liegt in der Natur der Sache, der Märchenillustration, dass sich der Illustrator bei der Bildfindung am Text orientiert bzw. sich auf ihn zu bewegt. Die Visualisierung bestimmter dramaturgisch zentraler Momente und Szenen, die für den Verlauf der Handlung konflikt-, Wende- oder Höhepunkte darstellen, scheint eine der genuinen Aufgaben des Illustrierens von Märchentexten zu sein.

Der illustrative Kanon der Berufszeichner von Märchenillustrationen war bereits im 19. Jahrhundert weitgehend festgelegt in der Auswahl der Szenen und Bildmotivik. So gehörte und gehört z. B. die Brunnenszene aus dem *Froschkönig* zum festen Repertoire der Illustratoren. In den ungezählten illustrierten Märchenbüchern zu diesem Märchen findet man Brunnen-Darstellungen in durchaus vergleichbarer Komposition und Gestaltung. Es wurden somit nicht nur die Texte auf verständliche, publikumswirksame Formen zugeschnitten, man erfand ebenso eingängige Bildmuster, was der raschen Wiedererkennung der Märchen und ihrer zeichenhaften Verfestigung diene. Besonders im illustrierten Märchenbuch, in dem das einzelne Märchen oft nur eine Illustration aufweist, kommt der Frage der eindeutigen Szenendarstellung eine Schlüsselrolle zu. Das eine Bild ist die Folie, vor der der gesamte Märchentext abläuft. Es setzt Projektionen und Identifikationen frei und wirkt zurück auf den gelesenen Text. Der Leser und Betrachter erhält ein Bild von den beiden Protagonisten, der Prinzessin und dem Frosch. Die goldene

Kugel ist bereits in den Brunnen gefallen. Mit dem Verlust der Kugel und dem Auftauchen des Frosches hat sich das Leben der Prinzessin schlagartig verändert, auch wenn sie es noch nicht wahrhaben will. Die Beschränkung auf die eine visuelle Szene setzt Vorstellungsbilder im weiteren Verlauf der erzählten Geschichte frei, lässt die sichtbar gewordenen Akteure vor unserem Auge handeln, leiden und lieben. Vom Bild strömt etwas aus in die kommende Handlung. Was zwischen Bild und Text geschieht, wird bei aller Konventionalisierung der Blicke immer auch gesteuert vom subjektiven Interesse des Individuums: zwischen Text und Bild steht der Betrachter und Leser. Die Illustrationen konstruieren ein Szenario, das beim Leser oder Zuhörer konkrete Vorstellungen vom Ort, den Figuren und der Atmosphäre weckt. Zugleich bieten sie ein emotionales Setting für die gesamte Geschichte. Die Einlassung der Illustratoren auf wenige entscheidende dramaturgischen Erzählmomente, die sich quasi als Pflichtszenen herausgebildet haben, hat durchaus eine Kehrseite. Manche Handlungslinien, Figuren

oder Motive der Märchenerzählungen bleiben unbekannt, prägen sich nicht ins kollektive Gedächtnis der Märchen ein, u.a. auch dadurch, dass sie nie illustriert wurden. Wer wüsste schon auf Anhieb, um welche Textstelle es sich in dieser Märchenillustration handelt? Wir sind noch in der Erzählung vom Froschkönig, die ja *Der Froschkönig* oder *der Eiserne Heinrich* heißt. Diesem treuen Heinrich, dem Diener des jungen Königs, widmet Binette Schroeder in ihrer bildhaften Umsetzung des Märchens eine ganze Doppelseite. Sie stellt den Moment

dar, in dem offenbar die drei eisernen Bänder brechen, die sich der treue Heinrich aus Kummer um die Verwandlung seines Herrn in einen Frosch um sein Herz hatte legen lassen. Wir blicken von oben auf einen Moment der Erlösung, der Befreiung und des Wunders. Die Illustratorin richtet unseren Blick auf eine scheinbare Nebenfigur; ihr widmet sie eine ganze Doppelseite. Über den Diener des Königs, eine bescheidene Figur am Rande des Geschehens, erfahren wir das glückliche Ende des Märchens viel eindringlicher als auf der bekannten Ebene. Dieser

Abb. 7: Otto Ubbelode: *Der Froschkönig* oder *der Eiserne Heinrich*, 1922



Abb. 8: Binette Schroeder: *Der Froschkönig* oder *der Eiserne Heinrich*, 1989





Abb. 9: Maurice Sendak: *Rapunzel*, 1973

überraschende Perspektivwechsel vermag uns die Vielschichtigkeit des Grimmschen Märchens unmittelbar vor Augen zu führen. Auf den Text zu arbeiten, heißt auch, das Märchen in seiner gesamten, oft subtilen Struktur wahrzunehmen und in Bilder jenseits der vertrauten Kanons zu überführen.

Position 2: Orientierung am psychologischen Material

Als Schlüssel zum Verständnis der Märchen gilt seit den 70er Jahren die psychoanalytische Perspektive. Sie überwand die überwiegend gesellschaftskritisch begründeten Zweifel an der Legitimität und Aktualität der Märchen für eine moderne Gesellschaft. Die Bedeutung der Märchen für die Heranwachsenden wird heute vor allem mit Verweis auf das psychologische Grundmaterial, das in die Texte eingeschrieben ist, begründet. Diese Sicht haben sich auch Illustratoren vielfach zu eigen gemacht und die psychischen Dimensionen der Erzählung in eine bildhafte Form gebracht.

So scheint es, dass Maurice Sendak auf bildnerische Weise jenen psychologischen Kern der Grimmschen Märchen suchte, den Bettelheim drei Jahre später in schriftliche Form brachte. 1971 machte sich der amerikanische Bilderbuchkünstler zusammen mit seinem Verleger auf eine Reise durch Hessen, um das »Grimm-Country« zu erkunden (vgl. Tabbert 1987, S.16). Herausgekommen sind Illustrationen zu 27 Märchen der Brüder Grimm.

Befragt nach seinem bildnerischen Zugang zu den Grimmschen Märchen, sagte Sendak in einem Interview mit Susanne Knecht: Ich will nicht das wiederholen, was die Worte sagen, sondern einen einzelnen Punkt der Erzählung wie durch eine Lupe vergrößern... Nehmen wir *Rapunzel*. Das Mädchen lässt sein langes Haar aus dem Turm hängen und zieht die Liebhaber daran herauf. Wenn nun ein Zeichner diesen Turm mitsamt heraushängendem Zopf als Sujet wählt, dann wiederholt er bloß Worte und mit ihnen den trivialsten Teil der Geschichte. Ich sehe die Sache anders: Eine junge Frau wird grundlos gefangen gehalten. Sie büßt dafür, dass ihre Mutter – während diese die Tochter erwartete – die Rapunzeln der Zauberin essen wollte. Trotz der Gefangenschaft sucht das Mädchen zu erreichen, was sie will: einen Liebhaber und Kinder. Wichtig schien mir, nicht etwa das Haar, sondern den Körper der jungen Frau zu zeigen, ihre Hilflosigkeit im kleinen Gefängnis. Mit der Schere schneidet die Hexe das Leben ab. Im Hintergrund ist ein Traum dargestellt: die Freiheit, nach der sich die Gefangene sehnt. (Knecht 1987, S. 74).

Sendaks Bildlösung ist, wie das Gespräch zeigt, offensichtlich Ergebnis seiner subjektiven Auseinandersetzung mit der Psyche der weiblichen Hauptfigur; sie basiert auf einer betont persönlichen Deutung des Märchens. Denn auch der Turm in seiner unerreichbaren Höhe könnte ja als psychologisches Motiv ernst genommen werden, wie z. B. Nikolaus Heidelbachs Interpretation aus dem Jahre 1995 belegt. Offenbar gibt es keine richtige psychologische Interpretation der Märchen, vielmehr können auch hier sehr unterschiedliche Interpretationsansätze zu Lösungen führen. Figur, Raum, und Komposition legitimieren sich aus der psychologisch höchst subjektiven Wahrnehmung des Künstlers, der den Kern des Märchens aus seiner Sicht herauschält.

Auch die im Märchentext verborgenen, aber doch unübersehbaren erotischen Anspielungen sind seit jeher Gegenstand psychologischer Interpretationen. Märchenillustrationen, vor allem im Medium Bilderbuch, meiden traditionell solche im Märchen eingeschriebenen Anteile. Der pädagogische Mantel, der sich noch immer um das Bilderbuch hüllt, hat

auch die Märchenbilder lange Zeit zugedeckt. Umso überraschender war der Blick, den Susanne Janssen im Jahre 2001 auf das Grimmsche Märchen von *Rotkäppchen* warf. In fast klaustrophobischer Nähe zwischen Akteuren und Betrachter entwickelt sie eine Geschichte von der Verführung und fokussiert damit den einen Aspekt des Märchens. In die bedrückende Enge des aufgeklappten Guckkastens schieben sich schon im ersten Bild des Buches zwei Köpfe: die Mutter reicht dem Kind Kuchen und Wein für die Großmutter. Zwischen beiden besteht eine beklemmende räumliche Nähe, aber die Blicke zeugen von Distanz, von Fremdheit. Wenn wir Rotkäppchen auf ihrem Weg durch

den Wald begleiten, blicken wir von oben auf ein großes, flächiges Gesicht, das zur Seite gekippt werden muss, damit es überhaupt in den Bildraum hinein passt. »Es war einmal eine kleine süße Dirn, die hatte jedermann lieb, der sie nur ansah...« Solche spontanen Sympathien stellen sich bei diesem Rotkäppchen nicht ein, denn der Blick des eigensinnigen Gesichts zielt an uns vorbei, geht aus dem Bild heraus in eine eigene imaginierte Welt.

Susanne Janssen erzählt das Grimmsche Märchen grundsätzlich neu, indem sie die Figuren auf eine ganz besondere Weise

Abb. 10: Susanne Janssen: *Rotkäppchen*, 2001



dramatisiert und psychologisiert: sie drängt sie in viel zu kleine Bildräume und rückt sie in ihren psychischen Beziehungen unentrinnbar zusammen; sie bewegen sich zwischen Gehorsam und Lust, zwischen Kindheit und Erwachsensein. Die gestürzten Linien, die verzerrten Perspektiven und die extremen Blickwinkel verstärken den Eindruck einer psychischen Architektur, in der auch der Betrachter gefangen ist; er wird mit seinen Blicken Teil der dramatischen Ereignisse. Auch wenn sich die Räume öffnen und die Handlung in der Landschaft spielt, etwa bei der Begegnung zwischen Rotkäppchen und Wolf, gibt es keine befreienden Blicke. Man muss nicht Bruno Bettelheims psychoanalytische Märchendeutungen lesen, um die latent erotische Seite dieser Beziehung zu erkennen. Susanne Janssen erfindet dafür außergewöhnliche Bilder: während der Wolf auf dem Rücken liegt, das Maul aufgerissen, ganz lustvoller Genießer, ragt hinter ihm Rotkäppchen ins Bild hinein, das Gesicht verschattet, der Blick fragend. Die Künstlerin ergänzt diese schicksalhafte Begegnung durch eine dritte Figur: nachdenklich steht

die Mutter, ganz im Sinne Freuds, im Hintergrund und kommentiert stumm die Versuchung. Wenn der Wolf Rotkäppchen verlässt und zur Großmutter eilt, betrachtet sich das Mädchen in der Spiegelung eines Sees, als befrage es sich selbst. Auch der Schrecken bekommt in diesen Bildern ein Gesicht: wie in einer filmischen Großaufnahme rückt die Illustratorin mit ihrer »Kamera« die Fratze des Wolfes heran. Das riesige Maul mit den scharfen Zähne wird zum alles verschlingenden schwarzen Loch, in das auch der Betrachter unversehens geraten könnte. Die Brüder Grimm hatten, wie erwähnt, die bösen, destruktiven und gefährlichen Anteile aus den Märchen herausgestrichen, um sie in eine kinderstubenreine Form zu bringen. Heute sind es eher die verborgenen, unausgesprochenen Seiten, die die Märchen für Erwachsene so faszinierend machen. Susanne Janssen hat mit ihren Bildern genau eine solche Seite geöffnet und macht uns zu Zuschauern eines Pubertätskonflikts. Ob diese psychologische Perspektive dem Kind und seiner Sicht auf das Märchen entgegenkommt, ist eine nicht nur an diesem Bilder-

buch viel diskutierte Frage, die pauschalierend nicht verlässlich zu beantworten ist. Sie führt in verschiedene Problembereiche hinein, die mit dem Kind, dem Bild und dem Buchmarkt verbunden sind. Indem sich die Kategorie Adressat auf dem Kinderbuchmarkt zunehmend entgrenzt, hat vor allem das Bilderbuch längst auch seinen erwachsenen Käufer und Sammler gefunden. Damit relativiert sich für manche Verlage die ohnehin problematische Frage, ob denn die Bilder in erkennbarem Maße kindbezogen sind. Und gerade in Bezug auf Märchen scheinen die bildnerischen Freiräume größer zu sein, da der Bildungswert, der dem Märchen zugebilligt wird, bildnerische Experimente offenbar eher mit trägt als eine Autorenerzählung.

Position 3: Für das Kind illustrieren

Vom Kinde aus – bedeutet in der Regel im Rahmen der Kinderliteratur Vereinfachung, Reduzierung, Zuspitzung auf das Wesentliche. Es bedeutet auch, die Perspektive des Kindes einzunehmen und das Thema aus einem entwicklungspsychologisch begründeten Blickwinkel zu erschließen. In Bezug auf

das Bild innerhalb kinderliterarischer Texte, gelten ähnliche Annahmen. Demnach sollten Bilder nicht zu komplex sein, in Formgebung, Farbigkeit und Räumlichkeit eher eindeutig und klar als vielschichtig und diffus. Solche pädagogischen Setzungen möchte ich hier nicht diskutieren oder bewerten, sondern darauf hinweisen, dass sie auch bei der bildnerischen Umsetzung von Märchen eine Rolle spielen. Es gibt so etwas wie die Vorstellung einer kindgerechten Märchenillustration, die vor allem legitimiert ist durch allgemeine Annahmen über die kindlichen Sehbedürfnisse in Bezug auf Bilder. Einfachheit und Reduktion scheinen hier zentrale Kriterien zu sein.

Solchen Anforderungen kommt 1967 Lieselotte Schwarz in ihrem Märchenbilderbuch *Dornröschen* von 1967 sichtbar nach. Ihre farbigen Bildtafeln, Malerei und farbige Kreide, streben nach einer betont ›naiven‹, expressiven Bildsprache. Sie befreien die Märchenmotive von den erzählerischen Details und reduzieren sie auf minimale Grundformen. Hier, in der Abstraktion, zeigen sich späte Einflüsse des Expressi-

onismus, aber auch des Tachismus, also der gegenstandslosen Malerei der 50er und 60er Jahre. Die Bilder besitzen vielfach den Charakter gerissener Farbpapiere und lassen noch den bildnerischen Arbeitsprozess spüren (Farbspuren, Pinselstrukturen). In diesem Zusammenhang ist auch die Nähe zur Kindermalerei zu erwähnen. Die dargestellten Figuren sind zeichenhaft vereinfacht, sie sind eher Bedeutungsträger als anatomisch ›richtige‹ Darstellungen. Sie besitzen auch keine erkennbare Individualität, sondern sind, ganz den Prototypen des Märchens folgend, offen für vielfältige Ausdeutungen. Der Prinz, der die Dornenhecke durchdringt, ist eine betont archaische Figur, sowohl Kind als auch Erwachsener, bei der vor allem die expressive Gebärde verdeutlicht werden soll. Das schlafende Dornröschen symbolisiert in der diagonalen Bildanordnung Ruhe, Schlaf und Abgeschiedenheit (vgl. Thiele 1986, S. 49). Der Gewinn einer solchen abstrahierenden, zeichenhaften Darstellung liegt offenkundig darin, dass sich das Bild eher als visuelle Projektionsfolie versteht, vor der der Text zu

hören oder zu lesen ist. Die Bilder lassen die Freiheit, sie in Verbindung mit dem Text anzufüllen und individuell auszudeuten. Sie geben dem Märchen zwar ein Bild, drängen sich aber nicht in die Wechselbeziehung zwischen Leser/ Hörer und Märchentext. Einen noch konsequenteren Schritt weg von der herausgearbeiteten Individualisierung der Märchenfiguren hin zu einer offenen, zeichenhaften Form vollzieht zwei Jahre zuvor, 1965, die Schweizer Künstlerin Warja Lavater.

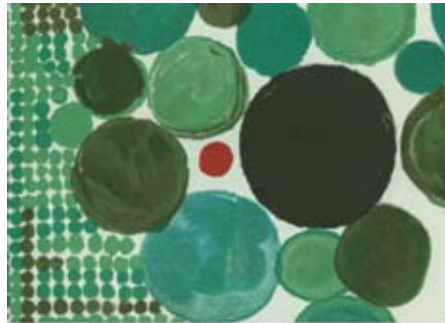
Abb. 11: Lieselotte Schwarz: *Dornröschen*, 1967



Ihre bildnerische Reduktion auf stereometrische Grundformen wie Kreis und Rechteck stellt die äußerste bildnerische Zurücknahme figurativer Motive dar. Lavater hat zu verschiedenen Märchen Leporellos gestaltet, also Bücher, die man wie eine Ziehharmonika auseinander klappen kann. Klappt man ihr *Le Petit Chaperon Rouge* auf, schaut man auf ein langes Band abstrakter Bilder, die sich aus unterschiedlich großen farbigen Flächen zusammensetzen. Es könnten gegenstandslose Gemälde der informellen Kunst der 60er Jahre sein, wenn nicht eine Legende zur Erklärung der Form- und Farbsymbolik beigegeben wäre. An ihr erkennen wir, dass die einzelnen Farbflecken eine bestimmte Bedeutung tragen, die eng mit Motivik und Symbolik im Märchen verknüpft sind: das Rot ist Rotkäppchen vorbehalten, das Schwarz steht für den Wolf, das Grün für den Wald, das Gelb für die Mutter und das Blau für die Großmutter (Abbildung 12 stellt somit die erste Begegnung von Rotkäppchen und Wolf dar). Diese Legende ist der Leitfaden durch die gegenstandslose Bildgeschichte, die ohne Text und daher nur in Kenntnis des

Märchens funktioniert. Das kulturelle Wissen über Märchen bildet hier den notwendigen Hintergrund, vor der die Bilderzählung erst ihren Sinn erhält. Die Verlockung, in solchen figurativ zurückgenommenen, abstrakten Bildkonzepten den Weg zur Entfaltung einer quasi autonomen Phantasie zu sehen, ist groß. Aber wir wissen zu wenig darüber, wie die Bilder, die aus der latent pädagogisch gefärbten Erwachsenenansicht als besonders offen erscheinen, auf kindliche Rezipienten wirken.

Abb 12: Warja Lavater: *Le Petit Chaperon Rouge*, 1965



Position 4: Parodie und Kritik

Märchen haben sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts als eine literarische Quelle erwiesen, zu der nicht nur Nähe, sondern auch Distanz gesucht wurde. Nicht nur die bildnerische Annäherung, sondern auch die kritische Distanz gehört zu den Positionen von Illustratoren, aber auch von Autoren. Auf die vielfältigen ironisierenden, parodierenden und karikierenden Umdeutungen der Märchen in der visuellen Kultur (vom Witz über die karikaturhafte Überzeichnung bis zur bewussten Märchenkritik) kann ich nicht eingehen; ich beschränke mich auch hier auf Beispiele aus der Kinderliteratur. Auch hier gab und gibt es bekanntlich Tendenzen, die Märchen zu hinterfragen, ihre sozialen Normen und Rollen in Frage zu stellen, also auf karikierende Weise Distanz zu den Originaltexten der Volksmärchen herzustellen. Hintergrund solcher Spielarten waren und sind vor allem gesellschaftliche Diskurse über die vermeintlich konservativen, ideologischen Setzungen der Märchen, die dann auch Einzug in die Kinderliteratur gefunden haben. Es waren vor allem die 70er Jahre, die als

Folge einer generellen Politisierung auch kinderliterarische Werke kritisch bewerteten und die Märchen als »affirmativ entlarvt«. Das führte zu etlichen Märchenumdeutungen, in denen vor allem die Eindimensionalität und Flächigkeit der Figuren verändert wurden. Im bewussten Rollentausch oder in absichtsvoller Abänderung vorgegebener Handlungsverläufe wurden zentrale Märchenmerkmale verballhornt. Auch die traditionellen Geschlechterrollen und deren soziale Festschreibungen wurden durch Parodie und Komik aufgelöst. Der psychologische Gehalt des Märchens wurde bewusst dekonstruiert. Auch die Illustratoren trugen zum kritischen und ironischen Umgang mit Märchen bei, indem sie auf der bildnerischen Ebene Komik, Ironie und kritische Umdeutungen vornahmen.

So drehte Janosch in seiner Parodie des *Froschkönigs* (1984) kurzerhand den Spieß um und siedelte seine Erzählung unter Wasser an, dort, wo der Froschkönig lebt. Die »guldene Kugel« fliegt demnach nicht ins Wasser, sondern aus dem Wasser heraus, wo ein »Fräulein, eine Maid, ein Mädchen,

ein Mensch« steht und sie ihm zurückwirft. Der Froschkönig würgt die dicke Maid so lange unter Wasser, bis sie sich endlich in eine schöne, grüne Froschprinzessin wandelt. Diese Parodie erschien zuerst 1972 in schwarz-weißen Zeichnungen und

Abb. 13: Janosch: *Froschkönig*, 1972



wurde 1984 in farbigen Aquarellbildern neu aufgelegt. Was im Zeichentrickfilm schon Jahrzehnte zuvor erfolgreich erprobt wurde, die Märchen auf eine komische, humorvolle Ebene zu übersetzen (vor allem in Walt Disneys filmischen Adaptionen), wurde im Märchenbilderbuch über die Parodien eingeführt. Das Lachen über Märchen, aufgrund des Wahrheitsanspruchs der Märchen eine ursprünglich fremde Idee, ist seitdem in der Kinderliteratur zum festen Bestandteil geworden, nicht zuletzt aufgrund der oft klischeehaften Bildkomik, die die zahllosen Märchenbilderbücher durchzieht.

Parodie und Karikatur gehen in den 80er und 90er Jahren über das lustvolle, aber letztlich begrenzte Spiel mit Rollen und Motiven des Märchens hinaus und rücken Märchenstoffe in veränderte Zeiten und Kontexte. Dabei reizt offenbar die Frage nach dem Aktualitätsbezug der alten Erzählungen. Die wohl durchdachteste Adaption eines Märchens der Brüder Grimm auf die Gegenwart, und darin auf die Entwicklung der Medienkultur, haben 1989 Jörg Müller und Jörg Steiner vorgelegt.

Im *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten* (1989) werden die Tiere des Märchens, im Ursprung ja alte, schwache, ausgediente Haustiere, durch Kunstfiguren der Werbewelt ersetzt, Abziehbildern gleich, verurteilt zum ewigen Schein. Das Märchenbuch ist gerahmt von flimmernden, verschneiten Monitorbildern, die die Handlung auf eine mediale Ebene setzen. Der Ausbruch von Eule, Panda, Krokodil und Pinguin, sämtlich Zitate unserer Labelkultur, aus der synthetischen Secondhand-Realität ist freilich von

Abb. 14: Jörg Müller / Jörg Steiner: *Aufstand der Tiere* oder *Die neuen Stadtmusikanten*, 1989



vornherein zum Scheitern verurteilt. Anders als ihre lebendigen Doppelgänger können sie, die Kunstprodukte, der Vereinnahmung durch die Medienindustrie nicht entkommen; so wird ihr Einbruch in das »Räuberhaus«, sprich: in das Chefzimmer des Fernsehproduzenten, als publikumswirksamer Gang missverstanden, und sie landen, geblendet vom Schein medialen Erfolgs, erneut im künstlichen Rampenlicht.

Jörg Müllers und Jörg Steiners Adaption ist ein kritischer Reflex auf die Künstlichkeit der Medienwelt, zugleich ein Abgesang auf den Authentizitätsanspruch von scheinbar fest gefügten Wahrheiten (vgl. ten Doornkaat 1991). Die großen Erzählungen haben ausgedient und blicken uns nur noch im Artefakt an: in den Spiegelungen hochglanzpolierter Kunststoffflächen, in den geheimnisvoll aufleuchtenden postmodernen Glaspalästen, im schrillen Plakat; der Versuch, in dieser artifiziiellen Welt ein Eigenleben zu beanspruchen, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt, weil jeder Ausweg nur in eine weitere mediale Realitätsschicht mündet. In seinen Bildkompositionen nimmt Jörg Müller

gemäß der erzählten Geschichte ausschließlich mediale Standpunkte ein; wir blicken in steile Straßenschluchten, schauen durch Linsen, die die Szenerien dehnen oder stauchen, rücken durch Zoom ans Geschehen heran oder nehmen Distanz ein.

Vom Grimmschen Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten* und dessen Kernaussage blieb in dieser medialen Adaption wenig übrig; vielmehr zeigte dieser Versuch, wie um 1990 die Märchen im Rahmen der Kinderliteratur allmählich in unterschiedliche mediale Zusammenhänge geraten, wie sie, über die Parodie hinausgehend, adaptiert werden von anderen Genres, anderen Geschichten und anderen Zeiten – und wie auch die Bilder darauf reagieren. Die Märchen geraten in Auflösung, werden, wie auch andere kulturelle Kategorien, zum Spielball in einer unüberschaubaren postmodernen Kultur. Daher markiert diese Position auch eher Distanz als Nähe zum Märchen. Anders als die Parodie, die sich noch auf die Merkmale und Strukturen des Märchens einlässt, die quasi noch innerhalb des Märchentextes bleibt, betreibt die



Abb. 15: Ivan Pommaux: *Detektiv John Chatterton*, 1994

Dekonstruktion die Auflösung des Genres und dessen Strukturen und spielt mit ihnen in veränderten, neuen Kontexten. Ähnlich arbeitet in Frankreich Ivan Pommaux, der seine Erzählungen aus einem Crossover von Comic, Film noir und Märchenversatzstücken inszeniert.

POSITION 5: VOM BILD AUSGEHEN

Ich muss nicht betonen, dass sich alle bisherigen Überlegungen implizit oder explizit auf die Stärken, Möglichkeiten und Chancen des Bildes im Wechselspiel mit dem Märchentext bezogen. Wenn ich dennoch meinen letzten

Punkt »Vom Bild ausgehen« nenne, so möchte ich damit explizit auf die besondere »Macht« des Bildes in der gegenwärtigen Kultur hinweisen, auf die Bedeutung der Bilder nach dem »pictorial turn«, auf den »Eigensinn der Bilder und ihre nichtsprachlichen Leistungen«, wie es Martin Schulz in »Ordnungen der Bilder«, 2005: 11, formuliert. Bilder sind eben nicht nur Texte, sondern besitzen eine eigene Sensibilität und Wirkung, die auch im Dialog von Märchentext und Illustration zum Tragen kommen. Dies zu betonen, ist in der freien Kunst eine Selbstverständlichkeit, in der Kinderbuchillustration noch immer eine Notwendigkeit, auch wenn es in der Runde der hier eingeladenen Illustratoren überflüssig erscheint. Der Illustration werden noch allzu oft bildnerische Tiefe und Intensität abgesprochen, auch wenn der Text das eigentlich nahe legt. Dass auch die Illustration die sinnlichen Qualitäten des Bildes jenseits der Sprache sichtbar machen kann und sollte, bis hin in die verborgenen Bereiche der Psyche, ist ja noch immer auf dem Bilderbuchmarkt ein umstrittener, wenn nicht gar suspekter Anspruch.

5.1 DIE MACHT DES BILDES

Im 20. Jahrhundert, bedingt durch mediale Entwicklungen wie Film, Fernsehen und Video, durch eine grundlegend veränderte Bild-Medien-Kultur, haben Bilder eine ungleich größere Präsenz und Macht im

Abb. 16: Marshall Arisman: *Fitschers Vogel*, 1984



Alltag erlangt als noch im 19. Jahrhundert. Bilder tragen heute unabhängig von ihrer Gattung und medialen Zuordnung das Schöne, das Faszinierende, das Fremde, aber auch den Schrecken und das Unheimliche in den Alltag hinein. Die machtvollen Bilder mit ihren unmittelbar abbildenden, ›realistischen‹ und ihren symbolischen Angeboten haben sich auch der Buchkultur bemächtigt, wie wir vor allem morgen noch sehen werden. In der Kinderliteratur gibt es allerdings starke Abwehrmechanismen, in die Tiefen bildnerischer Wirkungen einzudringen, die dunklen Seiten des Lebens in Bildern zuzulassen. Was Texten offenbar zugestanden wird, nämlich Bedrohung und Unsicherheit zu thematisieren, wird den Bildern weitgehend verwehrt. Im Märchen, so könnte man argumentieren, sind solche verdrängten, dunklen und tabuisierten Bilder ohnehin immer vorhanden gewesen; das Böse ist ja, wenn auch immer gepaart mit dem Gegenteil, genuiner Bestandteil des Märchens. Doch haben die bisherigen Ausführungen ja schon verdeutlicht, dass es Tendenzen zur Bagatellisierung und Verharmlosung des Grausamen im Märchen gab und

gibt, sowohl auf der Textebene als auch, ganz besonders wohl, in den bildnerischen Interpretationen. Um so machtvoller erscheinen dann im Medium Märchenbilderbuch solche Versuche, die genau jenen elementaren Motiven wie Grausamkeit, Bedrohung und Tod ein Bild geben.

»Es war einmal ein Hexenmeister, der nahm die Gestalt eines armen Mannes an, gieng vor die Häuser und bettelte, und fieng die schönen Mädchen. Kein Mensch wusste, wo er sie hinbrachte, denn sie kamen nie wieder zum Vorschein.« So beginnt das Grimmsche Märchen *Fitschers Vogel*. Der amerikanische Maler Marshall Arisman hat zu diesem Märchen Farbbilder gemalt. Der Künstler hat seine Erdfarben mit dem Borstenpinsel und dem Spachtel aufgetragen, setzt dunkle, düstere Schatten, und hellt dann das Gesicht des Hexenmeisters mit Weiß auf; es scheint angemalt wie eine magische Maske. Weiß ist auch die Öffnung des Korbes, in die hinein die Mädchen verschwinden, die er mitnimmt.² Im Hintergrund scheint ein Endzeitszenario mit blutrotem Schein am Horizont

auf. Fitschers Vogel erzählt von einem grausamen Mann, einem Mörder, der junge Frauen fängt und umbringt, wenn sie nicht seinen Anweisungen folgen. Wohl aufgrund dieser Brutalität ist das Märchen, obwohl in den autorisierten Ausgaben der Kinder- und Hausmärchen vertreten, weniger bekannt und nur selten illustriert worden. Arisman stellt den Schrecken dar, weniger über den Realismus der Darstellung, sondern über gestische Malerei. Er gewährt uns Einblicke in die Blutkammer, in der die Leichen der toten Frauen liegen: Rot-blaue Farbegebilde, lasierend übermalt, symbolisieren die zerhackten Körperteile, Farbspuren und Farbspritzer stehen für Blut, und Schattenwesen, die toten Schwestern, kommentieren das Grauen in der Geste der Umarmung. Eine solche Malerei hat die Macht, das Geschehen in seiner Ungeheuerlichkeit zu veranschaulichen, nicht abbildhaft wie ein Pressefoto, eher zeichenhaft, wie die Traumbilder aus Filmen David Lynchs. Arismans tiefenpsy-

² Abweichend vom Text, in dem die Mädchen in der »Kötze« (Kapuze) des Hexenmeisters gefangen werden, wählt der Maler den Korb als Transportmittel

chologische Interpretationen zu *Fitschers Vogel* sind möglich geworden, nachdem den Märchen durch die Psychoanalyse eine neue Bedeutung zugesprochen wurde. So verstanden, erweisen sich Arismans auf den ersten Blick schreckhafte Bilder als bildnerische Kommentare zu den Märchendeutungen der Psychoanalyse. Sie machen innere Bilder sichtbar, geben den Affekten einen Ausdruck. Die Macht des Bildes ist, wie dieses Beispiel zeigt, natürlich eng mit der zweiten Position, der Orientierung am psychologischen Material, verknüpft, womit noch einmal die prinzipielle Durchlässigkeit meiner 5 Positionen betont werden soll.

Auch eine bildhafte Szene wie diese aus dem Märchen *Die sieben Raben* lässt uns die ganz eigene Macht des Bildes spüren. Hier ist es weniger die Malweise oder das gewaltsame Thema als vielmehr der konzentrierte Augenblick, der Moment der Stille, den Henriette Sauvant inszeniert. Eine ungeheuerliche Entscheidung steht an: die Schwester der verwunschenen Raben hat das Beinchen verloren, den Schlüssel zum gläsernen Berg,

in dem ihre Brüder leben. »Was sollte es nun anfangen? Seine Brüder wollte es erretten und hatte keinen Schlüssel zum Glasberg. Das gute Schwesterchen nahm ein Messer, schnitt sich ein kleines Fingerchen ab, steckte es in das Tor und schloss glücklich auf.«

Uns wird nicht der Moment der Tat, also die Selbstverletzung des Kindes, vor Augen geführt, sondern die stille Entschiedenheit des Mädchens, dieses Opfer für seine Brüder zu bringen. Die Tatwaffe, das Messer, von einem Schutzengel freundlich herabgelassen,

Abb. 17: Henriette Sauvant: *Die sieben Raben*, 1995



ist sichtbar, aber unser Blick wird von den äußeren Gegebenheiten immer wieder auf die Verfasstheit des Mädchens hin gelenkt; es hat die Hand vor sich auf den Tisch gelegt und betrachtet seine Finger. Das Gesicht ist ernst und lässt uns die Schwere der Entscheidung spüren. Ein warmes Licht verleiht der Szene eine bühnenartige Atmosphäre und hebt so den eingefangenen Moment hervor. In der Summe der Bildentscheidungen ist es

Abb. 18: Nikolaus Heidelbach: *Rapunzel*, 1995



vor allem die stille Spannung, die das Bild verströmt und auch uns zu stillen Beobachtern macht. Auch das ist eine Macht der Bilder.

5.2 REFERENZ BILDENDE KUNST

In welchen kulturellen und künstlerischen Kontexten entstehen Bildideen zu Märchentexten? Wir leben in Bildtraditionen, eingebettet in bewusst und unbewusst

Abb. 19: Jan Vermeer: *Die Briefleserin in Blau*, 1662–1664



wahrgenommene Bildarchive. Das gilt für Bildschaffende in besonderem Maße. Dabei ist die Bildende Kunst mit ihrer Geschichte nach wie vor wichtiger Impulsgeber für gegenwärtige Bildauffassungen. Interessant ist die Frage, zu welchen Lösungen Referenzen der bildenden Kunst im Bereich der Märchenillustration führen und wie sie auf das Märchen zurückwirken.

Abb. 20: Jan Vermeer: *Die Dienstmagd mit Milchkrug*, 1658–1660



Nikolaus Heidelbach bezieht sich in seiner Illustration zu *Rapunzel* unübersehbar auf den holländischen Maler Jan Vermeer van Delft, der bekanntlich im 17. Jahrhundert lebte und arbeitete. Dargestellt wird ein Moment des Verlangens, der im Text beschrieben wird. Die schwangere Frau hat durch das Fenster den Kräutergarten der Zauberin erblickt und empfand »das größte Verlangen, von den Rapunzeln zu essen«, wie es im Märchentext heißt. »Das Verlangen nahm jeden Tag zu«. Wie schon Binette Schroeder steigt der Illustrator auch hier aus der ereignisbetonten Handlungsebene aus und sucht jenseits der vertrauten dramaturgischen Höhepunkte einen unspektakulären Moment.

Heidelbach greift eine bildnerische Konstruktion Vermeers auf: die Darstellung der Frau im Raum, in Tätigkeiten oder Gedanken versunken, Szenen aus dem Alltag, die eine gewisse Intimität vermitteln. Die Frauen, ob Dienstmagd oder Briefleserin, befinden sich in einem Raum, in den durch ein Fenster am linken Bildrand Licht einfällt; im Bild der Briefleserin in Blau sehen wir nur den

Lichteinfall. Es scheint diese kontemplative, in sich versunkene Grundstimmung gewesen zu sein, die Nikolaus Heidelbach auf den Märchentext und vor allem auf die Figur der Mutter Rapunzels übertragen wollte. Er lehnt sich an das Figur-Raum-Konzept Vermeers an, lässt das Licht aber sanfter einfallen, so dass seine Figur in einem verschatteteren Umfeld steht.

Während sich im Gemälde von 1658–60 (Die Dienstmagd mit Milchkrug) die Magd dem Betrachter leicht zugewandt zeigt, wird in Heidelbachs Bild die Profilansicht gewählt, offenbar um die Blickachse zum Fenster hin auszurichten, dorthin, wo sich die Objekte der Begierde befinden. Die Märchenfigur steht wie Vermeers Briefleserin von 1660–62 da: in Seitenansicht und in sich versunken. Denn die Frau schaut nicht aus dem Fenster, sondern ist mit sich und ihren Empfindungen beschäftigt. Da ist sie den Vermeerschen Frauenfiguren ganz nahe. Der Illustrator entfernt seine Figur zugleich vom Referenzmedium durch eine bewusst karikierende, ironisierende Darstellung, die den Frauenbildern Vermeers fremd war.

Auch der Raum, der die Frau umgibt, ist nun karger und sparsamer möbliert; nur ein schmaler Tisch unter dem Fenster nimmt noch Bezug zum kunsthistorischen Vorbild. Auf diesem Tisch steht, als weiterer ironischer Kommentar, eine Salatschüssel mit einer Gabel, ein deutlicher Hinweis auf das, was die Frau ersehnt. Die Einlassung auf die Genrebilder Vermeers rückt die Märchenfigur in eine deutliche Bildtradition; diese wird aber durch die veränderte, leicht karikierende Auffassung von Figur gebrochen, so dass die Erzählung in mehrere widerstreitende Wirkungskreise eingebunden wird.

5.3 BILDEXPERIMENTE

Im traditionsreichen Medium Bilderbuch, das über 150 Jahre auf Einfachheit und Linearität Wert legte, zeigen sich in der Folge der Postmoderne Tendenzen der Entgrenzung und des bildnerischen Experimentes. Solche Veränderungen finden freilich nicht im Zentrum des Bilderbuchmarktes statt, sondern an den Grenzen. Auch das Märchen ist heute an den Grenzbereichen des Kinderbuchmarktes Anlass für offene, experimentelle Zugänge

durch Bilderbuchkünstler geworden. Während die Texte fast durchgehend auf den alten Ausgaben beharren, mit, wie es immer so schön heißt, »behutsamen Anpassungen« an die gegenwärtige Sprache, wagen sich die Bilder weiter vor und suchen eigene, vom Text nicht immer legitimierte Wege. Die Bereitschaft, solchen künstlerischen Experi-

Abb. 21: Květa Pacovská: *Rotkäppchen*, 2007



menten zu folgen, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Es sind meist die Illustratoren mit hoher Reputation und Akzeptanz, denen größere Spielräume zugebilligt werden in der Entfernung des Bildes vom Märchentext. So Květa Pacovská, die *Rotkäppchen* nicht illustrierte, sondern wohl eher experimentell interpretierte.

Abb. 22: Květa Pacovská: *Rotkäppchen*, 2007



Ein Meer aus roten Strichen und Punkten überzieht die weiße Bildfläche und versetzt sie in Vibration. Mittendrin entdecken wir Motive, ein schwarz-rotes Haus und eine rote Figur, ganz einfach gezeichnet, dann ausgeschnitten und aufgeklebt.

Die psychologischen und moralischen Dimensionen des Märchens sind für die Prager Künstlerin nicht impulsgebend; vielmehr sucht sie im assoziativen künstlerischen Feld nach Anlässen, um sich in einen spielerischen Bezug zu Motiven und Figuren des Märchens zu setzen.

Rotkäppchen, die zentrale Figur, wird in ihrem visuellen Kosmos zum Inbegriff der Farbe Rot. Der Wolf gerät zu einem fast architektonischen Gebilde, gebaut aus schwarzen und farbigen Rechtecken, und das »naiv« gezeichnete hohe schmale Haus durchzieht das Buch als Leitmotiv. Pacovskás Buch verliert das Märchen nicht aus den Augen (der alte Märchentext kommt auch hier Abdruck) und ist dennoch vor allem ein Gegenstand sinnlicher Erfahrung. Es lässt Kinder wie Erwachsene erfahren, welche Kraft und Magie ein Buch, sein Papier, seine Farben

und Formen besitzen können. Das Märchen ist für die Künstlerin eher Zitat, spielerische Referenz, vor allem Ideenlieferant für eine ganz eigene bildhafte Lösungen.

Auch Katrin Stangls Bildideen zu *Jorinde et Joringel* (2004) sind freie Kommentare zum Märchentext jenseits beschriebener Traditionen des Illustrierens. Illustrieren entspringt hier, wie bei Květa Pacovská, einer radikal vom Bild geleiteten Idee. Das Narrative weicht einem zeichenhaften Spiel, in dem die Vögel, im Märchen sämtlich von der Zauberin verwunschene Jungfrauen, in formelhafter Vereinfachung seriell angeordnet werden. Es geht um ein Bildkonzept, das nicht mehr nach dem Naturalismus des Abbildens fragt, das vielmehr auf der Eigenart des Bildnerischen beharrt. Diese Eigenart führt dann zu einer monströsen Mensch-Tier-Figur, oben Katze, unten Mensch, als die sich die böse Zauberin im Märchen auch tatsächlich erweist.

Legt man die eingangs gesetzten Kriterien der Märchenillustration zugrunde, so nähern wir uns hier den Grenzbereichen im kommerziellen Kinderbuch. Fragt man aber nicht nach Kriterien und Normen des Marktes, sondern lotet das Potenzial des Bildes aus, so bemerkt man, dass die Spielräume auch

im Medium Märchenbuch möglicherweise viel größer sein könnten, als es der Buchmarkt vorgibt und als wir es erlernt haben. Das Experiment war seit jeher ein Merkmal von Kunst und wir müssen uns fragen, ob wir klare Grenzen ziehen wollen zwischen illustriertem Märchenbuch und bildnerischen



Abb. 23: Katrin Stangl: *Jorinde et Joringel*, 2004

Experimenten zu Märchentexten in einer Kultur, die sich gerade durch Entgrenzung definiert und ihre spannendsten Ideen im Dazwischen verfolgt.

FAZIT

Eine Vielzahl kultureller Kontexte hat entscheidenden Anteil an der Frage, wie offen, wie eng, wie dialogisch oder wie konträr sich das Verhältnis zwischen Bild und Text entfaltet und im Märchenbilderbuch gestaltet. Es bleibt sowohl eine Frage der jeweiligen künstlerischen als auch der fachwissenschaftlichen Perspektive, ob und wie weit man bereit ist, den bildnerischen Ideen zu vorliegenden Märchentexten zu folgen, welche Freiräume man dem Bild gegenüber dem Text zubilligt und welche Interdependenzen zwischen Bild und Text man gestattet. Aus der Perspektive der Bildwissenschaften ergeben sich andere Einschätzungen als aus der der Textwissenschaften oder aus pädagogisch-psychologischer Perspektive. Dennoch zeigen sich offenbar da Grenzen in den bildnerischen Konzepten, wo das Märchen in seiner Grundstruktur berührt wird.

Manche gegenwärtige Entgrenzungstendenzen in der Bild-Text-Kultur, mittlerweile auch in der Kinderkultur auszumachen, haben das Märchen und die Märchenillustration in veränderte und vielfältige Kontexte geführt. Solche Auflösungen von Grundstrukturen bergen die Gefahr einer großen Beliebigkeit: wenn Märchen ihrer Einheitlichkeit, ihrer Geschlossenheit beraubt werden, wenn die Linearität der Erzählung in Bild und Text aufgelöst wird, wenn Figuren ihre Konturen verlieren, wenn vielmehr die Dekonstruktion von Texten und Bildern vorgeführt wird, verlieren die Märchen ihre Funktion.

Die Zeitlosigkeit der Märchen und ihr zeitübergreifendes symbolisches Erzählmaterial bieten aber dennoch keine Argumente für bildnerische Stagnation oder Neutralität, wie immer man diese auch definieren wollte. Wer das Märchen als im Prinzip nicht veränderbare mythische Erzählung begreift, wird weiterhin auf einer traditionellen, dienenden Rolle der Illustration beharren, um das Potenzial des Märchens nicht zu gefährden. Wer Märchen als kulturelle Erzählangebote

betrachtet, die eine Gesellschaft nach ihren jeweiligen Werten und Bedürfnissen immer neu und anders antizipiert, wird dagegen in der Vielfalt bildnerischer Annäherungen die Chance zur einer dynamischen Auseinandersetzung mit dem historischem Erzählmaterial sehen. Bilder haben die Kraft, die alten Erzählungen auf nicht-sprachliche Weise immer wieder neu zu kommentieren, zu interpretieren und durchaus auch zu hinterfragen. Das liegt zum einen an der eindimensionalen Struktur der Märchentexte, die im Gegensatz zu Autorentexten offene Projektionsflächen bieten, zum anderen am steten Wandel der Bilder und Bildbedürfnisse über Generationen hinweg. Jede Generation hätte mit ihren Diskursen und ihrer bildnerischen Fantasie auf das Erbe der Märchen zu reagieren. Die bildnerische Auseinandersetzung mit dem Märchen darf sich keineswegs in einem Kanon formalisieren lassen, sondern sollte das Verhältnis von Bild und Text am Märchen immer wieder neu definieren; darin liegt die Rolle der Kunst.

LITERATUR

Bettelheim, Bruno: Kinder brauchen Märchen. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt GmbH 1977.

Dornes, Martin: Die frühe Kindheit. Entwicklungspsychologie der ersten Lebensjahre. Frankfurt/Main: Fischer Verlag 1997.

Fahrenberg, WP/Klein, Armin (Hrsg.): Der Grimm auf Märchen. Motive Grimmscher Volksmärchen und Märchenhaftes in den aktuellen Künsten, Kulturamt der Stadt Marburg 1985/86.

Hinkel, Hermann: Wie betrachten Kinder Bilder? Gießen: Anabas-Verlag 1971.

Hoffmann, Detlef/Jens Thiele (Hrsg.): Künstler illustrieren Bilderbücher, Ausstellungskatalog Oldenburg: Isensee 1986.

Knecht, Susanne: Poesie in Bildern: Ein Interview über die Illustrationen zu Grimms Märchen. In Tabbert, Reinbert 1987, a.a.O., S. 74

Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Weg. Frankfurt am Main 1965.

Mallet, Karl-Heinz: Vorwort. In: Jacob und Wilhelm Grimm/ Marshall Arisman: Fitschers Vogel, Middelhaue: Köln 1984 (Reihe: Gelebte Phantasie). o.P.

Petzoldt, Leander: Märchen, Mythen und Sagen. In: Günter Lange (Hrsg.): Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. I: Grundlagen – Gattungen, Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2000, S. 246–266.

Ries, Hans: Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871–1914, Osnabrück 1992.

Tabbert, Reinbert (Hrsg.): Maurice Sendak. Bilderbücher-künstler, Bonn: Bouvier 1987.

ten Doornkaat, Hans: PR, TV, Exit. – Vom Leben aus zweiter Hand und vom Fliehen auf eigene Faust. »Aufstand der Tiere oder die neuen Stadtmusikanten« von Jörg Müller und Jörg Steiner. In: Thiele, Jens: (Hrsg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache, Oldenburg 1991, 50–75.

Thiele, Jens: Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption. Oldenburg: Isensee 2003(2).

Thiele, Jens: Was macht das Bild mit dem Märchen? Kritische Blicke auf die Märchenillustration. In: Lange, Günter (Hrsg.): Märchen. Märchenforschung. Märchendidaktik, Baltmannsweiler: Schneider Verlag 2004, S. 163–184.

Thiele, Jens: Die schönen und die schrecklichen Bilder. Kinder zwischen Bilderbuch und Medienrealität. In: Selle, Gert/Thiele, Jens (Hrsg.): Zwischenräume 1994, Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovation, Oldenburg: Isensee 1994, 62–72.

Thiele, Jens: Dornröschens verschlungene Wege durchs Bilderland. In: Hoffmann Detlef/Thiele, Jens (1986): Künstler illustrieren Bilderbücher, Ausstellungskatalog Oldenburg: Isensee 1986, S. 35–50.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: Schneeweißchen und Rosenrot Jacob und Wilhelm Grimm, illustriert von Roland Topor (Reihe: Gelebte Phantasie), Middelhaue Verlag 1984.

Abb. 2: Bernhard Sprute: »Dahinter Dornröschen«, Mischtechnik in/auf Tuch, 1985. WP Fahrenberg/Armin Klein (Hrsg.): Der Grimm auf Märchen. Motive Grimmscher Volksmärchen und Märchenhaftes in den aktuellen Künsten, Kulturamt der Stadt Marburg 1985/86.

Abb. 3: Gustave Doré : Le petit Chaperon Rouge. Les contes de Perrault. Illustrationen von Gustave Doré, Edition Hetzel 1862.

Abb. 4: Ludwig Richter: Dornröschen (1853). Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, Bd. 21, Rogner & Bernhard 1989.

Abb. 5: Sabine Friedrichson: Allerleirauh. Fundevogel und andere Lieblingsmärchen, illustriert von Sabine Friedrichson, Verlag Beltz & Gelberg 1979.

Abb. 6: Brüder Grimm/Stasys Eidrigevicius: Der gestiefelte Kater, Nord-Süd-Verlag 1990.

Abb. 7: Otto Ubbelode: Der Froschkönig oder der Eiserne Heinrich (1922). Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm, Insel Taschenbuch Verlag, Erster Teil, 1979.

Abb. 8: Brüder Grimm/Binette Schroeder: Der Froschkönig oder der Eiserne Heinrich, Nord-Süd-Verlag 1989.

Abb. 9: Maurice Sendak: Rapunzel (1973). Märchen der Brüder Grimm, illustriert von Maurice Sendak, Diogenes Verlag 1974.

Abb. 10: Brüder Grimm/Susanne Janssen: Rotkäppchen, Hanser Verlag 2001.

Abb. 11: Brüder Grimm/Lieselotte Schwarz: Dornröschen, Heinrich Ellermann Verlag 1967.

Abb. 12: Warja Lavater: Le petit Chaperon rouge, Edition Adrien Maeght 1965.

Abb. 13: Janosch: Froschkönig. Janosch erzählt Grimms Märchen, Verlag Beltz & Gelberg 1972.

Abb. 14: Jörg Müller/Jörg Steiner: Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten, Sauerländer Verlag 1989.

Abb. 15: Ivan Pommaux: Detektiv John Chatterton, Moritz-Verlag 1994.

Abb. 16: Fitschers Vogel. Jacob und Wilhelm Grimm, illustriert von Marshall Arisman (Reihe: Gelebte Phantasie), Middelhaue Verlag 1984.

Abb. 17: Die Sieben Raben. Ein Märchen der Brüder Grimm, gemalt von Henriette Sauvant, Nord-Süd Verlag 1995.

Abb. 18: Nikolaus Heidelbach: Rapunzel. Märchen der Brüder Grimm, illustriert von Nikolaus Heidelbach, Verlag Beltz & Gelberg 1995.

Abb. 19: Jan Vermeer van Delft: Die Briefleserin in Blau, 1662–1664

Abb. 20: Jan Vermeer van Delft: Die Dienstmagd mit Milchkrug, 1658–1660.

Abb. 21 und 22: Brüder Grimm/Květa Pacovská: Rotkäppchen, minedition 2007.

Abb. 23: Katrin Stangl: Jorinde et Joringel, Passage Piétons Editions 2004.



Stiftung
Illustration