

SYMBOLAE EUROPÆAE

POLITECHNIKA KOSZALIŃSKA

SYMBOLAE EUROPÆAE

STUDIA HUMANISTYCZNE
POLITECHNIKI KOSZALIŃSKIEJ

nr 10 (2:2016)

KOSZALIN 2016

Rada Naukowa

Andrzej Chodubski (Gdańsk), Peter Garbe (Greifswald), Klaus Hammer (Berlin),
Marek Jabłonowski (Warszawa), Jacek Knopek (Toruń), Honorata Korpikiewicz
(Poznań), Zdzisław Kroplewski (Szczecin), Iwona Alechowicz-Skrzypek (Opole),
Wiesław Wysocki (Warszawa), Diana Etco (Kiszyniów), Natalia Danilkina
(Kaliningrad), Przemysław Żukiewicz (Wrocław)

Zespół redakcyjny nr 10

Małgorzata Sikora-Gaca, Zbigniew Danielewicz

Przewodniczący Uczelnianej Rady Wydawniczej

Zbigniew Danielewicz

Founding Father

Bolesław Andrzejewski

Projekt okładki

Agnieszka Bil

Skład, łamanie

Karolina Ziobro

Więcej informacji o czasopiśmie i redakcji – <http://symbolae.tu.koszalin.pl>

© Copyright by Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej
Koszalin 2016

WYDAWNICTWO UCZELNIANE POLITECHNIKI KOSZALIŃSKIEJ
75-620 Koszalin, ul. Raławicka 15-17

Koszalin 2016, wyd. I, ark. wyd. 12,93, format B-5, nakład 100 egz.
Druk

***Profesorowi Bolesławowi Andrzejewskiemu
w 70. Rocznicę Urodzin
zeszyt ten poświęcają
Przyjaciele, Współpracownicy i Uczniowie***

Spis treści

TABULA GRATULATORIA	11
LIDIA SUDAKIEWICZ	
Profesor Doktor Habilitowany Bolesław Andrzejewski	17
JOLANTA BARBARA HOROJTKO	
The results of teaching intercultural communicative competence – comparative studies	21
MARIA CZAPLICKA-JEDLIKOWSKA	
Grzeczność i niegrzeczność w komunikacji językowej w opinii studentów UKW w Bydgoszczy	31
MARCIN LESZCZYŃSKI	
Rola mediów w budowaniu reputacji państwa na arenie międzynarodowej ...	47
GRZEGORZ MAŁYGA	
Rola anglojęzycznego magazynu „Dabiq” w działalności propagandowej Państwa Islamskiego	61
KATERYNA RAZGONOVA	
Pragmatyczne zastosowanie dowcipów w komunikacji międzyludzkiej	71
GERARD RONGE	
Aluzja i spekulacja. Jak przekroczyć granice epistemologii?	85
SEBASTIAN DUSZA	
Antropocentryka pierwiastka bohatera romantycznego w kontekście filozoficznego paradygmatu romantycznego w ujęciu prof. Bolesława Andrzejewskiego	107
ZBIGNIEW DANIELEWICZ	
Religia a przemoc. Karen Armstrong w poszukiwaniu zrównoważonego stanowiska	127
MAGDALENA GILICKA	
Husserlowskie uznanie Innych jako fenomenologiczny wymiar intersubiektywnej komunikacji	143

AGNIESZKA BEDNAREK

Noc oświecająca, czyli apofatyzm w teologicznych dociekaniach Adama Mickiewicza 155

AGNIESZKA OCHENKOWSKA

„Nic krom jednej rozpaczey nam dziś nie zostaje”. Alegorie ojczyzny w „Trenach na rozbiór Polski” Józefa Morelowskiego 171

ADRIANNA WOROCH

Szaleni romantycy w ujęciu Jana Švankmajera. Analiza porównawcza dzieł Edgara Allana Poea oraz filmu Szaleni 187

ANNA MROŻEWSKA

Das Räderwerk der Modernisierung und Wilhelm Heinrich Wackenroders Flucht ins Transzendente 207

KLAUS HAMMER

Bildzeichen, Zauberformel, freie Paraphrase oder eigenschöpferische Bildfindung? Zur Wirkungsgeschichte der Grimmschen Kinder- und Hausmärchen in der Illustration 217



B. Friedrichs.



BEDNAREK Agnieszka – Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego

BIEDROŃ Adriana – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

BUKOWSKI Stanisław – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

CZAPLICKA-JEDLIKOWSKA Maria – Katedra Gramatyki i Semantyki, Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

DANIELEWICZ Zbigniew – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

DIXON Izabela – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

DUSZA Sebastian – Zakład Językoznawstwa Niemieckiego, Instytut Filologii Germańskiej, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

GABRYSZAK Renata – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GARBE Peter – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GASZTOLD Brygida – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GEBSKI Bogdan – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GILICKA Magdalena – Zakładzie Teorii i Filozofii Komunikacji, Instytut Filozofii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

GOHLISCH Dietmar – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

GÓRKA Marek – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HAJEK Anna – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HAMMER Klaus – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HANDKE Waldemar – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HOFFMANN Tomasz – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

HOROJTKO Jolanta Barbara – I Liceum Ogólnokształcące im. Stanisława Dubois w Koszalinie

JUSZCZAK-MARASZKIEWICZ Elżbieta – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KACZMAREK-ŚLIWIŃSKA Monika – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KAMIŃSKA Żaklina – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KANIA Jan – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KLEPUSZEWSKA Magdalena – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KLEPUSZEWSKI Wojciech – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KNOPEK Jacek – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

KOSOWSKA Urszula – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LANKIEWICZ Hadrian – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LEMIESZ Ewa – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

LESZCZEYŃSKI Marcin – Katedra Publicystyki Ekonomicznej i Public Relations, Wydział Ekonomii Uniwersytetu Ekonomicznego w Poznaniu

MAGIEREK Dariusz – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MAŁECKA Agnieszka – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MAŁYGA Grzegorz – Zakład Polityki Zagranicznej RP, Instytut Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Wrocławskiego

MARCINIAK Agnieszka – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

McNAMARA Paul – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MEGIER Maja – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

MROŻEWSKA Anna – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

NEUBAUER Łukasz – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

NIERODA-KOWAL Anna – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

OCHENKOWSKA Agnieszka – Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

POGONOWSKI Marek – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

POLAK Bogusław – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

POLAK Michał – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

RAZGONOVA Kateryna – Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego

ROGLA IRUN Alejandro – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

RONGE Gerard – Międzyobszarowe Indywidualne Studia Humanistyczne i Społeczne, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SIKORA-GACA Małgorzata – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SIWKO Maria – Katedra Studiów Europejskich, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SUDAKIEWICZ Lidia – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SYPIAŃSKA Jolanta – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

SZARSZEWSKI Piotr – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

TROJANOWICZ Wiesław – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WAWER Zbigniew – Katedra Bezpieczeństwa i Stosunków Międzynarodowych, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WERRA Zbigniew – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WIERZCHOWIECKA-RUDNIK Iwona – Katedra Komunikacji Społecznej i Dziennikarstwa, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

WOROCH Adrianna – Filmoznawstwo i kultura mediów, Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ZARZYCKA-JACKIEWICZ Elżbieta – Katedra Lingwistyki, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

ZIĘTEK Monika – Katedra Literatury i Badań nad Językiem, Wydział Humanistyczny Politechniki Koszalińskiej

Profesor Doktor Habilitowany Bolesław Andrzejewski

W polskim środowisku naukowym powstał piękny zwyczaj upamiętniania specjalną księgą lub wydaniem pism jubileuszy zasłużonych badaczy i wychowawców młodych naukowców. Rok 2016 to rok jubileuszu 70-lecia urodzin Profesora Doktora Habilitowanego Bolesława Andrzejewskiego. Dlatego Redakcja, Dziekan Wydziału Humanistycznego Politechniki Koszalińskiej oraz wszyscy Autorzy z największą przyjemnością niniejszy zeszyt ofiarowują Drogiemu Jubilatowi.

Bolesław Andrzejewski, urodzony 28 lipca 1946 roku w Grójcu, ukończył Szkołę Podstawową i Liceum Ogólnokształcące w Środzie Wielkopolskiej. Po maturze podjął studia z filologii germańskiej na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Magisterium uzyskał w roku 1996 i w tymże samym roku rozpoczął pracę jako asystent w Instytucie Filozofii UAM. W roku 1974 obronił dysertację doktorską zatytułowaną *Inspiracje pragmatystyczne w poglądach filozoficznych Władysława Mieczysława Kozłowskiego* i w roku 1975 został zatrudniony na etacie adiunkta w Instytucie Filozofii swej macierzystej uczelni.

Z Uniwersytetem Adama Mickiewicza w Poznaniu związana jest dalsza droga naukowa Jubilata. Tu w roku 1981 habilitował się na podstawie pracy *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera* i w roku 1982 objął stanowisko docenta w Instytucie Filozofii. Następnie w roku 1990 został profesorem nadzwyczajnym, w roku 1993 profesorem tytularnym, a od 1998 jest profesorem zwyczajnym.

Profesor Bolesław Andrzejewski niezwykle aktywnie uczestniczy w życiu uniwersyteckim i to nie tylko swej *Alma Mater*. W latach 1981-1984 pełnił funkcję prodziekana do spraw studenckich na Wydziale Nauk Społecznych UAM, w latach 1987-1989 był wicedyrektorem Instytutu Filozofii UAM, a w latach 1987-2002 kierował, powołanym przez siebie, Zakładem Historii Filozofii Współczesnej, następnie w roku 2003 powołał i objął kierownictwo Zakładu Teorii i Filozofii Komunikacji.

Bliskie związki naukowe i dydaktyczne łączą Jubilata z Koszalinem. Swoją talent organizatorski Profesor Andrzejewski wykorzystał, przyczyniając się do utworzenia w roku 2004, na Politechnice Koszalińskiej, Instytutu Neofilologii i Komunikacji Społecznej. Jako pierwszy dyrektor (w latach 2004-2009) nowo powstałego Instytutu koordynował badania naukowe i waleśnie przyczynił się do utrzymania wysokiego poziomu zajęć dydaktycznych. Tu także powołał do życia, w roku 2005, „Symboleae Europaeae” – Studia Humanistyczne Politechniki Koszalińskiej. Po utworzeniu (w roku 2015) na Politechnice Koszalińskiej Wydziału Humanistycznego Profesor Andrzejewski objął funkcję kierownika

Zakładu Germanistyki, a następnie kierownika Zakładu Lingwistyki i Translacji w Katedrze Neofilologii WH.

Szczególnym darem Profesora Andrzejewskiego jest popularyzacja wiedzy. Troskę Jubilata o upowszechnienie wiedzy naukowej widać szczególnie w Jego działaniach redaktorskich. Jest On założycielem oraz wieloletnim redaktorem trzech czasopism naukowych. W roku 1992 założył i objął stanowisko redaktora naczelnego międzynarodowego czasopisma naukowego „Lingua ac Communitas”. Pismo to, wydawane w Poznaniu, ukazuje się w języku angielskim i niemieckim. W roku 2005 Profesor Andrzejewski powołał do życia dwa kolejne pisma naukowe – „Homines hominibus” (Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogiki i Administracji w Poznaniu) oraz wspomniane wyżej „Symboleae Europae”.

Zainteresowania i badania naukowe Jubilata są wielokierunkowe, głównie jednak dotyczą filozofii języka, filozofii, teorii komunikacji i antropologii filozoficznej. W kręgu badań Profesora Andrzejewskiego znajduje się też problematyka związana z historią filozofii nowożytnej i współczesnej, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii niemieckiej oraz polskiej. Jest On autorem, bądź redaktorem, 27 książek oraz ponad 170 artykułów naukowych w języku polskim, niemieckim, angielskim, hiszpańskim, rosyjskim, chińskim oraz chorwackim. Nie sposób w krótkim tekście dokonać wyczerpującego przeglądu rozległego dorobku naukowego Jubilata, wymagałoby zapewne osobnej kilkusetstronicowej publikacji. Warto jednak przypomnieć najbardziej znane prace Profesora. To: *Filozofia słowa. Zarys dziejów* (2016), *Historia filozofii niemieckiej do połowy XIX wieku* (2007), *Poznanie i komunikacja* (2005, II wyd. 2010), *Leksykon filozofii. Postaci i pojęcia* (2000), rozprawa *Emanuel Swedenborg. Między empirią i mistycyzmem* (1992) oraz *Artur Schopenhauer. Rekonstrukcje – recepcje – interpretacje* (ed. 1991), *Wilhelm von Humboldt* (1989), obszerna monografia *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech* (1989), rozprawy: *Animal symbolicum. Ewolucja neokantyzmu Ernsta Cassirera* (1980) i *Poglądy filozoficzne Władysława M. Kozłowskiego* (1979) oraz wydane w językach obcych: *Homo universus. Mensch und Sprache in der deutschen und polnischen Philosophie* (2011), *Esbozos sobre la filosofía polaca* (1998) i *Language and interpretation* (ed. 1992).

Szczególnie dużo czasu i inwencji poświęca Jubilat dydaktyce. Prowadzi wykłady, ćwiczenia, seminaria doktoranckie, magisterskie i licencjackie. Wypromował ponad 300 magistrów i licencjatów filozofii i germanistyki, wykształcił 15 doktorów, 71 razy występował jako recenzent w przewodach profesorskich, habilitacyjnych i doktorskich.

Za swą wszechstronną działalność naukową, dydaktyczną i organizacyjną Profesor Bolesław Andrzejewski został trzykrotnie wyróżniony Nagrodą Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego, odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi, medalem Za Długoletnią Służbę oraz medalem Komisji Edukacji Narodowej.

Świętując wraz z Profesorem Bolesławem Andrzejewskim Jubileusz 70. rocznicy urodzin, życzymy Jubilatowi, by dalsze Jego lata znaczone były wieloma nowymi i oryginalnymi osiągnięciami badawczymi, by zdrowie zawsze Mu dopisywało, wszystkie zamiary i przedsięwzięcia znalazły szczęśliwe zakończenie, a życzliwość przyjaciół i wdzięczna pamięć studentów były dla samego Jubilata zawsze źródłem zadowolenia i satysfakcji. *Ad multos annos!*

Lidia B. Sudakiewicz

BILDZEICHEN, ZAUBERFORMEL, FREIE PARAPHRASE ODER EIGENSCHÖPFERISCHE BILDFINDUNG? ZUR WIRKUNGSGESCHICHTE DER GRIMMSCHEN KINDER- UND HAUSMÄR- CHEN IN DER ILLUSTRATION

Einleitung

Von Clemens Brentano stammt die Äußerung, ein Märchenbuch ohne Bilder sei wie ein Sonntag ohne Sonne. Er fordert von Märchenillustrationen, sie sollten „von höchster Einfachheit, anspruchslos, kindlich und lustig sein“¹. Brentano betont die Eigenständigkeit der sich an einen Text knüpfenden künstlerischen Äußerung, als er den Maler Philipp Otto Runge bittet, zu einem seiner Werke, dem Gockel-Märchen, Randzeichnungen zu machen. Runges Randglossen sollten „die Hauptsache und mein Text (nur) ein armer Kommentar“ sein. Nicht die Verdeutlichung durch Abbildung, sondern dem Leser die Bedeutung „näherzubringen“, hatte Brentano im Sinn.

Dagegen wollten die Brüder Grimm mit ihren Kinder- und Hausmärchen (KHM) zunächst den Geist des Vergangenen fassen, die Existenz der Märchen als ein „Mitwachsen“ der erzählten Phantasien im alltäglichen Leben plausibel machen. Doch da waren diese Geschichten unversehens schon in die Kinderhände gelangt, die ein eigenes Reich darstellen, in dem besondere Regeln gelten². Wie schnell sich dieser Prozess vollzieht, jener Weg von der Entdeckung der Märchen als Studienobjekte der germanistischen Forschung und wichtige Bausteine der romantischen Poesie hin zum reinen Unterhaltungsstoff für Kinder, lässt sich daran ablesen, wie die KHM ihren Weg durch die Illustration machten³.

¹ R. Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm*, Stuttgart 1914, S. 192-193.

² Vgl. P. Corazolla (Hrsg.), *Künstler zu Märchen der Brüder Grimm*, Berlin 1985, S. 5.

³ Für den Schweizer Märchenforscher Max Lüthi bieten die gattungsspezifischen Merkmale des Märchens – „Flächenhaftigkeit“ und „abstrakter Stil“ – dem Illustrator

Verzauberte Märchenhaftigkeit und Stilsynthesen

Der Verkauf der Grimmschen Märchen gestaltete sich zunächst schleppend. Also plante man eine reduzierte Auswahl der Märchen und vor allem eine illustrierte. In der 2. Auflage der KHM (1819) wurde als Titelpuffer für den ersten Band vom jüngeren Bruder Ludwig Emil Grimm (1790-1863) eine Szene aus dem Märchen „Brüderchen und Schwesterchen“ und für den zweiten Band eine Radierung der „Frau Viehmännin“ (Dorothea Viehmann), der Niederzwerger Märchenfrau, gewählt, die Ludwig Emil Grimm bereits 1814 geschaffen hatte. Das Bild war hier noch keine Illustration im Sinne einer Texterweiterung. Es war mehr ein bildnerisches Paradigma für den poetischen Text. Ludwig Emil Grimm gibt die Stelle des Textes getreu wieder, in der das Schwesterchen, den Kopf an das von der bösen Stiefmutter in ein Reh verzauberte Brüderchen gelehnt, ruht. Jedoch der das Geschwisterpaar beschützende Engel, der in starr symmetrischer Haltung hinter ihnen zu schweben scheint, mit je einer Lilie in der rechten und linken Hand, erinnert an die Symbolik von Philipp Otto Runge⁴. Die Lilie war Runge's „Hieroglyphe“ für das Licht. Runge hatte arabeskenhafte Vignetten zu Ludwig Tieck's „Minneliedern“ geschaffen. Sie stammen aus dem Ideenkomplex des „Tageszeiten“-Zyklus, um den sich die Gespräche von Runge und Tieck gerankt hatten. Es sind kosmische Räume, gefüllt mit Symbolen des ewigen Lebens, der Ewigkeit – einer sich in den Schwanz beißenden Schlange in der dritten Vignette –, mit dem Feuer und der dem Licht entgegen strebenden Lilie inmitten zweier sich umarmenden Blumenkinder. Hier, in dieser Gedankenillustration, wurden die Auffassungen über die Kunst und Poesie, die sich in Gesprächen mit Tieck entwickelt hatten, bildnerisch fassbar. Auch Ludwig Emil Grimm versuchte in seinem Titelpuffer das Gedankliche ganz real darzustellen.

Die dritte Auflage der KHM lag erst 1837 vor. Doch fast 15 Jahre früher (1823-1826) war in London eine Übersetzung ins Englische erschienen. Diese Auswahl der Grimmschen Märchen in zwei Bänden enthielt 55 Märchen mit 22 Kupfern von George Cruikshank (1792-1878). Er ist der erste Illustrator der Märchensammlung der Brüder Grimm. Als Sohn eines Kupferstechers hatte er bereits im Alter von 12 Jahren Lose für Kinderlotterien ebenso wie Groschenhefte, Grußkarten und Straßenballaden illustriert. Er wurde bald zu einem anerkannten Buchillustrator und politischen Karikaturisten. Über 850 Bücher hat er mit Illustrationen, Titelblättern und Umschlagzeichnungen versehen. Zu dem Schönsten, was er geschaffen hat, gehören seine Radierungen zu den Grimm-

einen breiten Raum, den Märchenstoff nach seiner Phantasie bildnerisch umzusetzen (Vgl. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen 1985, S. 13-25).

⁴ Vgl. P. Betthausen, *Philipp Otto Runge*, Leipzig 1980, S. 44ff.

schen Märchen (1823). Sie sind humorvoll, ja schwankhaft und bewahren stets einen ironischen Abstand zum Märchen. Sind es „Lachgeschichten“, wie es die Titelvignette des ersten Bandes suggeriert?⁵ Denn da liest ein Mann mit Zipfmütze in der Küche im hellen Schein des Herdfeuers aus dem Märchenbuch vor. Er selbst kann sich vor Lachen kaum halten, aber noch prächtiger amüsieren sich seine Zuhörer. Mit Vorliebe gestaltete Cruikshank Szenen von starker Dramatik. So ist alles bei ihm in Bewegung. Da jagt der jüngste Bruder aus „Der goldene Vogel“, seinen Hut festhaltend, auf dem Schwanz des Fuchses am Fuße einer Burg vorbei, eine Staubwolke hinterlassend. Die „Bremer Stadtmusikanten“ springen durch das Fenster der Gaststube und schlagen die so gefürchteten, jetzt von Entsetzen gepackten Räuber in die Flucht. Oft dient die Szenerie dem Illustrator auch dazu, groteske Situationen zu verdeutlichen. Der Moment der Rumpelstilzchen-Geschichte, in der die Königin den Namen des Männleins nennt und dieses sich aus Wut sein linkes Bein ausreißt, findet im anwesenden Hofstaat eine lachende Kulisse. Der Betrachter lacht nicht nur über einzelne Szenen oder über ihre Protagonisten, sondern er lacht auch mit den Märchenfiguren. Das Lachen entsteht durch den Rückgriff auf die politische Karikatur. Die Komik ist von typisch britischer Ironie durchtränkt.

Angeregt durch diese in England erschienene Übersetzung der Märchen mit Illustrationen von Cruikshank, entschlossen sich die Grimms, 1824 50 ausgesuchte Märchen als sog. „Kleine Ausgabe“ herauszubringen, abermals gemeinsam mit Ludwig Emil Grimm, der diesmal 6 Radierungen und ein Titelpuffer herstellte. Hier begegnet uns nun eine ganz besondere Form der Märchenillustration – ein zartes, zaghaftes Andeuten des Märchengeschehens, ein vorsichtiges Tasten, keine übersprudelnde Phantasie, wie sie die Illustrationen von Clemens Brentano auszeichnen.

Brentanos Märchen von „Gockel, Hinkel und Gackeleia“, 1815/16 entstanden, in dem Prinzessin Gackeleia wünscht: „Mach uns zu Kindern alle“ und das in ein „kindisches (d.i. kindliches) Paradies der Tändelei“ führen soll, hatte das Ideal einer Synästhesie, die völlige Aufhebung der Trennung der Gattungen, zu verwirklichen gesucht. Die Bilderfindung der Lithografien zu diesem bizarren Märchen ist zweifellos auf Brentano zurückzuführen – auch wenn dann die Zeichnungen dazu professionelle Künstler wie Maximiliane Pernelle, Johann Nepumuk Strizner, Caspar Braun und wohl auch L. E. Grimm geschaffen haben. Die Natur ist hier ganz als Stimmungskulisse seelischer Bewegung gestaltet worden. Die zauberhafte, irrealen Wirkung dieser Illustrationen auf den Betrachter kommt zustande durch die Fähigkeit Brentanos, die ganz realen Gegenstände, wie den holländischen Käse, die Kürbisse, die Pferdeschädel, den Korb,

⁵ Vgl. R. Freyberger, *Märchenbilder – Bildermärchen*, Oberhausen 2009, S. 58.

die ausgelatschten Schuhe durch kindliche Umdeutung auf eine höhere, den Erwachsenen nicht mehr erreichbare Stufe zu versetzen, wie sie allein ein phantasievolles Spielen der Kinder erfinden kann. Hier hat der magische Idealismus des Novalis, das dynamische Gleichgewicht zwischen Realität und Phantasie einen vollendeten Ausdruck gefunden.

Es ist durchaus möglich, dass Emil Ludwig Grimm seine Illustrationen der KHM im Sinne von Runge und Brentano ausführen wollte, wenn nicht Wilhelm Grimm auf seine Arbeit Einfluss genommen hätte. So erwächst erst aus der Zusammenarbeit mit dem älteren Bruder die sanfte Märchenhaftigkeit, der malerische Stimmungsgehalt seiner Radierungen, die in ihrer Sensibilität, ihrer naiven Unbeholfenheit ebenso adäquater bildkünstlerischer Ausdruck romantischer Poesie ist. Dabei sucht Wilhelm Grimm durch seine Kommentare der Entwürfe von Emil Ludwig – wie Brentano – auch Emotionen im Betrachter zu erwecken, den einfachen Textkommentar im Bild zu erweitern. In der Illustration zu „Hänsel und Gretel“ etwa will er das Unheimliche der Szene durch das nächtliche Dunkel unterstrichen wissen. Noch einmal taucht Tiecks „mondbeschienene Zaubernacht“ (aus „Franz Sternbalds Wanderungen“) auf, das Schau-erliche soll durch Symbole wie die Taube und die schwarze Katze auf dem Hexenhaus oder die giftigen Kräuter bis hin zum Höhepunkt des Märchens eskalieren⁶.

Die drei Kunstgattungen Dichtung, bildende Kunst und Musik zu einer vollendeten Einheit werden zu lassen – um dieses romantische Ideal, um diese von den Romantikern erstrebte Synästhesie bemühte sich Franz Graf Pocci (1807-1876), Zeremonienmeister am Königlichen Hof in München: nämlich eigene Dichtungen in Musik zu setzen und mit Illustrationen zu versehen. Seine charakteristische Art der Illustration, mit kleinen Vignetten spielerisch den Text zu durchsetzen, die sich in vollkommener Harmonie dem Textganzen einfügen, hat Pocci in der deutschen Buchillustration als erster angewandt. So wurden durch ihn auch die Grimmschen Märchen mit Illustrationen durchsetzt. Den Grimmschen Text allerdings dichtete er meist um – die Bilder vom glücklichen Leben Hänsels vor der ersten Vertreibung oder vom Aufenthaltsort der diebischen Zwerge in „Schneeweißchen und Rosenrot“ sind frei erfunden – und gab die Märchen in einzelnen Ausgaben heraus. Diese kleinen Märchenausgaben schmückte er mit Titelblättern, Vignetten und Initialen. Sogar die Schrift bezog er mit in seine Intention ein, ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Sein Überreichtum an Einfällen, die Verspieltheit und Unbeschwertheit der Zeichnung versinn-

⁶ Die Ausstattung der „Kleinen Ausgabe“ der KHM von 1825 beschreibt ausführlich Regina Freyberger. Sie charakterisiert L.E. Grimms Märchenbilder als „elegische Idylle“. (Vgl. R. Freyberger, *Märchenbilder...*, a.a.O., S. 62-68).

lichen das Märchen in einer neuen tänzerisch gelösten Bildkunst. Poccis Märchenbilder, deren Protagonisten vornehmlich Kinder sind und die eben auch für Kinder geschaffen wurden – das Böse und Grausame fehlt gänzlich –, sind wie gemalte Puppenspiele. Und ebenso wie die Holzfiguren des Marionettentheaters haben auch seine gezeichneten Figuren etwas vom schnitzmäßig Derben dieser hölzernen Puppen. Seine Märchenillustrationen gleichen Inszenierungen, sie bieten Erlebnisse wie die Aufführung kleiner Theaterstücke.

Auch Ludwig Richter (1803-1884) sieht das Ideal in einer Einheit der Künste. Aber im Gegensatz zu Pocci spielt das religiöse Moment in der künstlerischen Entfaltung seines Werkes eine besondere Rolle. Als vorbildhaft gilt ihm das Mittelalter, das ihm ganz durchdrungen erscheint vom poetischen Leben. Gerade im Hinblick auf eine Erneuerung der mittelalterlichen Tradition hat er den Holzschnitt zu neuem Leben erweckt. Durch die Erfindung des Holzstichs eröffnet er der Illustration mit kleinformatigen Abbildungen, die bis in die äußersten Ecken mit anekdotischen Details ausgefüllt sind, und größtmöglicher Differenziertheit des Ausdrucks neue Möglichkeiten. Er gibt dem dargestellten Geschehen einen festen Rahmen, der keine Einflüsse von außen zulässt, und erweckt so im Betrachter ein Gefühl der Geborgenheit. Richter schildert eine mittelalterliche Weltkulisse „en miniature“, in der sich Wirkliches und Unwirkliches durchdringen. Seine Bilder lassen jedoch – im Gegensatz zu den Poccischen Bildkompositionen – der Phantasie kaum noch Raum, um sich zu entfalten. Hier reihen sich kleine mittelalterliche Fachwerkhäuser in verniedlichten Proportionen in verträumtem ewigem Rhythmus aneinander, hier spielen Kinder und Erwachsene wie putzige Puppen auf der kleinen Bühne des Märchenlebens ihre perfekte Rolle.

Ludwig Richters Illustrationen haben aber andere Seiten des Märchens überhaupt nicht erspürt: nicht das Vielschichtige, Doppelbödige. Unheimlich sind seine Bilder nie, und das Schaudern gehört doch nun einmal mit zum Märchen.

Moritz von Schwind (1804-1871) dagegen, der große Vertreter der süddeutschen romantischen Malerei, ist der Märchenerzähler unter den Illustratoren und Malern des 19. Jahrhunderts. Er dichtet die Märchen in seinen Gemälden weiter. Er erhebt sich über den Inhalt hinaus und weiß noch mehr zu erzählen als die Märchenvorlagen selbst. Im Gegensatz zur Homogenität Richters präsentieren sich Schwinds Illustrationen und Gemälde in einer für ihn charakteristischen Dualität. Einerseits gibt es die feierliche, heroische Kunst der großen Freskenzyklen, wie die der Tieckschen Märchen in der Münchner Residenz, die selbst wie monumentale Illustrationen anmuten. Andererseits schuf Schwind die poetischen Illustrationen von Märchen, in denen er verzauberte Märchenhaftig-

keit formal durch eine mit Richters Stilsynthesen nicht verwechselbare Mischung von tänzerisch beschwingtem Realismus und klassizistischem Idealismus erreicht⁷.

Schwind war der Meister des Bilderbogenstils. Große Popularität als „Münchener Bilderbogen“ der Jahre 1850 und 1856 erreichten die Märchen vom „Gestiefelten Kater“ und vom „Machandelbaum“ – es sind Meisterwerke der Holzschnittkunst der Romantik. Während der „Gestiefelte Kater“ eine Bilderzählung in Arabeskenform ist, die ganz von der Schönheit der Linie, des Ornaments lebt, von der Sicherheit des Umrisses, der zugleich anmutig und streng, fließend und fest die Komposition aufbaut, erreicht er in dem Rungeschen Märchen vom „Machandelbaum“ durch die Einfachheit der Motive, durch die nichts ausschmückende Form des Bildaufbaues und in der Konzentration auf den schlichten Ablauf der Handlung eine gleichnishafte Eindringlichkeit.

Sein Bogen „Der gestiefelte Kater“ (1849) musste über zwanzigmal nachgedruckt werden. In der übermütig sprudelnden Bilderzählung wird auf den Text verzichtet. Die Vorgeschichte ist in vier Kassetten, die über dem Bild hängen, dargestellt. Der Ablauf der weiteren Handlung wird in den Haupträumen geschildert, die trotz der beinahe verwirrenden Vielfalt so angeordnet sind, dass sich die einzelnen Szenen frei ausbreiten können. Der ständig sich in Aktion befindende Kater hält die einzelnen Bildteile zusammen. In der Vereinigung von Landschaft mit Waldromantik, mittelalterlicher Burg und prunkendem Königtum stellt dieser Holzschnitt ein Musterbeispiel romantischer Zeichnung dar. Seine Märchenstimmung wird aber auch leise ironisiert, der Hofstaat sogar leicht karikiert.

Schwinds Ruf als Märchenerzähler unter den Malern beruht vor allem auf seinen Märchenzyklen, die nach seinem Tode als großformatige Mappenwerke herauskamen. Der 1854 vollendete Zyklus „Aschenbrödel“ erschien 1873 im Holzschnitt⁸, und das 1857/58 entstandene Märchen „Märchen von den sieben Raben“ lag 1875 als Mappenwerk vor⁹.

Einzelne Grimmsche Märchen als Bilderbücher erschienen auch im Verlag von Winckelmann in Berlin. Die Illustrationen sind von Theodor Hosemann

⁷ Zur Erzählstruktur, die Schwind seinen Märchenbildern zugrunde legt, der erzählenden Arabeske, vgl. R. Freyberger, *Märchenbilder...*, a.a.O., S. 218ff.

⁸ Schwinds „Aschenputtel“ – Version behandelt eindringlich Regina Freyberger. (Vgl. R. Freyberger, ebenda, S. 219ff).

⁹ Auf den Illustrationszyklus zum „Märchen von den sieben Raben“ wird ausführlich eingegangen in: *Märchenbilder. Illustrationen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Worms 2012, S. 16, und bei R. Freyberger, *Märchenbilder...*, a.a.O., S. 230ff.

(1807-1875), der mit 12 Jahren als Lehrling in die Lithographische Anstalt von Anz und Winckelmann in Düsseldorf eingetreten und 1828 mit Winckelmann nach Berlin gegangen war. 1830 illustrierte er sein erstes Kinderbuch, noch über 100 sollten allein für den Verlag Winckelmann folgen. In einer Reihe von Bilderbüchern in dem gefälligen Format 18 x 11 cm illustrierte er 1840 „Rotkäppchen“, 1843 „Aschenputtel“, 1847 „Schneewittchen“. Hosemann zeichnete seine Illustrationen selbst auf den Stein und kolorierte auch die Probedrucke, die dann den Koloristen als Vorlage dienten. Als realistischer Zeichner entnahm er die Anregungen für seine Arbeit dem wirklichen, ihn umgebenden Leben und vermied jede phantastische Ausdeutung. Wie in ihm das vormärzliche Berlin seinen getreuen Chronisten und Schilderer gefunden hat – so illustrierte er auch die Schriften des Humoristen und Satirikers Adolf Glassbrenner –, führt er auch in den Märchenillustrationen den Kindern alles andere als eine Zauberwelt vor. In nüchterner Darstellung der Alltagswelt werden die Kernpunkte der Handlung und die einzelnen Personen treffend charakterisiert. Seine Zeichnungen gehen ganz auf das kindliche Wahrnehmungsvermögen ein. Wie bei allen seinen Illustrationen schwingt auch hier ein leiser Humor mit, zuweilen eine leichte Ironie¹⁰.

Mit der Gründung der Zeitschriften „Jugend“ und „Simplicissimus“ 1896 hielt der Jugendstil in Deutschland seinen verspäteten Einzug, nachdem er in England, wurzelnd in der Kunstauffassung der Präraffaeliten und beeinflusst vom japanischen Farbholzschnitt, die Buchgestaltung revolutioniert hatte (Walter Crane, Kate Greenaway). Der Neuillustrierung Grimmscher Märchen nahmen sich bezeichnenderweise zuerst die mit ästhetisch-pädagogischen Zielen gegründeten Serien an.

1902 werden in einer Wiener Reihe 8 Märchen („Das tapfere Schneiderlein“, „Der Eisenhans“, „Der Riese und der Schneider“, „Die Wichtelmänner“, „Die Gänsehirtin am Brunnen“, „Die Geschenke des kleinen Volkes“, „Der Teufel mit den drei goldenen Haaren“, „Der Mond“) mit Bildern des Münchner Bildhauers, Grafikers und Illustrators Ignatius Taschner (1871-1913) in holzschnittartiger Handschrift illustriert, teils schwarz-weiß, teils farbig. Jedes Märchen wird mit einem kleinen Bild, einer Schmucklinie oder einer Initiale eingeleitet. Insgesamt gibt es 20 ganzseitige Illustrationen und eine Vielzahl von Vignetten und Schmuckelementen, die in den Satz integriert sind.

Die Illustrationen sind holzschnittartig, mit dickem Rahmen, aus der schwarzen Fläche herausgearbeitet. Als Farben werden Ocker, gebrochenes

¹⁰ Vgl. H. Wegehaupt, *Hundert Illustrationen aus zwei Jahrhunderten zu Märchen der Brüder Grimm*, Hanau 1985, S. 25.

Blau und Grün und wenig Rot eingesetzt. Teilweise findet man auch scheren-schnittartige Schwarz-Weiß-Bildchen. Stark vertreten sind Ornamente, teilweise mit seriellen Erscheinungen und Achsensymmetrien. Die Figuren werden wie ornamentale Kürzel gesetzt, mitunter in starker Bewegtheit. Die Vielzahl der genutzten Mittel wirkt insgesamt allerdings weniger abwechslungsreich als vielmehr verwirrend. Schon die Auswahl der Märchen entsprach Taschners Zug zum Grotesken, der sich besonders in der Darstellung der Riesen und Zwerge zeigt. Im Vergleich zur künstlerischen Vielfalt dieser weitverbreiteten Serien sind dagegen bedeutende Illustrationsfolgen zu Bandausgaben Grimmscher Märchen wesentlich rarer.

Eine der erfolgreichsten Jugendstil-Ausgaben dürfte „Jorinde und Joringel“ sein, 8 Märchen der Brüder Grimm mit farbigen Bildern des Worpsweder Künstlers Heinrich Vogeler (1872-1942), 1907 im Max Hesse Verlag, Leipzig, erschienen. In der Neuausgabe des Insel-Verlages Frankfurt/M. 1976 beginnt jedes Märchen auf der rechten Seite und ist mit einem Bild, ebenfalls auf der rechten Seite versehen. Alle Farben sind sanft, gebrochen, nach Braun hin abgetönt, ohne Modulationen flach gesetzt, gefasst von einer dünnen Umrisslinie und binnen-differenziert von einer ebenso dünnen Linie. Naturnah im Entwurf zeigt Vogeler einen recht verhaltenen Jugendstil mit erkennbarer Freude am Ornament. Neben einer Tendenz zur gelängten Figur ist vor allem das durchgehende Aufbauprinzip im Sinne einer Verschachtelung auffallend, eine Form der Illustration, die man ansonsten nicht findet: Es wird ein Bild im Bild präsentiert.

In der Illustration zu „Die Gänsemagd“ (in der Ausgabe „Jorinde und Joringel“, 1907) wird die Bildkomposition des Hintergrundes durch das zentrale Bild im Vordergrund überschritten: In der Hauptszene des Vordergrundes kämmt die Prinzessin auf der Weide ihr Haar, während in der Ferne ihr Begleiter seinem Hut hinterher läuft, den der Wind auf Geheiß der Prinzessin weggeweht hat. Rechts im Hintergrund dieser Szene beobachtet der König den Zauber aus seinem Versteck heraus. In der Rahmenhandlung hat im rechten unteren Bildausschnitt die Gänsemagd den Blick auf das Schloss hoch oben gerichtet und im linken unteren Teil befinden sich zwei Reiter auf dem Weg zum Schloss. Vogelers Mehrszenenbild ist der Versuch, den zeitlichen Handlungsablauf der Erzählung in einer Bildkomposition zusammenzufassen¹¹.

¹¹ Vgl. auch *Märchenbilder. Illustrationen...*, a.a.O., S. 32; Regina Freyburger, (*Märchenbilder...*, a.a.O., S. 372) sieht in Vogelers Mehrszenenbild einen Rückgriff auf die romantische Bildidee von Philipp Otto Runge, „der bereits Anfang des 19. Jahrhunderts den figurativ gestalteten Rahmen zur Erweiterung der Bildaussage seiner Arabeskenbilder“ verwandt hatte, so in der ersten Fassung des „Morgens“ (1808). Auch die „Komplexbilder“, die Vogeler dann nach dem Ersten Weltkrieg malte, sind eine

Die einfachen, ruhigen Bilder dürften dem Interesse von Kindern an Realitätsnähe, Erkennbarkeit und Schmuck auch im Vergleich mit größeren und bunteren Bildern entgegenkommen. Dies und das Abzielen auf die Erwachsenen mit Sammelinteresse erklärt wohl auch ein gut Teil des Erfolges dieser Ausgabe.

Weit ins 20. Jahrhundert hinein wirkte auch die 1907/09 im Turmverlag Leipzig als Jubiläumsausgabe der KHM mit 450 Federzeichnungen von dem Hessen Otto Ubbelohde (1867-1922) erschienene Edition. 1974 übernahm der Insel-Verlag Frankfurt/M. diese Ausgabe und brachte sie in Taschenbuch-Format in drei Bänden im Schubert wieder erfolgreich auf den Markt. Es handelt sich um die wohl am reichsten illustrierte Gesamtausgabe der KHM. Die durchweg Schwarz-Weiß-Illustrationen sind zumeist gerahmt und mit Vorliebe oben oder unten mit dem Satzspiegel bündig platziert. Neben vielen Illustrationen, die in Satzbreite gehalten sind (von schmalen Streifen bis fast ganzseitig), gibt es kleine und kleinste vignettenartige Zeichnungen, auch ohne Rahmungen, die in der Mitte zwischen zwei Textblöcken oder nach einem Textblock stehen.

Ubbelohde steht unter Jugendstileinflüssen; die Vorliebe für Dekor, Schmuck und das teilweise unter formalem Interesse stehende Ausgestalten von Flächen und das Nutzen von Linien und Doppellinien deuten das an. Vorherrschend ist eine recht dicke Linie, mit der Großformen und – figuren umrissen und nur in Ansätzen und mit Andeutungen binnendifferenziert werden; diese Linie dient auch häufig dazu, die Bilder mit fast durchweg rechteckigen Rahmen zu versehen.

Um Flächen zu beleben und auszudifferenzieren, verfügt Ubbelohde über vielfältige Möglichkeiten und Kombinationen: Er setzt waagerechte und senkrechte Parallelschraffuren, überlagert Schraffuren im rechten Winkel, um in Abhängigkeit von der gewählten Dichte kräftigere Abtönungen zu erhalten, arbeitet mit Punkten und punkartigen Kurzstricheleien, um hellere Grautöne gegen weiße Flächen abzusetzen, zieht Furchenzüge, d.h. Linien ohne abzusetzen, parallel hin und her, einerseits zur Erzeugung differenzierterer Strukturen (Mauerwerk, Laub, Gelände), andererseits auch als recht kräftige Umrisslinie.

Eine Reihe von Erscheinungen wiederholt sich in den Illustrationen von Ubbelohde leitmotivisch; das sind mittelalterliche Kostüme, Waffen, schwarze Raben und schwarze Männlein. Die einfachen Leute sind vielfach in der hessischen Festtagstracht des ausgehenden 19. Jahrhunderts dargestellt. Das führt z.T. zu eher komischen Effekten, wenn man sich die Illustrationen zu „Hänsel und Gretel“ ansieht oder zu „Schneeweißchen und Rosenrot“, die etwas dicklei-

big in vollem Festtagsornat auf dem Bären hocken. Die besseren Leute – wie Könige – werden dagegen in mittelalterlichem Gewand dargestellt – ein seltsamer Widerspruch. In der Illustration zu „Frau Holle“ schüttelt das fleißige Mädchen in „hinterländischer Hessentracht“, vergrößert in den Wolken dargestellt, die Betten aus, während im unteren Drittel verkleinert die winterliche Landschaft erscheint, die an das Lahntal und den Rimberg im Hintergrund erinnert¹².

Marcus Behmer (1879-1959) wurde früh von der englischen Buchkunst angeregt und schuf zahlreiche Zeichnungen und Radierungen für den „Simplizissimus“ und „Die Insel“. Sein Stil ist narrativ, voll überquellender Erzählfreude, mit Charme und Eleganz. Köstlich seine handkolorierten und handbeschrifteten Radierungen zu dem Märchen „Von dem Fischer und seiner Frau“ aus dem Jahre 1914: Die Hütte des Fischerpaares besteht aus einer strohgedeckten, zerborstenen Porzellanschüssel; die von Blitzen erschütterte Szene, in der der Fischer – winzig klein – sich dem in gischtspritzendem hohen Wellenschlag auftauchendem Butt nähert, erinnert an die Dramatik der Holzschnittkunst des Japaners Katsushika Hokusai („Die große Welle vor Kanagawa“ ist der Titel eines seiner Farholzschnitte), und den Gipfel parodistischer Übertreibung stellt die in ihrer hybriden Vermessenheit sich als „Päpstin“ einsetzende Fischersfrau dar, die, stilisiert und riesig groß erscheint, die klerikalen und weltlichen Würdenträger ihr zu Füßen liegend, zu der der armselige Tropf von Ehemann mühselig Stufe für Stufe hinaufklettern muss.

Einen bedeutenden Platz in der Entwicklung der deutschen Illustration nehmen die buchkünstlerischen Unternehmungen Bruno Cassirers ein. In seiner 1918 gegründeten Reihe „Das Märchenbuch“ und in bibliophilen Luxausgaben publizierte er zahlreiche Bände mit Illustrationen von Max Slevogt (1868-1932) zu Grimms Märchen. Dieser virtuose Zeichner besticht auch hier durch seinen leichten, skizzenhaften, aber treffsicheren Strich, mit dem er Menschen und Tiere, am liebsten bewegte, lebendige Szenen, darstellt. Auch Titelillustrationen und Initialen – bei anderen gewöhnlich gewichtiger Buchschmuck – sind von derselben Leichtigkeit des Rankenwerks seiner Perlstriche. „Humor und Dramatik des Märchens sind in gleicher Weise sicher erfasst, doch hat man das Gefühl, ob König Drosselbart, Mozart, Lederstrumpf oder Achill – die Stoffe sind ihm letztlich alle nur Vorwand zur Vorführung seiner Federkünste“¹³.

Karl Scheffler, Lektor des Cassirer-Verlages, berichtete, dass Slevogt mit seiner (Schefflers) Auswahl der Märchen einverstanden war, „doch bat er immer wieder um Märchen, in denen der Teufel vorkommt“¹⁴. Entsprechendes

¹² Vgl. dazu *Märchenbilder. Illustrationen...*, a.a.O., S. 33.

¹³ P. Corazolla (Hrsg.), *Künstler zu Märchen...*, a.a.O., S. 10.

¹⁴ K. Scheffler, *Die fetten und die mageren Jahre*, Leipzig/ München 1946, S. 8.

Gewicht liegt auch in dieser Illustrationsfolge auf Slevogts Lieblingsfigur des Teufels, dem er drei Zeichnungen – für jedes ihm von seiner „Ellermutter“ ausgerissene goldene Haar eine – widmete. Slevogts Illustrationen sind ausdrucksstark, krakelig-expressiv, hell-dunkel, wenig an Realismus interessiert. Aus Flüchtigem, auch zufällig wirkendem Gekritzelt und Schraffur ergeben sich Formen und Figuren, Licht und Schatten.

Im Märchen „Der Königsohn der sich vor nichts fürchtet“ muss der Prinz, um eine verwunschene Prinzessin zu erlösen, drei Nächte in einem Saal verbringen, in dem er, von kleinen Teufeln gemartert, nicht den geringsten Laut von sich geben darf. Als Folterwerkzeuge sind ein Dreizack, eine Beißzange, eine Säge und sogar eine große Spritze zu erkennen. Die Zeichnungen und der Text sollen gleichzeitig rezipiert und zusammen gedeutet werden¹⁵.

Idyllisch-Romantisches, Altmeisterlich-Realistisches, Jugendstiliges waren bisher erfolgreiche Erscheinungen gewesen. Jetzt suchte man nach anderen Mitteln, Farben und Formen. Im Erwartungshorizont der Kinder spielen gerade Realismus und Erkennbarkeit eine große Rolle.

Realismus und Phantasie, das Ungeheuerliche der Zauberwelt

Die im gesamten deutschsprachigen Bereich nach dem Zweiten Weltkrieg erschienenen Märchenausgaben der Brüder Grimm sind kaum zu überblicken. Einige buchkünstlerische Leistungen ragen heraus. Gerhard Oberländer (1907-1995) zählt zu den wenigen Künstlern, die eine Gesamtausgabe der KHM illustriert haben. Neben seinen Schwarz-Weiß-Zeichnungen sind vor allem seine Farbtafeln bemerkenswert, auf denen er jeweils eine Episode darstellt und die anderen symbolhaft durch Requisiten des Märchens andeutet. In der Illustration zu „Tischlein deck dich, Goldesel und Knüppel aus dem Sack“ (1962) vereint der Künstler in einem Motiv die drei titelgebenden Gegenstände und ihre Eigenschaften (den Tisch, der sich selbst eindeckt, den Esel, der Gold speit, den Sack, aus dem der Knüppel springt), obwohl sie in dem Märchen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander in die Handlung eingebunden werden. Illustrationen haben für Oberländer nicht nur eine begleitende Funktion, „sondern sie konzentrieren den Text in knapper Anschaulichkeit“¹⁶.

„Janosch erzählt Grimms Märchen und zeichnet für Kinder von heute“ heißt der Märchenband von 1972. Das Märchen vom „Süßen Brei“, in dem von einem Zaubertopf erzählt wird, der unaufhörlich süßen Brei kocht, wenn man das Wort zum Stoppen vergessen hat, wird bei dem heute in Teneriffa lebenden Janosch,

¹⁵ Vgl. *Märchenbilder. Illustrationen...*, a.a.O., S. 37.

¹⁶ G. Oberländer, *Über die Art und Weise, wie ich Märchen illustriere*, in: K. Doderer /M. Knauer (Hrsg.), *Gerhard Oberländers Märchenwelt*, Frankfurt a.M. 1989, S. 6.

eigentlich Horst Eckert (geb. 1931), zum parodistischen „Wirtschaftswundermärchen“ der frühen 1970er Jahre, denn Mutter und Tochter stillen mit dem Brei nun nicht mehr ihren Hunger, sondern sie verkaufen und vermarkten ihn geschäftstüchtig und werden reich. Irgendwann sind alle Menschen auf der Welt satt von dem Dosenbrei und der Topf, zu dem die Protagonisten, die sich des Wohllebens in der „Überflussgesellschaft“ schon überdrüssig geworden sind, das Zauberwort vergessen haben, kocht unablässig weiter, quillt durch die Räume, aus dem Haus – und das Weitere kann man sich ausdenken.

Von den Schweizer Illustratoren Grimmscher Märchenbilderbücher muss vor allem Ruth Hürlimann genannt werden. Ihre Illustrationen, die das Märchen leicht ironisieren, erhalten ihren besonderen Reiz durch den Proportionswechsel. Die ausschnittsvergrößernden Darstellungen zeigen die besondere Freude am Detail. Mit dem Einsatz großer Flächen wiederum erzielt sie eine sehr dekorative Wirkung. In ihren Arbeiten zu „7 Märchen von Jakob und Wilhelm Grimm“ (1975) hat sie jedem Märchen – die Texte sind zweiseitig in einen Rahmen gesetzt – drei bis vier ganzseitige Bilder zugeordnet. „Steife Figuren mit schematisierten Gesichtern befinden sich in Landschaften einfachsten Zugschnitts. Die Baumstämme sehen stereotyp aus wie verlaufener Teig, Wiesen und Nadeln sind fleißig mit kleinsten Parallelstrichen durchgearbeitet. Reihung und Wiederholung herrschen vor“¹⁷.

Besonders bemerkenswert sind die Illustrationen von Maurice Sendak (1928-2012) aus den USA. Er hat sich zehn Jahre lang mit den Grimmschen Märchen beschäftigt und dann eine Auswahl mit 27 Märchen illustriert. Seine Ausgabe enthält vor allem Märchen, in denen keine heile Welt vorgeführt wird. Nicht das Gute siegt, sondern die List des Schläuen oder das Glück des Dummen. Sendak bevorzugt Märchen, in denen List und Betrug, Grausamkeit und Ungeheuerlichkeit besonders stark vertreten sind. Zu jedem der ausgewählten Texte schuf er eine Federzeichnung, in der er die Staffage der biedermeierlichen Welt benutzt. Seine Gestalten aber scheinen kaum in jener zu leben. Sendaks Illustrationskunst tendiert zum magischen Realismus, zu einer Verschmelzung von realer Wirklichkeit mit Halluzinationen und Träumen; eine „dritte Realität“, eine Synthese aus den uns geläufigen Wirklichkeiten wird hergestellt. Seine überdimensionalen Figuren, die den Rahmen des Bildes fast sprengen, wirken listig und verschlagen oder drücken eine dumpfe Schwermut aus. Die Märchen werden keinesfalls ironisiert, auch von humorvoller Gestaltung kann nicht die Rede sein. In der Illustration zu „König Drosselbart“ verdeutlichen zusätzliche Sprechblasen, wie impertinent die Prinzessin zwei ihrer Heiratsbewerber ver-

¹⁷ H.M.A. Weinrebe, *Märchen – Bilder – Wirkungen*, Frankfurt a.M. 1987, S. 221.

spottet und beleidigt. Sendaks Illustrationen verstärken den Aussagegehalt dieser Märchen und weisen auf das Ungeheuerliche in dieser Zauberwelt hin.

Die Arbeiten von Alfred Zacharias (1901-1998) und Werner Klemke (1917-1994) im Zeitraum 1965 bis 1970 sind mit Recht als Grenzfälle angesehen worden¹⁸. Zwar nutzen beide den traditionellen Holzschnitt, doch weisen sie zugleich originelle und zukunftsweisende Aspekte auf. Die Illustrationen von Zacharias erscheinen 1972 bei dtv im Taschenbuch-Format, eine bislang kaum einmal genutzte Erscheinungsweise. Außerdem werden die Illustrationen unter dem Hinweis in den Text einbezogen, dass der jugendliche Leser sie einfärben könne. Es wird also nicht zurückgegriffen auf die von Zacharias vor 1945 hergestellten und kommentierten, großformatigen Simultandarstellungen zu Märchen.

Lea Grundig (1906-1977) hatte 1954 für den Kinderbuchverlag Berlin eine dreibändige Gesamtausgabe im Wechsel von ganzseitigen farbigen Bildern und eingestreuten Zeichnungen, teilweise mit Reduktion der Satzbreite, illustriert. Es war eine grafisch angelegte Art der Illustration, auch in den farbigen Arbeiten, die variationsreich und in absichtsvoll schwungvoller Vereinfachung rasch zu Schwarzflächen führt.

Werner Klemke setzt zwar im gebräuchlichen Großformat dickleibiger Teilausgaben an, bietet jedoch eine ungewöhnliche Fülle an Bildmaterial: ganzseitig und kleinteilig in den Satz integriert, schwarz-weiß und in kräftiger Farbigkeit, kontrastreich im Spiel zwischen Buntheit und Schwarz-Weiß. In der Formsprache vereinfachend, teilweise auch steif, dem Holzschnitt durchaus angemessen, leistet er zweierlei: das Aufbrechen von grauen Bleiwüsten durch den Platz bis zum Rand hin ausnutzenden Kleinbildern einerseits und andererseits das knappe, präzise Erfassen der Märchenstrukturen durch zumeist doppelseitige Sequenz- oder Simultandarstellungen, an denen man das ganze Märchen rekonstruieren, nacherzählen kann.

Unter den Meisterwerken des Buchgestalters und Illustrators Werner Klemke nehmen gerade die Illustrationen zu den KHM eine Sonderstellung ein: Wie die Grimmschen Märchen selbst sind auch die Illustrationen Klemkes jung und alt zugänglich. Mit der Übernahme dieses Gestaltungsauftrages seitens des Kinderbuchverlages Berlin wurde für Klemke mehr als eine Reminiszenz aus der Schulzeit wach. Sein Deutschlehrer im Gymnasium hatte ihn immer wieder darauf hingewiesen: Wenn Sie richtig Deutsch lernen wollen, müssen Sie Grimms Märchen lesen¹⁹. Die KHM zählen nicht erst seit 1963 zu seiner Lieb-

¹⁸ Ebenda, S. 203ff.

¹⁹ Vgl. H. Kunze, *Werner Klemkes gesammelte Werke*, Dresden 1968, S. 24.

lingslektüre, als er daran ging, 80 ausgewählte Märchen mit 12 doppelseitigen sechsfarbigem Tafeln und mehr als 400 Schwarz-Weiß-Bildern lebendig werden zu lassen, und die Gestaltung des ganzen Buches übernahm. Klemke sieht in den KHM Geschichten mit einer glücklichen Mischung von aus Realismus und Phantasie, mit sehr viel Humor und Lebensklugheit, die man ernst nehmen soll, aber auch nicht zu ernst nehmen darf. So stellt er das Arme-Leute-Kind und den Waldarbeiter wie den König und die Prinzessin ohne jedes Pathos und höchst realistisch hin, entschärft die Gruseligkeiten ein wenig, malt die heiteren Seiten dieser handlungsreichen Geschichten noch ein wenig heiterer, verschmitzt und spaßig aus. Bei all dem bleibt zwischen Text und Bild noch so viel Raum, wie ihn Mitdenken und Phantasie brauchen, um zum schöpferischen Genuss der Märchen zu gelangen²⁰. Zu DDR-Zeiten befand sich die Klemke-Ausgabe im Bücherschrank jeder bildungsbewussten Familie.

Neue Experimentierfreude – hieroglyphenartige Zeichen

Ein bedeutender experimentierfreudiger Buchkünstler ist Josef Hegenbarth (1884-1962), der sich keineswegs nur eines textbegleitenden Illustrationsstils bedient, sondern in der Auslegung des jeweiligen literarischen Stoffes markant seine eigene Subjektivität durchsetzt.

Die Welt des Märchens hat Josef Hegenbarth ein Leben lang gefesselt. Allein zu Musäus und Grimm weist sein Illustrationswerk 100 Arbeiten auf. Bereits 1938 entstanden die ersten Pinselzeichnungen zu Musäus' „Legenden von Rübezahl“ und „Die Bücher der Chronika der drei Schwestern“. Ab 1940 nehmen in Hegenbarths Werk jedoch die Grimmschen Kinder- und Hausmärchen mit ihrer Fülle von Gestalten eine herausragende Stelle ein, sie ziehen ihn immer wieder in ihren Bann und regen ihn in der Folgezeit zu vielen Neuformungen an. Dabei gilt der Satz Hegenbarths: „Je einfacher gestaltet – desto klarer, je klarer – um so schlagender in seiner Wirkung auf den empfindsamen Beschauer“²¹.

Sind die Arbeiten während der 1940er Jahre aber noch in der Welt des Grafikers und Buchillustrators Alfred Kubins angesiedelt, dessen Werk durch die Darstellung phantastischer Traumvisionen geprägt wurde – die Waldschlösser zu „Jorinde und Joringel“ und „Die wahre Braut“ sprechen dessen Sprache –, zeigen die späten Federzeichnungen eine auffallende Reduktion auf das Wesentliche. So wird für Hegenbarth in einer Arbeit zu „König Drosselbart“ allein die aufstrebende Linie wichtig. Durch die Linie verschmilzt die Bäumung des

²⁰ Vgl. ebenda, S. 25.

²¹ J. Hegenbarth, Dresden 1954, S. 20; J. Hegenbarth, *Märchen und Fabeln*, Frankfurt a.M. 1964, S. 21.

Pferdes mit der sie beherrschenden Körperhaltung des Reiters zu einer Einheit. Sie fährt, erst im breiten schwarzen Zickzack, den strengen Konturen des Mannes hoch auf dem Ross nach, um sich dann dem Leib des Pferdes entlang, in konträren, weichen Rundungen, erst kraftvoll verstärkend, dann schmal zulauend, den organischen Formen anzupassen. Der Ort des Geschehens – der Markt mit einer sichtlich erschrockenen Töpferfrau, den kreuz und quer fliegenden Scherben – bleibt, flüchtig skizziert, und dennoch beeindruckend, im betont hell gehaltenen Hintergrund. „Ich begann ein System auszubauen“, schreibt Hegenbarth, „in dem ich die tragenden Linien und Schraffuren der Zeichnung verstärkte, d. h. in tieferem Schwarz vortrug, um sie in eine vorgelagerte, augenfälligere Dimension zu versetzen, während alle anderen Linien und Schraffuren wie in der Ferne stehend erscheinen“²².

Diese tragenden Linien sind häufig nur noch als „Zeichen“ erkennbar, wie der Künstler bestätigt. Und schließlich verändert er auch das Gesicht seiner Arbeiten: „Es wurde großflächiger, ruhiger. Es gelang mir, stärkste Bewegung, zeichnerisch in Ruhe gebannt, vorzutragen“²³. Damit erreichte er, wie sein Biograph Fritz Löffler schlussfolgert, nahezu das Zeichen, die Hieroglyphe, „und wie dieses bedeutet auch die Zeichnung nur noch einen Teil des Gesamtschriftbildes. Dabei spielt die Verfestigung der Mittelachse und die Verstärkung der Diagonalen eine besonders wichtige kompositorische Rolle“²⁴.

Ausgehend von der Illustration zu „Daumerlings Wanderschaft“ lässt sich daraus ein Grundprinzip Hegenbarthscher Illustrationskunst folgern: Um eine gedachte Mittelachse – der Fuchs bildet sie stellvertretend – dreht sich das diagonal aufgebaute „Hieroglyphensystem“. Eine über das angeschnittene Profil des Vaters geführte exakt konturierende Linie, von andeutender Markierung seiner zugreifenden Hände begleitet, vermittelt in abstrahierender Zurückhaltung die erregte Stimmung des Wiedersehens. Die Häufung dieser hieroglyphenartigen Zeichen erfährt durch das verstärkte Schwarz eine rahmenartige Rundung, deren Mitte der kräftige schwarze Fang des sonst hell in den Hintergrund tretenden Fuchses bildet. Seine Zeichnungen verdeutlichen auf kleinstem Raum die Intentionen Hegenbarths.

In gleicher Weise vermittelt eine weitere Zeichnung zum Märchen vom extrem kleinen Daumerling die wohlbedachte Aufteilung der Seite des ständig um das Neue, Bessere bemühten Illustrators. Nach dem geglückten Einbruch in die Schatzkammer wirft Daumerling die Taler „nach und nach alle hinaus; den letzten schnellte es mit aller Macht, hüpfte dann selber noch behendiglich darauf

²² J. Hegenbarth, *Vom Illustrieren*, (1961), in: J. Hegenbarth, *Märchen...*, a.a.O., S. 31.

²³ Ebenda, S. 32.

²⁴ F. Löffler, *Josef Hegenbarth*, Dresden 1959, S. 65.

und flog mit ihm durchs Fenster hinab“. Hegenbarth lässt den kleinen Kerl, festgekrallt an seinem Taler, mit aller Vehemenz seiner Zeichenfeder aus der rechten oberen Ecke der Seite in diese hinein fliegen: „Du bist ein gewaltiger Held...willst du unser Hauptmann werden?“ rufen aus der linken unteren Ecke die ihn erwartenden Räuber. Daumerlings Sprung ist wahrhaft halsbrecherisch, denn es gilt, einen ganzen, zwischen die Bildnisse gesetzten Textblock zu überfliegen! Hegenbarth zeichnet die aufwärts blickenden Häupter der Räuber mit eigenen Physiognomien. Hier wird das „Huschen eines Ausdrucks über das Gesicht, das Plötzliche einer Bewegung“ erkennbar, die auch die rasche Niederschrift verlangen, und darin liegt für Hegenbarth „die künstlerische Berechtigung und der Wert des Skizzenhaften“²⁵.

Eine große Anzahl Federzeichnungen dieses grafischen Zyklus begleiten – durchsetzt von einer Reihe farbiger Pinselzeichnungen bzw. Temperaarbeiten – die Grimmschen Märchen. Sie bieten dem Betrachter die Möglichkeit des Vergleiches zu früheren Arbeiten. So erhält die schon genannte Zeichnung um das rätselhafte Geschehen Jorindes und Joringels im verworren-dichten Schloßwald – eine der ersten, an Kubin erinnernden, schicksalhaft düsteren Illustrationen zu den Grimmschen Märchen – ihren Kontrapunkt in der Darstellung der triumphierenden Hexe und schließt somit den Kreis einer dieser Illustrationszyklen. Als Gegenspielerin des Märchenpaares stellt die Hexe die Konfrontation von horizontaler und vertikaler Linie dar. Körper und Zauberstab stehen im rechten Winkel zueinander. Hegenbarth betont den klaren Aufbau seiner Darstellung zusätzlich mit dem lebendigen, geschwärzten Pinselstrich der letzten Schaffensjahre und ergänzt mit zurücktretenden feinen Federstrichen die Umrisse des Hexenkörpers. Ihr gewaltiger Ruf: „Grüß dich Zachiel, wenn’s Möndel ins Körbel scheint, bind los, Zachiel, zu guter Stund“ gellt, förmlich hörbar, aus ihrem ins All gereckten Haupt. In sichtbarer Ekstase stemmt der langgestreckte, auf einem Fuß ruhende Hexenkörper den magischen Stab glaubhaft empor: Joringel soll seine geliebte Jorinde nie mehr wiederhaben.

In den Illustrationen zu „Die Bremer Stadtmusikanten“ strecken und krümmen sich die Tiere zur Hieroglyphe, die Wände sind in die Diagonale gerutscht, Rostbraun, Schwarz, Blau schaffen mehrere Ebenen²⁶. Bei „Rumpelstilzchen“ fährt die schwarze Linie hieroglyphenartig wie ein Blitz an den Körperkonturen entlang und spaltet den Körper an der Brust²⁷. In „Hans im Glück“ liegt Hans

²⁵ J. Hegenbarth, *Märchen...*, a.a.O., S. 22.

²⁶ Vgl. H. Wegehaupt, *Hundert Illustrationen...*, a.a.O., S. 45.

²⁷ Ebenda, S. 145.

beim Melken, von der Kuh getreten, am Boden, während schon der Metzger mit dem Schwein auf dem Karren naht: Die Linie fasert hier in Schraffuren aus²⁸.

Haben wir beim frühen Hegenbarth noch eine Mischung von Pinselstrich und Federzeichnung gefunden, so leben seine ein- und mehrfarbigen Illustrationen nach 1945 hauptsächlich von der klaren schwarzen Linie. Die Physiognomie seiner Figuren wird in ausdrucksstarker Konturlinie eingefangen, Pinselschwünge und Tupfen ersetzen die Schatten in der Binnenzeichnung. Hegenbarth übersteigert die erzählten Vorgänge durch Einfühlung zu eigenen Dramen – durch Gesten, Gebärden, turbulente Szenen. Er liebt, wie er selbst sagte, „groteske Geschichten, witzige Tollheiten, welche die Phantasie stark anregen“²⁹. Nicht die Landschaft, das Milieu, das historische Detail, sondern die dramatisch bewegten Figuren stehen im Fokus der Illustrationen. Sie bilden ein eigenes Welttheater im Kleinen. Die abkürzende Zeichnung, die ungebrochene Farbe, die Kontraste in Hell und Dunkel, der überhitzte Rhythmus und die leidenschaftliche Dynamik, die Disproportionierung der Figuren und die Verschiebung der natürlichen Größen- und Raumrelationen sind jetzt für ihn charakteristisch.

Seine bisher so gut wie unbekannten Zeichnungen zum „Teufel und seiner Großmutter“ (9 farbige Pinselzeichnungen, 1940; 2 schwarze Federzeichnungen, um 1940/41; eine schwarze Pinselzeichnung, 1942; dazu eine Zeichnung in Leimfarben, 1960), die mit dem ebenso wenig bekannten Grimmschen Text jetzt in einer bildkünstlerisch Maßstäbe setzenden Ausgabe herausgebracht wurden, fügen sich in ihrer Zahlenfolge zu einer Zusammenschau von Nah- und Totalaufnahmen. Bild und Text gehen ineinander über, die Szenen erscheinen in Groß- und Kleinformat, sich dabei mitunter wiederholend – oder genauer gesagt: die Illustrationen im Kleinformat bereiten den Text vor und geben dann im Großformat auf der nächsten Seite eine visuelle Bekräftigung des Textes. Sie werden stufenförmig, Zeile für Zeile oder seitenübergreifend von links nach rechts erzählt. Die vom Künstler übersteigerte, zugespitzte Handlung, der physiognomische Ausdruck der Figuren dominieren. Die Individualität, um die es ihm bei den Figuren in den „Sieben Schwaben“ und der „Goldenen Gans“ noch gegangen war, hat sich hier zum Typus gewandelt und das Groteske Einzug ins Märchen gehalten.

Christopher Breu und Katja Schöppe-Carstensen (Hegenbarth Sammlung Berlin) begründen die Darbietung der Illustrationen in Form einer „Storyboard“, eines Bilderbuchkinos, in dem die Figuren und Szenen nah herangeholt, dann

²⁸ Ebenda, S. 194.

²⁹ J. Hegenbarth, *Aufzeichnungen über seine Illustrationsarbeit*, Hamburg 1964, S. 22.

wieder in den Hintergrund gerückt oder in der Großperspektive gezeigt werden. Dagegen widmet sich Andreas Bode Hegenbarths Illustrationskunst im Allgemeinen und Besonderen und verweist auf die starke Identifizierung des Künstlers mit dem jeweiligen Text: „nie will er nur ‚illustrieren‘, mit Bildern schmücken, sondern er leidet mit allen seinen Figuren und ihren Verwicklungen und Verwirrungen mit“.³⁰

Hegenbarth erfasst meisterhaft die wesentlichen Situationen des Märchens und variiert seine Grundidee. Die Märchenelemente erscheinen – mit symbolhaften Bezügen durchsetzt – in wechselndem Aufbau. Als ein in expressiv irrlichternen Momentsituationen aufgesplittertes Ganzes gefügt, im wechselseitigen Bezug von Klein- und Großformat, Nah- und Totalaufnahmen, in vertikaler, horizontaler und auch diagonalen Staffelung oder als ein in die Landschaft bzw. die Zeit der Brüder Grimm und der Napoleonischen Kriege integriertes Geschehen. So entstehen Lesebilder, in denen man die wichtigsten Situationen wieder „zusammenlesen“ oder auch „weiterlesen“ kann.

Nachbetrachtung

Auch wenn hier nur einige Beispiele herausgegriffen werden konnten, so ist doch Fakt, dass die KHM die Illustratoren in allen Zeiten zu enormer Produktion angeregt haben. Ja, die Illustration der Grimmschen Märchen hat für die Illustration insgesamt eine befreiende Wirkung gehabt, indem das Bild stärker in den Vordergrund treten und sich bald dann auch vom Text völlig lösen konnte. Die Auffassung der Romantiker, dass das Märchen gleichsam „Urstoff“ sei, dass es das Empfinden, Sehnen, Suchen und die Ängste der Menschenseele gestalte und allgemeingültige Verhältnisse schildere, die es sinnbildlich in ein besonderes Geschehen kleidet, blieb bis ins 20. Jahrhundert erhalten und wird auch im Medienzeitalter immer wieder in seinem besonderen Reiz ausüben – durch die Aufgabe, Tatbestände und Vorgänge aus dem Bereich der Phantasie bildlich darzustellen.

In der Romantik – bei Ludwig Emil Grimm, Moritz von Schwind und Ludwig Richter – waren es eher magische Vorstellungen von Bild und Linie, die ausgesprochen wurden. Nicht das Bild und die Illusion, sondern das Bildzeichen und die Zauberformel machten das Wesen der Märchenillustration aus, so erkannte schon Karl Kurt Eberlein, der sich 1923/24 als einer der ersten mit der Illustration der Märchen befasste: Das Bildzeichen und die Zauberformel gehö-

³⁰ J./Ch. Breu (Hrsg.), *Brüder Grimm/ Josef Hegenbarth: Der Teufel und seine Großmutter*, Berlin 2016, S. 46.

ren, nicht naturnah, sondern naturfern, schon selbst wieder einer höheren, dichterischen Welt an³¹.

Die Märchenillustration der Folgezeit hat entweder untergeordneten Charakter, stellt sich ganz in den Dienst des Textaufschlusses, will dem Leser – um noch einmal Brentano zu zitieren – die Bedeutung des Textes “näherbringen“ oder sie will sich in einer komplizierten Hieroglyphen- und Arabeskensprache der symbolischen Buchkunst, in freien Paraphrasen und eigenschöpferischen Bilderfindungen nur noch einem Kreis von Auserwählten verständlich machen. Immer aber, ob bei einer stärkeren Gegenständlichkeit oder in der unsinnlich-symbolischen Kunst, gibt die romantische Hinwendung zur „Volkspoesie“ den entscheidenden Anstoß. Denn sie verlangt letztendlich nach einer Anschaubarmachung über das Wort hinaus, nach einer Versinnlichung des nur Vorstellbaren. Immer wird eine Vielzahl von Funktionen möglich sein, die ein Bild im Verhältnis zum Text übernehmen kann. Ob man nun Experten-, Produzenten- oder Rezipientenperspektive unterscheidet, ob man hier eher technisches Verständnis, dort gezieltes Gestalten für Kinder und/oder Erwachsene, hier historische Aufklärung, dort visuelle Sensibilisierung, hier pädagogische Lenkung, dort heftige Wehr gegen sog. pädagogische „Hinterlist“ setzt, ob man symbolisch, volkstümlich, grotesk oder wie auch immer gestaltet – eine echte Märchenillustration oder freie bildkünstlerische Gestaltung sollte doch im Wesentlichen so zeitlos und allgemeingültig sein wie das Märchen selbst.

ZNAKI OBRAZU, FORMUŁA ZAKŁĘCIA, WOLNA PARAFRAZA CZYTEŹ TWÓRCZE OBRAZOWANIE? O HISTORII ODDZIAŁYWANIA BAŚNI BRACI GRIMM NA ILUSTRACJE

Zusammenfassung

Die Illustratoren, die die Märchen immer wieder neu, idyllisch oder grausam, phantastisch oder realistisch, ironisch, parodistisch oder erotisch interpretierten, müssen danach befragt werden, mit welchen Absichten und welchem Selbstverständnis sie an ihre Arbeit gegangen sind. In der Romantik sind es eher magische Vorstellungen von Bild und Linie, die angesprochen werden. War die komplizierte Hieroglyphen- und Arabeskensprache der symbolischen Buchkunst nur der geistigen Elite verständlich, so entstand im Laufe der Zeit eine volkstümliche Illustration aus Notwendigkeit und Interesse. Die Freude am Interpretieren und Verbildlichen der Märchen blieb nicht mehr auf die Buchillustration beschränkt, sondern griff auf die Druckgrafik über – groteske Illustrationen bewegen sich in Richtung Karikatur –, entwickelte sich zum Bilderbogen,

³¹ K.K. Eberlein, *Die Märchenillustration der Romantik*, in: Faust 2, Heft 8/9, 1923/24, S. 28.

schloss seit Mitte des 19. Jahrhunderts, angeregt durch Moritz von Schwind, die freie Malerei ein und eroberte sich auch die Theater- und Opernbühne.

Eine Anschaubarmachung über das Wort hinaus, das Streben nach einer Versinnlichung des nur Vorstellbaren führen bis zur Visualisierung realer Gegenstände alltäglicher Erfahrung in Märchenbildern. Der Gehalt des Darzustellenden muss erfasst, der Textvorgang ergänzt und vertieft, die im Text vorgefundene Stimmung ausgelöst werden. Der Text kann durch ein Bild ersetzt und so erzählt werden, dass allein die Bildform für sich spricht und „erzählt“. Eine echte, überzeugende Märchenillustration sollte aber doch so zeitlos und allgemeingültig sein wie das Märchen selbst.

Schlüsselwörter

Märchen der Brüder Grimm, Buchillustration, George Cruikshank, Moritz von Schwind, Otto Ubbelohde, Max Slevogt, Josef Hegenbarth

Streszczenie

Ilustratorzy bajek interpretują je za każdym razem inaczej: idyllicznie lub okrutnie, fantastycznie lub realistycznie, ironicznie, parodystycznie albo erotycznie. Należałoby ich zapytać, jakie zamiary oraz wyobrażenia kierują nimi. W romantyzmie pojmowano obraz jak i linię w sposób raczej magiczny. Dominujący w sztuce wydawniczej skomplikowany język hieroglifów i arabesk dostępny był tylko elicie intelektualnej. Ilustracja czytelna dla prostego odbiorcy rozwijała się stopniowo, z konieczności i potrzeby. Radość wynikająca z interpretacji i obrazowania bajek nie pozostała ograniczona wyłącznie do ilustracji książkowej, lecz objęła również grafikę drukarską (groteskowe ilustracje zmierzają w kierunku karykatury), by w końcu rozwinąć się do formy stron prezentujących ciąg ilustracji uzupełnionych tekstem. Od połowy XIX w. ilustracja zdobyła – pod wpływem Moritza von Schwinda – nie tylko sztukę malarską lecz również sceny teatralne i operowe.

Unaocznienie, które ma miejsce poza słowem, jak też dążenie do przeniesienia tego, co tylko wyobrażalne na płaszczyznę zmysłów – prowadzą w bajkach do wizualizacji realnych, znanych z doświadczenia przedmiotów. Z jednej strony trzeba ująć zawartość tego, co wymaga przedstawienia, z drugiej zaś uzupełnić oraz pogłębić proces tekstualizacji. Należy również wywołać u odbiorcy atmosferę, którą emanuje sam tekst. Może on być zastąpiony i tak opowiedziany, jakoby tylko forma obrazowa „wypowiadała się”. Prawdziwa, przekonywująca ilustracja książkowa winna być tak samo ponadczasowa i powszechnie obowiązująca jak i sama książka.

Słowa kluczowe

Baśnie braci Grimm, ilustracja książkowa, George Cruikshank, Moritz von Schwind, Otto Ubbelohde, Max Slevogt, Josef Hegenbarth

Literaturverzeichnis

- Bang I., *Die Entwicklung der deutschen Märchenillustration*, München 1944.
- Becker I., *Theodor Hosemann. Illustrator, Graphiker, Maler des Berliner Biedermeier*, Wiesbaden 1983.
- Betthausen P., *Philipp Otto Runge*, Leipzig 1980.
- Breu J./Ch. (Hrsg.), *Brüder Grimm / Josef Hegenbarth: Der Teufel und seine Großmutter*, Berlin 2016.
- Corazolla P. (Hrsg.), *Künstler zu Märchen der Brüder Grimm. Von Schwind bis Hockney*, Berlin 1985.
- Doderer K./ Knauer M. (Hrsg.), *Gerhard Oberländers Märchenwelt*, Frankfurt a.M. 1989.
- Eberlein K.K., *Die Märchenillustration der Romantik*, in: *Faust* 2, Heft 8/9, 1923/24, S. 28.
- Fischer A., *Die Buchillustration der deutschen Romantik*, Berlin 1933.
- Freyberger R., *Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945*, Oberhausen 2009.
- Hegenbarth J., *Aufzeichnungen über seine Illustrationsarbeit*, Hamburg 1964.
- Hegenbarth J., *Märchen und Fabeln*, Frankfurt a.M. 1964.
- Hoffmann-Volz U. (Hrsg.), *Märchenwelt der Brüder Grimm. Buchillustrationen aus zwei Jahrhunderten von Ludwig Emil Grimm, dem Malerbruder von Jacob und Wilhelm Grimm, über Heinrich Vogeler, Maurice Sendak bis hin zu Walt Disney*, Wiesbaden 1987.
- Imiela H.-J., *Max Slevogt. Eine Monographie*, Karlsruhe 1968.
- Holsten S. (Hrsg.), *Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik*, Ostfildern-Ruit 1996.
- Kunze H., *Im Mittelpunkt das Buch*. Hrsg. von Friedhilde Krause und Renate Gollmitz. Leipzig 1980.
- Lenz F., *Bildsprache der Märchen*, Stuttgart 1971.
- Löffler F., *Josef Hegenbarth*, Dresden 1959.
- Märchenbilder. Illustrationen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Worms 2012.
- Neidhardt H.-J., *Ludwig Richter*, Leipzig 1991.
- Verweyen A., *Die Illustrationen zu den Kinder- und Hausmärchen in deutschsprachigen Ausgaben der Jahre 1945-1984*, Marburg 1985.

Wegehaupt H., *Hundert Illustrationen aus zwei Jahrhunderten zu Märchen der Brüder Grimm*, Hanau 1985.

Weinrebe H. M. A., *Märchen – Bilder – Wirkungen*, Frankfurt/M. 1987.

Woeller W./ M., *Es war einmal... Illustrierte Geschichte des Märchens*, Leipzig 1990.