



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hänsel und Gretel

im zeitgenössischen Märchenbilderbuch:
Analyse, Interpretation und Verortung der Werke
Lorenzo Mattottis, Květa Pacovskás,
Susanne Janssens und Katrin Brandts.

Verfasserin

Madelaine Neumayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer

Mein herzlicher Dank gilt zunächst Herrn Univ.-Prof. Dr. Roland Innerhofer für die stets motivierende Betreuung meiner Diplomarbeit.

Für ihre umfassende Unterstützung danke ich außerdem meiner Mutter, meinem Vater sowie all jenen, die mir beim Verfassen dieser Arbeit wie auch während der gesamten Studienzeit ungezählte Male beratend und diskutierend, laufend und kletternd, kochend, feiernd, zuhörend und vor allem immer wieder redend und lachend verlässlich zur Seite gestanden sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Faszination Märchen: Arbeit am Text	11
2.1. Die Faszination der Bedeutungspluralität.....	11
2.2. Entwicklungsgeschichte von <i>Hänsel und Gretel</i>	15
2.2.1. <i>Die Wurzeln: Motive aus Mythologie, Religion und frühen Riten.</i>	<i>16</i>
2.2.2. <i>Literarische Vorläufer und unmittelbare Einflüsse.....</i>	<i>19</i>
2.3. Die verschiedenen Zugänge zum <i>Hänsel und Gretel</i>-Märchen im Überblick ...	23
2.3.1. <i>Hänsel und Gretel aus der Perspektive der Literaturwissenschaft.....</i>	<i>24</i>
2.3.2. <i>Hänsel und Gretel psychoanalytisch und tiefenpsychologisch interpretiert.....</i>	<i>27</i>
2.3.3. <i>Sozialgeschichtlicher Zugang zum Hänsel und Gretel-Märchen.....</i>	<i>34</i>
2.3.4. <i>Hänsel und Gretel aus anthroposophischer Perspektive.....</i>	<i>39</i>
2.3.5. <i>Religiöse Deutung des Hänsel und Gretel-Märchens.....</i>	<i>42</i>
2.3.6. <i>Hänsel und Gretel aus der Sicht der Pädagogik.....</i>	<i>42</i>
2.3.7. <i>Hänsel und Gretel feministisch betrachtet.....</i>	<i>44</i>
2.4. Resümee und ‚real meaning‘	46
3. Faszination Bild: Einzelanalysen	50
3.1. Gattungsfrage und Eingrenzung der ausgewählten Werke.....	50
3.2. Analysekriterien	54
3.3. Hänsel und Gretel und Lorenzo Mattotti	57
3.3.1. <i>Äußeres Erscheinungsbild: Das Bilderbuch als ästhetisches Artefakt.....</i>	<i>58</i>
3.3.2. <i>Text und Typographie: Die Autorität des ‚Originals‘.....</i>	<i>59</i>
3.3.3. <i>Die Bilder</i>	<i>60</i>
3.3.3.1. <i>Immanent: Gefangen und verloren in einem beklemmenden Setting.....</i>	<i>60</i>
3.3.3.2. <i>Kontextuell: Die emotionale Macht von Farbe, Form und Bildkomposition</i>	<i>62</i>
3.3.4. <i>Text-Bild-Verhältnis: Simultane Hegemonie von Text und Illustration.....</i>	<i>69</i>
3.3.5. <i>Transportierte Deutungsrichtungen</i>	<i>71</i>
3.4. Hänsel und Gretel und Květa Pacovská.....	72
3.4.1. <i>Äußeres Erscheinungsbild: Ein anspruchsvolles Spiel mit Kontrasten.....</i>	<i>72</i>
3.4.2. <i>Text und Typographie: pragmatischer Informationsträger und künstlerischer Gestaltungsraum</i>	<i>73</i>

3.4.3. Die Bilder	75
3.4.3.1. Immanent: Maximaler Kontrast zwischen Gut und Hexe	75
3.4.3.2. Kontextuell: Kant, Fröbel, Kandinsky, die Avantgardisten ... und Květa Pacovská.....	83
3.4.4. Text-Bild-Verhältnis: Pragmatismus und Kunst Seite an Seite	89
3.4.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Die Verwandlung von eckig zu rund	91
3.5. Hänsel und Gretel und Susanne Janssen.....	95
3.5.1. Äußeres Erscheinungsbild: Hänsel und Gretel als schlafende Zwillinge.....	95
3.5.2. Text und Typographie: Durchdachte Integration des Handlungsträgers	96
3.5.3. Die Bilder	97
3.5.3.1. Immanent: Kompakte Vielschichtigkeit von Stil und Inhalt.....	97
3.5.3.2. Kontextuell: Von Renaissancegemälden und fleischfressenden Pflanzen.....	105
3.5.4. Text-Bild-Verhältnis: Meisterliches Zusammenspiel von Form und Inhalt.....	109
3.5.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Kumulation psychologischer Schichten.....	112
3.6. Hänsel und Gretel und Katrin Brandt.....	119
3.6.1. Äußeres Erscheinungsbild: Verloren in der Finsternis	119
3.6.2. Text und Typographie: Ein unmittelbares Nebeneinander	121
3.6.3. Die Bilder	121
3.6.3.1. Immanent: Identifikationspotenzial durch Reduktion und Auslassung.....	121
3.6.3.2. Kontextuell: Ein hessisches Märchen	125
3.6.4. Text-Bild-Verhältnis: Die Form spiegelt den Inhalt.....	126
3.6.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Rückgriff auf den Archetypus.....	128
4. Ergebnisse & Ausblick	131
4.1. Die Einzelanalysen im Vergleich	131
4.2. Ausblick: Das zeitgenössische Märchenbilderbuch als	
Crosswriting Picturebook	138
Literatur- und Quellenverzeichnis	144
Anhang	152

1. Einleitung

„Die ‚Kinder und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm gehören nicht nur zu den am meisten übersetzten, sondern auch am häufigsten illustrierten Büchern.“¹ Die Tradition, die Grimm’schen Märchen mit Bildern zu versehen, ist fast so alt wie die Textsammlung selber: Bereits die 1823 erstmals erschienene englische Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen² (im Folgenden auch: KHM) wurde mit George Cruikshank von einem der bedeutendsten Illustratoren und Karikaturisten des 19. Jahrhunderts illustriert, 1925 erschien die von Ludwig Emil Grimm bebilderte ‚Kleine Ausgabe‘, in der dem *Hänsel und Gretel*-Märchen bereits ein Kupferstich gewidmet wurde. Mit diesem Märchen wird sich nun auch die vorliegende Arbeit befassen, konkret mit dessen Bebilderung durch die zeitgenössischen Illustrator_innen Lorenzo Mattotti, Květa Pacovská, Susanne Janssen und Katrin Brandt. Ziel der Arbeit ist es, diese Werke mithilfe einer systematischen Analyse zu interpretieren, sie anschließend miteinander in Beziehung zu setzen und schließlich innerhalb des aktuellen Forschungsdiskurses zu verorten.

In diesem Sinn dreht sich die vorliegende Untersuchung zwar auch, aber nicht in erster Linie um den Text selber; zentral sind die unterschiedlichen visuellen Umsetzungen. Damit kann für diese Arbeit auf zwei Fachgebiete zurückgegriffen werden, die bezüglich der ihnen gezollten wissenschaftlichen Aufmerksamkeit unterschiedlicher kaum sein könnten: Märchenforschung und Bilderbuchforschung. Während für die Grimm’sche Sammlung im Allgemeinen und das *Hänsel und Gretel*-Märchen im Speziellen eine beinahe nicht zu bewältigende Menge an wissenschaftlichem Material zur Verfügung steht, hält sich die Literatur zu den einzelnen Bilderbuchbearbeitungen in bequemen überschaubaren Grenzen. Was den Forschungsstand des Textes anbelangt, so sei hier nur auf das zweite Kapitel der vorliegenden Arbeit verwiesen, das sich eingehend mit den wichtigsten synchronen und diachronen Aspekten des Märchens auseinander setzen wird. Was hingegen die Erforschung des Bildes betrifft, so herrscht dort ein grundlegender Aufholbedarf, denn „Angesichts ihrer Bedeutung sind Märchenillustrationen noch immer weithin unerforscht.“³ Als Vorkämpfer_innen auf dem

¹ Schmitt, Christoph: Die Märchenillustration. Bildnerische Reflexionen auf Märchen der Brüder Grimm. – In: Franz, Kurt und Lange, Günter (Hgg.): *Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur*. Hohengehren: Bartmannsweiler 2005. S. 79.

² Die von Edgar Taylor übersetzte Auswahl der Erzählungen („German Popular Stories“) erschien in zwei Bänden, wobei der erste Band 1823 und der zweite im Jahr 1826 erschien. Vgl. ebd. S. 86.

³ Schmitt: Die Märchenillustration. [Siehe Anm. 1.]. S. 71.

Gebiet gelten Ilse Bang, die 1944 zur Entwicklung der deutschen Märchenillustration eine umfassende Dissertation verfasste, Heinz Wegehaupt mit seinen bilderrreichen Abhandlungen zu den Illustrationen der Märchen von Hans Christian Andersen und der Brüder Grimm (1985 und 1990) sowie Annemarie Verweyen, die Ilse Bangs Untersuchung fortsetzte und nicht nur Einzelanalysen vorlegte, sondern auch diachrone Verkettungen aufzeigte (1985 und 2001).⁴ Profunde Abhandlungen zur Illustrationsgeschichte einzelner Märchen gibt es nach wie vor nur selten. Für das *Froschkönig*-Märchen wurde eine solche im Jahr 1987 von Lutz Röhrich verfasst. 1991 folgte Regina Böhm-Korffs Studie *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“* (1991), in der sie der visuellen Rezeption des Märchens viel Platz einräumte, ähnlich wie Wolfgang Mieder in *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur und Karikaturen* (2007) aber auf eine systematische und erschöpfende Darstellung der Illustrationsgeschichte verzichtete. Christoph Schmidt schließlich beschäftigt sich in seinem Essay *Die Märchenillustration* (2005) theoretisch und praktisch mit der Untersuchung von Illustrationen Grimm'scher Märchen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Feld der Märchenillustration kann also getrost als dürftig bezeichnet werden, was jedoch die theoretische Auseinandersetzung mit Märchenillustration innerhalb des Mediums Bilderbuch betrifft, so liegt mir keine entsprechende Untersuchung vor. Bezüglich der ausgewählten Werke werden die anschließenden Betrachtungen auf wenig mehr als einige Rezensionen und allgemeine Informationen zu den Künstler_innen zurückgreifen können. Dieser Mangel an Unterlagen ist zwar sicherlich auch dem zarten Alter der Bilderbücher geschuldet, die ausnahmslos nach 2005 erschienen sind, es zeigt sich darin aber auch die Stellung des Bilderbuches im (literatur-)wissenschaftlichen Diskurs:

Daß das Bilderbuch in der literarischen Reputation nur eine Marginalie der Kinder- und Jugendliteratur ist, spiegelt sich nicht nur in seiner sporadischen Wahrnehmung durch die Literaturkritik, sondern auch in den unzulänglichen, z.T. unbeholfenen Formen der Erschließung.⁵

Wenn auch die Bilderbuchforschung immer noch eine Randposition innerhalb der Literaturwissenschaft einnimmt, so zeichnet sich seit der von Jens Thiele im Jahr 2003 geäußerten Positionsbestimmung doch eine Entwicklung hin zu einer immer umfassender werdenden und qualitativ hochwertigen Auseinandersetzung ab. Es sind in

⁴ Vgl. auch ebd. S. 71f.

⁵ Thiele, Jens: *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. 2., erw. Aufl. Oldenburg: Isensee 2003. S. 13.

den letzten Jahren nicht nur zahlreiche Arbeiten über konkrete Bilderbücher erschienen, sondern auch empirisch fundierte Studien wie Evelyn Aripzes und Morag Styles *Children Reading Pictures* (2003), wegweisende Sammelwerke wie *Postmodern Picturbooks* (2008), herausgegeben von Lawrence Sipe und Sylvia Pantaleo, sowie theoretische Reflexionen über das Medium und seine Erscheinungsformen, wie etwa Marlene Zöhrers *Weltliteratur im Bilderbuch* (2010) oder die jüngst erschienene Monografie Sandra Becketts, *Crossover Picturebook* (2012). Becket setzt sich in ihrer Arbeit systematisch mit jener immer häufiger werdenden Sorte Bilderbuch auseinander, die sowohl für Kinder als auch für Erwachsene interessant ist, und die im letzten Kapitel dieser Arbeit noch relevant sein wird. Was nun aber die Beschäftigung mit dem Phänomen ‚Märchenbilderbuch‘ als eine eigene ‚Gattung‘ des Bilderbuches anbelangt, so verbirgt sich das Gros der diesbezüglichen Reflexionen als Beiwerk in einzelnen Buchbesprechungen. Häufig wird dabei der Illustrator, die Illustratorin als ‚Interpret‘ oder ‚Interpretin‘ des entsprechenden Märchentextes bezeichnet, wie auch Jens Thiele die Arbeit einer Illustratorin (er exemplifiziert anhand von Binette Schröder) mit der einer Märchenerzählerin vergleicht:⁶ Die Aufgabe beider sei es, den vorhandenen Interpretationsspielraum zu nutzen für situations- und/oder zeitabhängige Deutungsvariationen.⁷ Einer solchen Sichtweise steht Christoph Schmitt skeptisch gegenüber. Als einer der wenigen setzt er sich in seinem Essay auch theoretisch mit Märchenillustrationen auseinander und schlägt ein entsprechendes Analyseraster vor, wobei er sich stark auf Einzelillustrationen konzentriert und nicht auf die besonderen Spezifika von Bilderbuchbearbeitungen eingeht.⁸ Dennoch soll dieses Raster den im dritten Kapitel angewandten Kriterien als Inspiration dienen.⁹ Zu Thieles Parallelsetzung von Illustrator_in und Erzähler_in bemerkt Schmitt, dass eine solche Sichtweise die unterschiedliche Beschaffenheit von Sprache und Bild verkenne: „Während sich der Medienwechsel des literarischen Märchenerzählers innerhalb des wortgebundenen Zeichensystems vollzieht, müssen Illustratoren das Textsystem wechseln.“¹⁰ Die Bebilderung eines Textes verlange unausweichlich dessen Konkretisierung. Informationen, die der Text ausklammern kann, müssen im Bild gezeigt werden; um

⁶ Vgl. Thiele, Jens: Die Illustratorin als Märchenerzählerin. Binette Schroeder erzählt den „Froschkönig“ neu. In: Thiele, Jens: *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*. Oldenburg: Isensee 1991. S. 100.

⁷ Vgl. ebd. S. 100.

⁸ Weshalb die vorliegende Arbeit im Zusammenhang mit den ausgewählten Werken von ‚Bilderbüchern‘ und nicht von ‚illustrierten Büchern‘ spricht, wird im Kapitel 3.1. geklärt.

⁹ Anders als Schmitt hingegen wird die vorliegende Arbeit die behandelten Märchenbilderbücher eben als *Bilderbücher* behandeln und nicht, wie Schmitt, als *Illustrationen*. Vgl. Kapitel 3.1.

¹⁰ Vgl. Schmitt: Die Märchenillustration. [Siehe Anm. 1.]. S. 70.

gewisse Leerstellen komme der Illustrator, die Illustratorin also einfach nicht herum: Das Aussehen der Figuren, ihre Kleidung, Gestik und Mimik, der räumliche Kontext etc.¹¹ Zurecht legt also Christoph Schmitt den Fokus auf die eigene Qualität der Bilder, die dem Märchen einen anderen Gehalt zu geben vermögen, als dies eine rein sprachliche Interpretation leisten könne, die zwar mit allen Regeln der Sprachkunst intonieren, Pausen setzen, Passagen betonen und unterschiedlich gewichten könne, letzten Endes aber immer an die möglichst genaue Überlieferung des Textes gebunden bleibe.¹² Der Illustrator, die Illustratorin eines Märchens hingegen verfüge über die Möglichkeit, den Text beliebig auszuschmücken, die Botschaft zu modifizieren, die Richtung zu ändern. Denn während die Textebene eines Märchenbuches¹³ immer schon besetzt sei, bleibt die Ebene des Bildes frei und ist durch keinerlei Vorgaben gebunden. Die Neuillustration eines Märchens berge also immer die Chance, es auf der Ebene eines anderen – bildlichen – Zeichensystems nicht nur neu zu interpretieren, sondern gänzlich neu zu formen. Diese Möglichkeiten der Neu-Bildung, durch den medialen Transfer eröffnet, teile – wenn auch freilich in jeweils anderer Ausprägung – die Märchenillustration mit dem Märchenfilm und dem Märchentheater, so Schmitt¹⁴.

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich nun mit der Frage, wie dieser mediale Transfer ausfallen kann: Welche Aspekte des Märchens werden durch die Bilder hervorgehoben, welche abgeschwächt? Inwiefern fungieren die Illustrationen als Interpretationen und um welche Sinnzusammenhänge kreisen sie? Wo führen die Bilder über die im Text angelegten Deutungsmöglichkeiten hinaus? Die konkreten Analyse Kriterien werden im dritten Teil der Arbeit unter Punkt 3.2. vorgestellt.

Die ausgewählten Illustrationen veranschaulichen also alle nur eine einzige Geschichte: Das *Hänsel und Gretel*-Märchen der Gebrüder Grimm.¹⁵ Diese Eingrenzung hat mehrere Gründe: Den Fokus auf nur einen Text zu lenken hat erstens den Vorteil,

¹¹ Nur mit Einschränkungen gilt eine solche Kategorisierung allerdings für Märchenillustrationen mit sehr hohem Abstraktionsgrad wie etwa jene der Künstlerin Květa Pacovskás. Dennoch: Auch hier werden Farbe und Form auf Papier komponiert; Aspekte, die eine rein sprachliche Ausgestaltung entbehrt.

¹² Vgl. Schmitt: Die Märchenillustration. [Siehe Anm. 1.]. S. 70.

¹³ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich diese Ausführungen ausschließlich auf die Reproduktion bereits bestehender Volks- oder Kunstmärchen beziehen und selbstverständlich nicht für neu erfundene Kunstmärchen gelten können. Vgl. Schmitt: Die Märchenillustration. [Siehe Anm. 1.].

¹⁴ Vgl. ebd. S. 71.

¹⁵ KHM 15 bzw. nach der Klassifikation von Aarnet und Thompson: ATH 327A. Wenn in der vorliegenden Arbeit vom *Hänsel und Gretel*-Märchen die Rede ist, dann ist, so nicht explizit anders angegeben, das *Hänsel und Gretel*-Märchen der Brüder Grimm gemeint, in einer der Versionen zwischen der Fassung von 1812 und der Ausgabe letzter Hand von 1857. Der Begriff KHM 15 wird synonym dazu verwendet.

diesen wirklich eingehend und umfassend und von allen notwendigen Seiten her beleuchten zu können, was sich für den nächsten Punkt als zentral wichtig erweisen wird: Nämlich ermöglicht die Konzentration auf ein einziges Märchen zweitens einen direkten Vergleich der verschiedenen Illustrationsvarianten: Welche Szenen werden von einem Illustrator, einer Illustratorin ausgewählt und durch die Illustration verstärkt, während vielleicht genau dieselbe Szene oder Facette im nächsten Bilderbuch kaum Beachtung erfährt – oder auch gar nicht erst gezeigt wird. Um dabei möglichst aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten, ist es wichtig, dass die Ausgangsposition für die künstlerische Bearbeitung (die textliche Grundlage also) durchwegs dieselbe ist. Um den Vergleich so klar wie möglich zu gestalten, wurden für die vorliegende Arbeit nur Bilderbücher gewählt, die den Grimm'schen ‚Originaltext‘¹⁶ möglichst wortgetreu (mit nur wenigen Abweichungen wie etwa den berühmten „behutsamen Angleichungen an heutigen Sprachgebrauch und aktuelle Schreibweisen“¹⁷) übernommen haben. Um die nach wie vor sehr große Auswahl an *Hänsel und Gretel*-Illustrationen weiter einzugrenzen, wurden nur solche Bilderbücher gewählt, die ausschließlich den *Hänsel und Gretel*-Text (KHM 15) illustrieren (und nicht etwa zwei oder mehrere Märchen innerhalb eines Bandes zusammenfassen), die (auch) in deutscher Sprache verlegt wurden und die außerdem sehr aktuell sind, deren deutschsprachige Erstausgabe also nicht weiter als fünf Jahre zurück liegt (vgl. Kapitel 3.1.: Gattungsfrage und Eingrenzung der ausgewählten Werke).

Um für die Bilderbuchanalysen ein solides Wissensfundament aufzubauen, ist es zunächst wichtig, die zahlreichen unterschiedlichen, dem Märchentext inhärenten Deutungsmöglichkeiten kennenzulernen, was im zweiten Kapitel der Arbeit erfolgen soll. Diesem Anspruch auf einen großen Wissenspool ist auch die Wahl des *Hänsel und Gretel*-Märchen geschuldet, da dieses zu den unbestrittenen ‚Evergreens‘ der Grimm'schen Sammlung gehört: „An der Spitze stehen seit Jahrzehnten *Sneewittchen* (KHM 35), *Hänsel und Gretel* (KHM 15) und *Rotkäppchen* (KHM 26), gefolgt von *Aschenputtel* (KHM 21) und

¹⁶ In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass es *den* grimmschen ‚Originaltext‘ nicht gibt, weil das Märchen mit fast jeder der insgesamt sieben Ausgaben der Kinder- und Hausmärchen überarbeitet wurde (vgl. Kapitel 2.2.). Die daraus entstehenden Abweichungen und Einschränkungen, sofern sie für die Analyse der Bilderbücher oder für die Herausstellung der unterschiedlichen Deutungsaspekte des *Hänsel und Gretel*-Märchens relevant sind, seien jeweils an geeigneter Stelle erörtert und in den weiteren Betrachtungen berücksichtigt.

¹⁷ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Janssen, Susanne (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hirnstorff ³2008. S. 3.

Dornröschen (KHM 50)¹⁸, schreibt etwa Hans-Jörg Uther in seinem Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen. Als Märchen mit anhaltender Beliebtheit hat das KHM 15 nicht nur eine ganze Reihe an literarischen, künstlerischen und musikalischen Bearbeitungen erfahren, sondern auch eine große Menge an wissenschaftlichen und populärwissenschaftlichen Betrachtungen evoziert. Da der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit weniger auf der Text- denn auf der Bilderbuchanalyse liegt (bzw. die im 2. Kapitel vorgenommene Textalyse in erster Linie den im 3. Kapitel folgenden Bilderbuchanalysen dienen soll), bestand der Wunsch, für die Analyse des Textes auf einen bereits bestehenden, möglichst großen und umfassenden Fundus an Forschungsliteratur zurückzugreifen. Weshalb aber nun *Hänsel und Gretel*, und nicht *Rotkäppchen* oder *Dornröschen*? Zufall, Kindheitserinnerungen und, um ehrlich zu sein, eine nicht zu verhehlende Faszination: vgl. Kapitel 2.1.

Es handelt sich bei der vorliegenden Arbeit also *nicht* um eine pädagogische Auseinandersetzung mit den ausgewählten Bilderbüchern, sondern in erster Linie um eine literatur- bzw. bildwissenschaftliche. Deswegen wird von Fragestellungen, auf welche Weise Kinder die Bücher rezipieren, abgesehen werden. Für ihre Beantwortung wären empirische Studien nötig, welche den Rahmen und die Möglichkeiten der vorliegenden Arbeit deutlich überschreiten würden. Das Erkenntnisinteresse und erste Ziel dieser Untersuchung liegt vielmehr darin, herauszufinden, welche Lesarten des Märchens die unterschiedlichen Bilderbücher anbieten und auf welche Vorstellung des dem Text zugrundeliegenden ‚Sinns‘ sie sich beziehen. Deshalb wird das vierte und letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit zunächst die Ergebnisse des dritten Kapitels zusammenfassen, um die zentralen Aspekte der einzelnen Analysen vergleichend miteinander in Beziehung setzen und auswerten zu können. In einem letzten Schritt, darin liegt schließlich das zweite Ziel der vorliegenden Arbeit, sollen die Bilderbücher, teilweise unter Heranziehung der Theorie des New Historicism, innerhalb aktueller Strömungen der (Bilderbuch-)Forschung verortet werden.

¹⁸ Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: de Gruyter 2008. S. 521

2. Faszination Märchen: Arbeit am Text

„In den Glasperlen des Märchens spiegelt sich die Welt.“¹⁹

Im Vorwort des von ihm herausgegebenen Sammelbandes *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen* stellt Helmut Brackert die Frage nach der Ursache für die Faszination, die die Grimm'schen Märchen auf Kinder wie Erwachsene ausüben und gelangt zu der These, dass es wohl an jener märchentypischen Eigenschaft liegen muss, „dass sie – noch stärker als andere Texte – Identifikationsmuster darstellen, an denen der produktive Leser/Hörer seine Phantasie entfalten und zu denen er seinen eigenen Zugang finden kann.“²⁰ Damit argumentiert Brackert ganz im Sinne Bruno Bettelheims, der in seiner viel beachteten, aus psychoanalytischer Perspektive verfassten Abhandlung *Kinder brauchen Märchen* auf die große Bedeutung des Märchens als Kunstform hinweist. Die Größe des Märchens als Kunstwerk eröffne sich, so Bettelheim, durch dessen schier unendliche Bedeutungsvielfalt:

Wie bei jedem großen Kunstwerk ist auch der tiefste Sinn des Märchens für jeden Menschen und für den gleichen Menschen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens anders. Je nach den augenblicklichen Interessen und Bedürfnissen entnimmt das Kind dem gleichen Märchen unterschiedlichen Sinn.²¹

2.1. Die Faszination der Bedeutungspluralität

Auf das *Hänsel und Gretel*-Märchen scheint dies nun in einem solchen Ausmaß zuzutreffen, dass man, den Ausführungen Wolfgang Mieders folgend, schon beinahe von einer anthropologischen Konstante sprechen könnte: In seiner Studie *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen* weist er auf den urmenschlichen Kern des *Hänsel und Gretel*-Motivs hin und begründet dessen anhaltende Popularität damit, dass darin „zwei junge Menschen den Weg zur freien Selbstentfaltung finden“²² – aller ihnen begegnender Unmenschlichkeit zum Trotz. „Diese Botschaft, natürlich indirekt, symbolisch und poetisch ausgedrückt, macht dieses Märchen zu einer universellen Aussage, die sich in vielen sprachkulturellen Varianten über die ganze Welt

¹⁹ Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Bern: Francke 1968. S. 75. – Zit. nach: Mieder, Wolfgang: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. Wien: Praesens 2007. [=Kulturelle Motivstudien, Bd. 7]. S. 9.

²⁰ Brackert, Helmut (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 7.

²¹ Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. [Aus dem Englischen von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht.] München: dtv 2009. S. 19.

²² Mieder, Wolfgang: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. Wien: Praesens 2007. [=Kulturelle Motivstudien, Bd. 7]. S. 10.

verbreitet hat.“²³ In einer solchen Betrachtungsweise schwingt bereits deutlich die Einschätzung mit, dass das Märchen als wertvolles Kulturgut zu betrachten ist, was später im Zusammenhang mit der Verortung zeitgenössischer Märchenbilderbuchproduktionen noch relevant sein wird. Von den vielfältigen Identifikationsmustern des Märchens und von seiner individuell/situativ variablen Deutbarkeit war bereits die Rede. Dass dies nun ein zentrales Qualitätskriterium – nicht nur für Märchen, sondern für kinderliterarische Texte im Allgemeinen – darstellt, zeigt Bettina Kümmerling-Meibauer in ihrem 2003 erschienenen Werk *Kinderliteratur, Kanonbildung und Literarische Wertung*. Darin nennt sie den Faktor der ‚Polyvalenz‘ als eine von acht Kategorien zur Bestimmung kinderliterarischer Klassiker. Sie verweist damit

[...] auf den Umstand, dass sich viele Kinderklassiker durch Mehrdeutigkeit auszeichnen, die sich durch die bewusst konzipierte Offenheit ambig dargestellter Figuren und Handlungen, die Ambivalenz des Schlusses oder die Integration metafikionaler Passagen ergibt.²⁴

Dieser Mehrdeutigkeit ist es wohl geschuldet, dass zu den Märchen im Allgemeinen und besonders zu den bekanntesten Märchentexten im Einzelnen (und dazu zählt das KHM 15 unbestritten) eine nahezu unüberschaubare Menge an Forschungsliteratur vorliegt. Den zahlreichen Deutungsmöglichkeiten von Märchen nähern sich in dem von Helmut Brackert herausgegebenen Sammelband *Vertreter_innen diverser Fachrichtungen – „Literaturwissenschaft, Volkskunde, Sozialgeschichte, Politologie, Kriminologie, Rechtsgeschichte, Psychoanalyse, Märchendidaktik, Märchenpädagogik“*²⁵ – aus der jeweils ihrer Disziplin eigenen Perspektive an. Diese – nicht nur aufgrund der jeweiligen Lebenssituation (wie bei Bettelheim angedeutet), sondern in erster Linie aufgrund der unterschiedlichen Ausrichtung des wissenschaftlichen Blickwinkels – so verschiedenen Versuche, sich an das „Geheimnis dieser rätselvollen Texte“²⁶ anzunähern, zeugen nicht nur von dem zurecht vielfach konstatierten, übergreifenden und vor allem ungebrochenen Interesse an der Textgattung, sondern bestätigen zudem die ihr innewohnende große Menge an möglichen Lesarten und Zugängen.

²³ Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 10.

²⁴ Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart: Metzler 2003. S. 207.

²⁵ Brackert: *Und wenn sie nicht gestorben sind ...* [Siehe Anm. 20]. S. 7.

²⁶ Ebd. S. 7.

Das *Hänsel und Gretel*-Märchen der Brüder Grimm sucht Regina Böhm-Korff in ihrer von Lutz Röhrich betreuten und von Wolfgang Mieder als „bahnbrechend“²⁷ eingeschätzten Dissertation von 1989, die 1991 unter dem Titel *Deutung und Bedeutung von ‚Hänsel und Gretel‘. Eine Fallstudie* im Druck erschienen ist, mithilfe eines methodenpluralistischen Ansatzes in den Griff zu bekommen. Sie unterscheidet dazu 14 verschiedene Zugänge, von mythologisch und anthroposophisch über völkisch-nationalsozialistisch, juristisch-kriminalistisch oder volkskundlich bis hin zu pädagogisch und psychologisch/psychoanalytisch.²⁸ Regina Böhm-Korff spricht in ihrer systematischen Untersuchung schließlich von der offensichtlichen „Polysemie“ des Märchens und meint damit seine vielfältige Deutbarkeit. An dieser Stelle bringt sie die zentrale Feststellung an, dass es „weder eindeutige noch richtige noch verbindliche Deutungen“²⁹ des *Hänsel und Gretel*-Textes gibt. Im Hinblick auf diese und ähnliche Arbeiten liegt einmal mehr der Schluss sehr nahe, dass die Faszination, die von dem Märchen ausgeht, in dessen Interpretationsvielfalt zu suchen ist.



Abb. 1 (li): Ludwig Emil Grimm: *Hänsel und Gretel*, erster Entwurf, 1824. Feder in Grau und Schwarz.
Abb. 2 (re): Ludwig Emil Grimm: *Hänsel und Gretel*, dritter Entwurf, vor 1825. Bleistift auf hellem Papier.

Die festgestellte fundamentale Polysemie des KHM 15 ist für die vorliegende Arbeit von zentraler Relevanz. Diese Polysemie äußert sich schließlich nicht nur in der

²⁷ Wolfgang Mieder verweist ausdrücklich auf die Studie, von deren Qualität er sich nachhaltig schwer beeindruckt zeigt. Vgl. Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 16.

²⁸ Vgl. Böhm-Korff, Regina: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“. Eine Fallstudie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

²⁹ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 119.

individuell variierenden Rezeption des Märchens oder in den diversen fachbezogenen Auslegungen, sondern auch in den unterschiedlichen künstlerischen Bearbeitungen des Stoffes, beginnend bei der Illustration des ‚Malerbruders‘ Ludwig Emil Grimm, der mit seiner Darstellung eine lange Tradition der Illustration des KHM 15 einleitete und dafür die Szene der sog. ‚Feistprobe‘ wählte. Vgl. Abb. 1 und 2: Erst durch die Korrekturanweisung Wilhelm Grimms entstand die charakteristische und später von zahlreichen weiteren Illustrator_innen aufgegriffene Darstellung jenes Momentes, in dem der hinter Gittern steckende Hänsel der Hexe ein Knöchelchen zum Befühlen hinstreckt, während Gretel der Szene beiwohnt.³⁰ Abgesehen von vielen Märchenbebildern gibt es unzählige Verwertungen des Stoffes für Werbezwecke, auf Postkarten und Briefmarken, es existiert eine Vielzahl an Nachdichtungen, literarischen Bearbeitungen und Parodien auf das Märchen, es gibt mehrere filmische Umsetzungen, Verarbeitungen auf Schallplatten, Hörkassetten und CD's, ein in unterschiedlichen Varianten bekanntes Kinderlied sowie Bearbeitungen als Operntexte und für Kindertheateraufführungen.³¹ Anhaltender Bekanntheit erfreut sich die Opernbearbeitung Engelbert Humperdincks, der das KHM 15 von Adelheid Wette in ein Libretto umarbeiten ließ.³² Im Dezember 1883 wurde die von Richard Strauß geleitete Märchenoper in Weimar uraufgeführt und markierte mit ihrem sensationellen Erfolg den Anfang eines Siegeszuges der Märchenoper in Deutschland.³³

Allen diesen Bearbeitungen ist ein jeweils unterschiedlicher, mehr oder weniger komplexer, reflektierter oder genauer Deutungsansatz des Märchens inhärent. Je detaillierter sich die Bearbeitung an die ‚originale‘ Textvorgabe hält, desto eingeschränkter zeigt sich logischerweise das Bedeutungsspektrum. Schließlich eröffnet die Parodisierung eines Textes völlig andere Interpretationsräume als seine Umsetzung in ein Libretto für das Großbürgertum der Jahrhundertwende oder eben seine Darstellung in einem Bilderbuch des 21. Jahrhunderts bei Beibehaltung des Wortlautes von 1857. Dass die Kenntnis der unterschiedlichen Bedeutung(en) eines Märchens für die Erschließung der entsprechenden Märchenillustration essenziell ist, bemerkt etwa auch Jens Thiele in seiner Analyse des Froschkönig-Bilderbuches von Binette

³⁰ Vgl. Koszinowski, Ingrid und Leuschner, Vera: *Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde*. 2 Bde. Bd. 1. Hamburg: Hitzeroth 1990. S. 314f.

³¹ Vgl. etwa Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. Oder Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22].

³² Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 146.

³³ Vgl. ebd. S. 146.

Schroeder.³⁴ Entsprechend soll sich der nachfolgende Abschnitt damit auseinandersetzen, wie sich diese Suche nach unterschiedlichen Sinnzusammenhängen des Märchens aus der Perspektive diverser (semi-) wissenschaftlicher Schulen gestaltet. Nachdem für die vorliegende Arbeit nur Bilderbuchbearbeitungen ausgewählt wurden, die sich gänzlich oder mit nur marginalen Abweichungen an eine der Fassungen Wilhelm Grimms halten (zumeist an die Ausgabe letzter Hand von 1857), sei im folgenden Abschnitt die Deutungsvielfalt des *Hänsel und Gretel*-Märchens immer im Hinblick auf die Ebene der originalen Textversionen ausgelotet.³⁵

2.2. Entwicklungsgeschichte von *Hänsel und Gretel*

Nach der Systematisierung von Antti Aarne und Stith Thompson gehört *Hänsel und Gretel* zu dem eigenständigen Erzähltypus des ‚Fressermärchens‘ mit der Nummer AaTh 327A³⁶, das „aus der Perspektive des kindlichen Erlebnisbereiches den Beziehungskonflikt mit den Eltern“³⁷ thematisiert. „Der Erzähltyp AaTh 327A ist in Deutschland, Europa und aller Welt recht gut belegt. Von ihm dürften insgesamt mindestens 70 deutschsprachige Varianten existieren.“³⁸ Die Herkunft des Märchens bleibt zwar unklar, wie Hans-Jörg Uther in seinem *Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm* vermerkt,³⁹ doch lassen sich einige literarische Vorläufer bzw. Einflüsse feststellen. Die meisten Arbeiten über die Entwicklungsgeschichte des HKM 15 blicken zurück bis Charles Perraults *Le petit poucet* (1695) und Giambattista Basiles Buchmärchen *Nenillo e Nenilla* (1575–1632) und beziehen vielfach außerdem Martin Montanus’ *Das Erdkühlein* (1557) in ihre Überlegungen mit ein. Seltener findet sich der Hinweis, dass das Motiv der Wegmarkierung bereits in der griechischen Mythologie (Ariadne-Faden) bzw. in der um 420 von dem christlichen Mönch Palladios von Helenopolis verfassten *Historia Lausiaca* existiert. Vereinzelt gibt es auch Versuche, das Märchen – bzw. manche Vorläufer märchentypischer Handlungsmomente – bereits in der Vor- und Frühgeschichte zu

³⁴ Allerdings grenzt Thiele die Notwendigkeit der Kenntnis des Bedeutungsinhalts auf den psychologischen Kern eines Märchens ein. – Vgl. Thiele: Die Illustratorin als Märchenerzählerin. [Siehe Anm. 6]. S. 128f.

³⁵ Wobei sich zeigen wird, dass sich verschiedene Deuter zwar häufig auf den ‚Originaltext‘ berufen, sich aber in ihren Interpretationen teilweise relativ weit vom Text entfernen.

³⁶ Vgl. Schröder, Friedrich: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. Stuttgart: opus magnum 2009. S. 50.

³⁷ Ebd. S. 50.

³⁸ Ebd. S. 62.

³⁹ Vgl. Uther: *Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 18]. S. 33.

verorten. Chronologisch soll nun der folgende Abschnitt mit diesen tendenziell sehr vage bleibenden Vorläufern beginnen, anschließend nur kurz bei Theseus (Ariadne-Faden) und Makarios, dem Ägypter (*Historia Lausiaca*) verweilen, um schließlich die unmittelbaren Einflüsse auf das *Hänsel und Gretel*-Märchen und seine literarischen Vorläufer näher zu betrachten.

2.2.1. Die Wurzeln: Motive aus Mythologie, Religion und frühen Riten

In seiner Habilitationsschrift von 1946 *Die Historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (dt. 1987) resümiert Vladimir Propp, dass viele der zentralen Märchenelemente aus unterschiedlichen sozialen Institutionen hervorgegangen sind.⁴⁰ Die Institution der ‚Initiation‘ erweist sich in diesem Zusammenhang insofern als besonders bedeutsam, als zahlreiche Märchenmotive, darunter auch solche, die sich im *Hänsel und Gretel*-Märchen wieder finden, auf alte Initiationsrituale zurückgehen:

Das Fortführen oder die Verjagung der Kinder in den Wald oder ihre Entführung durch einen Waldgeist, das Hüttchen, die Verschreibung, das Verprügeln der Helden durch die Hexe, das Abhacken eines Fingers, das Vorzeigen fingierter Zeichen des Todes, der Hexenofen, das Zerstückeln und Wiederbeleben, das Verschlingen und Ausspeien, die Gewinnung eines Zaubermittels oder Zauberhelfers, der Transvestismus, der Waldlehrer und die schwierige Kunst.⁴¹

Dieser Einschätzung zufolge lassen sich also die im *Hänsel und Gretel*-Märchen vorkommenden Motive des Hexenhauses, des Eingesperrt-Seins, der Feistprobe sowie des Hexenofens auf den Initiations-Komplex zurückführen. Diesen uralten Zyklus der Initiation versteht Propp folglich als „älteste Grundlage des Märchens.“⁴² Gemeinsam mit dem Zyklus der Todesvorstellungen, zu dem etwa „der Wald als Eingang in das andere Reich, der Geruch des Helden“⁴³ oder „die Bewirtung bei der Hexe“⁴⁴ zählen, liefere der Bestand der Initiation die meisten wichtigen Elemente des Märchens.⁴⁵

In seiner populärwissenschaftlichen Abhandlung *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die Große Mutter* weist Friedrich Schröder auch auf den Geschichtswissenschaftler August Nitschke hin. Dieser sucht in seiner 1976 veröffentlichten Arbeit *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen* nach historischen Wurzeln des Märchenstoffs und geht dabei gesondert auf *Hänsel und Gretel* ein.

⁴⁰ Vgl. Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München, Wien: Hanser 1987. S. 451.

⁴¹ Ebd. S. 451.

⁴² Ebd. S. 452.

⁴³ Ebd. S. 542.

⁴⁴ Ebd. S. 542.

⁴⁵ Vgl. ebd. S. 542.

Wesentlich ist dabei, dass sich Nitschke zufolge in den möglicherweise schon im Mesolithikum, jedenfalls aber um etwa 3000 v. Chr., entstandenen Erzählungen häufig zwei Bereiche mitunter „[...] feindlich gegenüberstehen: die Welt der Menschen und die Sphäre der Wald-, Wasser- und Bergwesen“⁴⁶. Nitschke bringt in seinen Ausführungen auch die in der prähistorischen Epoche zwischen 20.000 und 10.000 v. Chr. weit verbreitete Praxis der Darbringung von Menschenopfern (z.B. als Fruchtbarkeitsritual) ins Spiel. In den Märchen finde sich nun, so Schröder, dieser alte Kult wieder, aber nicht etwa als Reproduktion des Rituals oder als Erklärung seiner Funktion, sondern vielmehr nur noch in Form von Furcht, Unverständnis und Ablehnung gegenüber dieser durchaus grausamen Praxis:

Die Märchen verurteilen nun die Männer und Frauen des Waldes [als Vertreter der prähistorischen Epoche, Anm. MN], die Eindringlinge in ihre Sphäre töten, und stammen daher aus einer Gesellschaft, die den Sinn der genannten Opfersymbolik nicht mehr verstand.⁴⁷

Das im *Hänsel und Gretel*-Märchen realisierte Kannibalismus- und Hexenmotiv lasse sich demzufolge auf das Ritual der Menschenopfer sowie auf die Dichotomie ‚Wilde Waldbewohner‘ vs. ‚Zivilisation‘ zurückführen. Friedrich Schröder weist in seiner Abhandlung zur Geschichte des KHM 15 außerdem auf den Juristen und Diplomaten Werner Daum sowie auf den katholischen Theologen Georg Baudler hin, die beide für die Entstehungszeit des Märchens den Zeitraum der Sesshaftwerdung zwischen 5.000 und 3.000 v. Chr. anberaumen.⁴⁸ Als Prototyp für die Grundstruktur der Zaubermärchen, in denen „als Verkörperung des Bösen [...] der alte Wildnisgott [erscheint], der durch Aussetzung und damit indirekte Tötung von jungen Menschen meist im tiefen Wald besänftigt werden soll“⁴⁹ führen auch hier beide das *Hänsel und Gretel*-Märchen an.

In seinem Kommentar zur Vorrede der Brüder Grimm zu den KHM bemerkt Hans Gerd Rötzer, dass Märchen nicht „Produkte freier Phantasie sind, sondern episch gestaltete, d.h. in Handlung und Ereignisse umgesetzte religiöse und geistige Tradition [...]“⁵⁰. Entsprechend berücksichtigt auch Friedrich Schröder in seiner Suche nach den mythologischen und religiösen Hintergründen der Hexenfigur germanische bzw. nordische Mythologien und Götterkulte ebenso wie griechische und römische sowie den späteren Einfluss des Christentums.⁵¹ Interessant ist die Anmerkung Schröders, dass die

⁴⁶ Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 48.

⁴⁷ Ebd. S. 48.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 49.

⁴⁹ Ebd. S. 49.

⁵⁰ Rötzer, Hans Gerd (Hg.): *Märchen*. Bamberg: C.C. Buchner 1981. S. 11.

⁵¹ Vgl. Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 19-45.

meisten Vorläufer der späteren Hexenfigur zutiefst ambivalente Wesen darstellen, die häufig einerseits mit dem Tod und dem Jenseits in Verbindung gebracht werden, andererseits aber auch eine vornehmlich positive, etwa lebensspendende Funktion innehaben können, wobei ihr schützend-heiliger Charakter häufig in gleichzeitiger Verbindung mit ihrer verderblich-dämonischen Funktion auftritt.⁵² So galt etwa die in Mittel- und Norddeutschland als „Holla, Holda oder Hulda (,die freundliche, milde, gnädige Frau‘“⁵³ (vgl. KHM 24: *Frau Holle*) bzw. in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz als „Perchta, d. h. ,die glänzende, leuchtende, weiße Frau“⁵⁴ verehrte Göttin – eine Verschmelzung der Unterweltherrscherin „Hel“ mit der Himmelskönigin „Frick“ – zwar „primär als gütig, wohlwollend und weise“⁵⁵, wies aber „im Einzelnen auch einige dunkle Züge“⁵⁶ auf. Endgültig auf die dämonische Seite verbannt wurde die Hexe erst unter dem Einfluss der Kirche.⁵⁷ „So beeinflussten im früheren und späteren Mittelalter Vermischungen deutsch-germanischer Dämonenwesen mit antiken und biblischen Gestalten den entstehenden Aberglauben, der schließlich den Hexenbegriff entscheidend prägte.“⁵⁸ Diese stete, bereits in ihrer historisch-mythologisch-religiösen Genese angelegte Ambivalenz der Hexenfigur ist auch deswegen interessant, weil erstens einige der später angeführten Interpretationen zeigen werden, dass die (Stief-)Mutter (und, etwa in der tiefenpsychologischen Deutung sogar die Hexe) im KHM 15 nicht unbedingt *nur* die Böse sein muss, und weil sich das zweitens auch in der einen oder anderen Bilderbuchanalyse widerspiegeln wird.

Es konnte gezeigt werden, dass einige zentrale Themen des *Hänsel und Gretel*-Textes auf sehr alte Mythen und Riten der Menschheitsgeschichte zurückgehen. Vladimir Propp ist dabei die Erkenntnis zu verdanken, dass sich die Vorstellung des Hexenhauses und des Hexenofens, das Motiv des Eingesperrt-Seins und die Szene der Feistprobe sowie die Vorstellung des Waldes als Tor zu einem anderen Reich und die Henkersmahlzeit bei der Hexe auf die uralten Zyklen der Initiation und der Todesvorstellungen zurückführen lassen. Das Motiv des Kannibalismus geht laut Friedrich Schröder auf prähistorische Menschenopfer-Rituale zurück. Für die Vorläufer der Hexenfigur führen Georg Baudler

⁵² „Ursprünglich war die Hexe eine Priesterin der großen Muttergottheit. [...] Zwar wurde sie als Zauberin sehr gefürchtet, aber als Ratgeberin genoss sie großes Ansehen.“ – In: Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 20.

⁵³ Ebd. S. 25.

⁵⁴ Ebd. S. 25.

⁵⁵ Ebd. S. 25f.

⁵⁶ Ebd. S. 26.

⁵⁷ Ebd. S. 26.

⁵⁸ Ebd. S. 27.

und Werner Daum die Vorstellung von einem im Wald beheimateten und durch die Aussetzung von jungen Menschen zu besänftigenden 'alten Wildnisgott' an. Friedrich Schröder betont außerdem, dass den meisten Vorläufern der Hexenfigur ein zutiefst ambivalenter Charakter zueigen sei, diese also sowohl guter als auch zerstörerischer Natur sein konnten, wohingegen die Hexe erst von der Kirche auf ihren dämonischen Wesenszug reduziert wurde.

2.2.2. Literarische Vorläufer und unmittelbare Einflüsse

Regina Böhm-Korff zeigt in ihrer Arbeit das Merkmal der Wegmarkierung auf, das als Motiv bereits in der Antike existiert: Nur durch das Garn, das Ariadne ihm geschenkt hat, kann Theseus nach seinem Kampf mit dem Minotaurus den Weg aus dem Labyrinth finden. Wie Theseus bedürfen auch Hänsel und Gretel eines sichtbaren Wegweisers, der sie aus einer „schwierigen, gefährlichen, labyrinthischen Situation“⁵⁹ wieder herausfinden lässt. Des Weiteren weist Böhm-Korff auf die von Albert Wesselski konstatierte Parallele zwischen dem KHM 15 und einer Passage aus der um 420 n. Chr. von dem christlichen Mönch Palladios von Helenopolis verfassten *Historia Lausiaca* hin. In der Textstelle entfernt der Teufel die von Makarios, dem Ägypter, zwecks Markierung des Rückwegs in die Erde gesteckten Rohrhalme, während dieser schläft.⁶⁰

Das Ausstreuen der Wegmarkierung etwa findet sich auch im Märchen *Das Erdkühlein* aus dem 1559 erschienenen Schwankbuch *Das Ander theyl der Gartengesellschaft* von Martin Montanus.⁶¹ Gemeinsamkeiten in den ersten Episoden finden sich außerdem in der Geschichte der Geschwister *Nenillo e Nenella* aus der im 17. Jahrhundert von Giambattista Basile verfassten Märchensammlung *Pentamerone*.⁶² Sowohl *Das Erdkühlein* als auch *Nenillo e Nenilla* gehören nach Aarne/Thompson zum Erzähltyp des Fressermärchens. Ebenso die Erzählung *Finette Cindron* aus den *Contes de fées*, einer Sammlung von Marie-Catherine d'Aulnoy aus dem Jahr 1697⁶³ sowie das im selben Jahr in der von Charles Perrault verfassten Sammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des Moralitez* erschienene Märchen vom kleinen Däumling: *Le petit poucet*. An der elften Stelle der sog. 'Oelenberger Handschrift' von 1810 findet sich schließlich, unter dem Titel *Das Brüderchen und das Schwesterchen*, die sog. 'Urfassung' des *Hänsel und*

⁵⁹ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 10f.

⁶⁰ Vgl. ebd. S. 11.

⁶¹ Vgl. Uther: *Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 18]. S. 33.

⁶² Vgl. Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 52.

⁶³ Vgl. ebd. S. 53

Gretel-Märchens.⁶⁴ Mit anderen Geschwistermärchen wie die *Sieben Raben* (KHM 25) und *Brüderchen und Schwesterchen* (KHM 11) hat *Hänsel und Gretel* gemein, dass das Mädchen die aktive Rolle übernimmt. Max Lüthi erklärt dies damit, dass das KHM 15 – wie die meisten der Kinder- und Hausmärchen – von weiblichen Gewährspersonen übernommen wurden.⁶⁵ Auch Heinz Rölleke weist in seinem verschriftlichten Vortrag „Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm“ darauf hin, dass das „Zustandekommen der Grimmschen Märchen und vor allem ihre weltweite Rezeption [...] in höchstem Maße von und durch Frauen bestimmt“⁶⁶ ist (siehe auch Kapitel 2.3.7.). Deswegen sei es für das Verständnis der einzelnen Märchentexte sehr wichtig, ihre jeweilige Herkunft zu berücksichtigen.⁶⁷ Das *Hänsel und Gretel*-Märchen wurde nach der mündlichen Überlieferung von Henriette Dorothea Wild, der späteren Ehefrau Wilhelm Grimms, aufgezeichnet.⁶⁸ „Wilhelm Grimm schrieb sie eigenhändig auf; sein Bruder Jacob vermerkte dazu ‚alias: Hänsel und Gretchen‘ und setzte an den Rand ‚cf. Perrault petit poucet‘.“⁶⁹ Aber nicht nur die Fassung von Perrault war den Brüdern bekannt, auch mit jenen von Basile und d’Aulnoy waren sie nachweislich vertraut,⁷⁰ als sie den Text „[n]ach verschiedenen Erzählungen aus Hessen“⁷¹ niederschrieben. Im Laufe der zahlreichen Ausgaben der *Kinder- und Hausmärchen* wurde das *Hänsel und Gretel*-Märchen mehrfach gründlich überarbeitet, wobei sich die gravierendsten Änderungen zwischen der Urfassung von 1810 und dem Erstdruck der KHM 1812 sowie zwischen der vierten Auflage von 1840 und der fünften von 1843 finden.⁷² Eine auf Dorothea Wild zurückgehende Textänderung (im Bezug auf die erste Begegnung der Hexe und der Kinder) ist handschriftlich im KHM-Handexemplar vermerkt und wurde fast unverändert in die Ausgabe von 1919 übernommen. Die massiven Änderungen zwischen der vierten und der fünften Ausgabe sind Ergebnis jenes Kuriosums, dass der Straßburger Dialektdichter August Stöber die Urfassung des KHM 15 in elsässische Mundart übertragen und 1842 als *Das Eierkuchenhäuslein* in seinem *Elsässischen Volksbüchlein* veröffentlicht hat – dieses wiederum wurde nun inklusive zahlreicher Ausschmückungen

⁶⁴ Vgl. Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 56.

⁶⁵ Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 99.

⁶⁶ Rölleke, Heinz: Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. (Vortrag) In: *Die Märchen der Brüder Grimm: Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000. [=Schriftenreihe Literaturwissenschaft; Bd. 50]. S. 200.

⁶⁷ Vgl. ebd. S. 201.

⁶⁸ Auf die Rolle der Frau sei im Kapitel 2.3.7. kurz eingegangen.

⁶⁹ Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 56.

⁷⁰ Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 12.

⁷¹ Uther: *Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 18]. S. 33.

⁷² Vgl. Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 57.

und volkstümlicher Wendungen von Wilhelm Grimm ins Hochdeutsche rückübersetzt und 1843 in die fünfte Auflage der KHM übernommen.⁷³ Die Fassung aus der Auflage letzter Hand (7. Aufl., 1857) gilt mittlerweile als Standardvariante.⁷⁴

Einem besseren Verständnis der Textgenese zuliebe und um in eventuelle textfassungsbedingte Deutungsabweichungen der später analysierten Bilderbücher leichteren Einblick zu bekommen, seien an dieser Stelle noch die erheblichsten Unterschiede zwischen der Urfassung von 1810 und der letzten Ausgabe 1857 vorgestellt. „Geändert und ausgebaut wurden neben dem immer länger werdenden Schluß beispielsweise die Angst erzeugenden Passagen“, und so ist etwa „[d]ie leibliche Mutter [...] zur bösen Stiefmutter geworden [...],⁷⁵ wie Ingrid Tomkowiak und Ulrich Marzolph in *Grimms Märchen International* feststellen. Auch Wolfgang Mieder weist darauf hin, dass bis zur einschließlich dritten Auflage der KHM die Mutter die Kinder aussetzt⁷⁶ und sie erst später von Wilhelm Grimm zur Stiefmutter gemacht wird, um schließlich in der Ausgabe letzter Hand wieder als „Mutter“ oder „Frau“ und nur noch einmal als „Stiefmutter“ bezeichnet zu werden. „Trotzdem hat sich das Bild der bösen Stiefmutter bezüglich dieses Märchens verfestigen können, denn niemand kann sich so richtig vorstellen, daß eine Mutter ihre Kinder aussetzen würde.“⁷⁷ Die Hexenfigur indes wurde zusehends bedrohlicher, ohne später wieder abgeschwächt zu werden, wie Tomkowiak und Marzolph weiter ausführen:

Heißt es in der Handschrift nur: „kam eine alte Frau heraus“, „die Alte“ und „die Hexe“, malt die Fassung von 1857 die Hexe mit folgenden Worten aus: „eine steinalte Frau, die sich auf eine Krücke stützte, kam herausgeschlichen“, „die Alte aber wackelte mit dem Kopfe“ und „sie war aber eine böse Hexe, die den Kindern auflauerte, und hatte das Brothäuslein bloß gebaut, um sie herbeizulocken. Wenn eins in ihre Gewalt kam, so machte sie es tot, kochte es und aß es, und das war ihr ein Festtag. Die Hexen haben rote Augen und können nicht weit sehen, aber sie haben eine feine Witterung, wie die Tiere, und merken’s, wenn Menschen herankommen.“⁷⁸

⁷³ Vgl. Uther: *Handbuch zu den ‚Kinder- und Hausmärchen‘ der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 18]. S. 33.

⁷⁴ Vgl. Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 11.

⁷⁵ Tomkowiak, Ingrid und Marzolph, Ulrich: *Grimms Märchen International. Zehn der bekanntesten Grimmschen Märchen und ihre europäischen und außereuropäischen Verwandten*. 2. Bde. Bd.2, Kommentar. Paderborn: Schöningh 1996. S. 36.

⁷⁶ Vgl. Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 17.

⁷⁷ Ebd. S. 14.

⁷⁸ Tomkowiak, Marzolph: *Grimms Märchen International*. [Siehe Anm. 75]. S. 36.

Das weiße Vöglein, das den Geschwistern den Weg zum Hexenhaus weist, sowie die nachstehenden Verse sind aus der Dialektversion August Stöbers übernommen:

Entchen, Entchen,
da steht Gretel und Hänsel.
Kein Steg und keine Brücke,
nimm uns auf deinen weißen Rücken.⁷⁹

Ebenso der Schlusssatz, der aus der Märchen- wieder in die reale Welt überleitet:⁸⁰ „Mein Märchen ist aus, dort läuft eine Maus, wer sie fängt, darf sich eine große, große Pelzkappe daraus machen.“⁸¹ Um einen Einblick in die starken, nicht wenig moralisierenden und in erzieherischer Absicht getätigten Eingriffe der Brüder Grimm – vor allem Wilhelms – in die Märchen⁸² zu bekommen, vergleicht Helmut Brackert in seinem Aufsatz „Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation“ das in der Ausgabe von 1819 erschienene *Hänsel und Gretel*-Märchen mit dem Vorläufer aus der Urfassung von 1810 mit dem Titel *Das Brüderchen und das Schwesterchen* und stellt einmal mehr fest, dass die stilistische wie inhaltliche Anpassung an die kindliche Leserschaft „sicherlich auch auf Kosten der Treue gegenüber der volksmäßigen Überlieferung erzielt wurden.“⁸³ Wie Tomkowiak und Marzolph betont er die Negativierung des Hexenbildes⁸⁴ sowie die zunehmende „moralische Verurteilung der bösen Mutter, die 1819 zur Stiefmutter wird,“⁸⁵ während der Vater entlastet wird. Darüber hinaus betont er die zunehmende Selbstständigkeit der Geschwister: Während sie in der Urfassung über die Stimme der Hexe erschrecken, antworten sie später mit dem Vers „Der Wind, der Wind / das himmlische Kind“. Ferner betont Brackert „neben der Auslassung (das Brüderchen sollte ein Schweinchen sein) und neben der Einbeziehung ganz neuer Motive (ein Vogel zeigt ihnen den Weg zum Hexenhaus) und der Anführung eines neuen Schlusses (durch den der Rückweg ausführlicher thematisiert

⁷⁹ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Hänsel und Gretel*. – In: Dies.: *Kinder und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang sämtlicher nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen*. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1997. S. 107

⁸⁰ Vgl. Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 15.

⁸¹ Grimm: *Hänsel und Gretel*. 1857. [Siehe Anm. 79]. S. 108

⁸² Vgl. Brackert, Helmut: Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation. – In: Ders. (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 12.

⁸³ Ebd. S. 26.

⁸⁴ Ebd. S. 27.

⁸⁵ Ebd. S. 26.

wird)⁸⁶ auch die „sonst dem Märchen eher fremde[] emotionale[] Beteiligung („Hu, da fing die Hexe an zu heulen, ganz grauselig“).“⁸⁷

Lässt man das Motiv der Wegmarkierung als Verbindung gelten, so reichen die literarischen Vorläufer des KHM 15 also zurück bis in das Labyrinth des Minotaurus und in die Wüste von Makarios, dem Ägypter. Gemeinsamkeiten finden sich darüber hinaus in den Erzählungen *Das Erdkühlein*, *Nenillo e Nenella*, *Finette Cindron* sowie *Le petit poucet*. Aufgezeichnet wurde das Märchen von Anfang an vom jüngeren Bruder Wilhelm Grimm, der auch für die zahlreichen im Laufe der Ausgaben getätigten Änderungen am Text verantwortlich ist. Maßgeblich beeinflusst wurde er dabei hauptsächlich von seiner Frau und Gewährsperson des KHM 15 Henriette Dorothea Wild sowie von der elsässischen Dialektfassung August Stöbers. Zwischen der Urfassung von 1810 und der siebten Auflage von 1857 wurden einzelne Szenen immer mehr ausgeschmückt und besonders der Schluss wesentlich verlängert. Zunehmend emotional und bedrohlich gestalteten sich gerade die angsterzeugenden Passagen, die Mutter der Erstfassung entwickelte sich immer mehr zur Stiefmutter während die Hexe immer furchteinflößender wurde.

2.3. Die verschiedenen Zugänge zum *Hänsel und Gretel*-Märchen im Überblick

Der folgende Abschnitt erhebt nicht den Anspruch einer vollständigen Sichtung der aktuellen Forschungslage, sondern will vielmehr einen Querschnitt durch die unterschiedlichen Herangehensweisen an eine Deutung des Märchens leisten. Dafür soll es genügen, je Richtung die Arbeiten einzelner repräsentativer Vertreter_innen heranzuziehen. Perspektiven, die mir im Hinblick auf die später zu analysierenden Bilderbücher bereits im Vorfeld irrelevant erscheinen, wie etwa die instrumentalisierenden, ideologisch gefärbten völkisch-nationalsozialistischen Interpretationen, werden hier keine Beachtung finden. Im Übrigen sollen die Ansätze möglichst wertfrei wiedergegeben werden; die weitgehend kritiklose Darlegung der unterschiedlichen Sichtweisen sei dabei nicht automatisch mit einer affirmativen Haltung der Autorin gegenüber den dargestellten Sichtweisen gleichzusetzen.

⁸⁶ Ebd. S. 27

⁸⁷ Brackert: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation*. [Siehe Anm. 82]. S. 27.

Wolfgang Mieder zufolge seien zwar über einen langen Zeitraum und vor allem in den ersten Jahren vorwiegend die Auflagen von 1812 und 1819 nachgedruckt worden, für die heutige Wissenschaft und für den Massenmarkt sei allerdings die Ausgabe letzter Hand von 1857 ausschlaggebend, weshalb der Autor eben diese Version als Ausgangspunkt seiner interpretativen Ausführungen wählt.⁸⁸ So nicht anders angegeben (wie etwa gleich im nächsten Punkt 2.3.1.), will sich die vorliegende Arbeit dieser Handhabung anschließen, da sich auch die meisten Deutungen des *Hänsel und Gretel*-Märchens einerseits sowie die später noch zu behandelnden Bilderbücher andererseits an dieser Textfassung orientieren.

2.3.1. *Hänsel und Gretel* aus der Perspektive der Literaturwissenschaft

In ihrem Skript über das *Märchen* legt Marlene Zöhrer unter Rückbezug auf Max Lüthi eine kompakte Bestimmung dieser Textgattung vor. Dabei hält sie zunächst fest, dass es sich beim Märchen „um einen frei erfundenen, kurzen bzw. kürzeren Erzähltext handelt, der wunderbare Ereignisse behandelt“⁸⁹, welche allerdings innerhalb der erzählten Welt als Selbstverständlichkeit gehandelt werden. Das Märchen verfolge darüber hinaus keine religiösen Absichten, sei nicht dazu bestimmt, einen Erziehungs- oder Bildungsauftrag zu erfüllen, nicht als Kommödie angelegt und fungiere als Glücksutopie im Sinne eines poetischen Gegenentwurfs zur Realität.⁹⁰ Im Zuge einer Abgrenzung vom Kunstmärchen und unter Rückbezug auf Stefan Neuhaus legt Zöhrer für das Volksmärchen die nachstehenden vier Merkmale dar: 1.: Handlungsort und Handlungszeit sind unbestimmt und allgemein gehalten, die Schauplätze sind stereotyp. 2.: Die Handlung verläuft linear, stereotyp und verfügt über ein Happy End. 3.: Die Charaktere sind eindimensional und ohne Psychologisierung gestaltet, die Aufteilung in Gut und Böse ist klar definiert. 4.: Die sprachliche Gestaltung beruht auf einer einfachen Wortwahl und einem einfachen Satzbau mit formelhaftem Anfang und Ende.⁹¹

Durch die im Abschnitt 2.2.2. erläuterten Eingriffe der Brüder Grimm in die Urfassung von 1810 sowie durch eine „fast durchgängige Sentimentalisierung bzw.

⁸⁸ Vgl. Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 16. Heinz Rölleke hingegen nennt die ‚Kleine Ausgabe‘ von 1825 als jene Ausgabe, die den Markt des 19. Jahrhunderts beherrscht habe und deren Texte bis heute zu den bekanntesten zählen. [Vgl. Rölleke: *Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 66]. S. 202.]

⁸⁹ Zöhrer, Marlene: *Märchen*. Wien: STUBE 2009. [=spektrum 02]. S. 4.

⁹⁰ Vgl. ebd. S. 4.

⁹¹ Vgl. ebd. S. 5.

Entschärfung der Konfliktsituation“⁹² werde das *Hänsel und Gretel*-Märchen, so Helmut Brackert, „um einige wesentliche text-konstitutive Grundoppositionen gebracht.“⁹³ Aus diesem Grund beruht seine Interpretation des Märchens auf der Fassung von 1810 (mit dem Titel *Das Brüderchen und das Schwesterchen*), die noch „am relativ verlässlichsten die ‚ursprüngliche‘ Volksmärchenfassung der mündlichen Tradition vertritt“⁹⁴. Dabei wendet er sich an die von Max Lüthi aufgestellten, auch Marlene Zöhrers Definition zugrunde liegenden Kategorien des Volksmärchens: Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit sowie Isolation und Allverbundenheit der Figuren.⁹⁵ Der Begriff der Eindimensionalität erfasst zunächst, dass im Märchen – anders als in der Sage – das Jenseitige und Wunderbare ohne jedes Befremden als selbstverständlich hingenommen wird. Hänsel und Gretel etwa wundern sich nicht über die Existenz eines essbaren Hauses und verkehren mit dessen hexenhafter Bewohnerin wie mit ihresgleichen. Die Kategorie der Flächenhaftigkeit hingegen beschreibt die grundlegende Reduktion der Handlung auf das absolut notwendige, alle ausschmückenden, nicht handlungsrelevanten Elemente bleiben ausgespart.⁹⁶ Die völlige Isoliertheit der Figuren meint, dass ihre Handlungen nicht aus Erfahrungen heraus geschehen und auch nicht begründet werden müssen. So etwa wird weder erklärt, weshalb die sonst so schlaue Hexe sich einfach ins Backrohr schieben lässt, noch, weshalb Hänsel blind an seiner einmal erfolgreichen Strategie der Wegmarkierung festhält, obwohl ihm dazu das geeignete Material (Kieselsteine) fehlt. Der Charakter der Allverbundenheit der Figuren schließlich hängt eng zusammen mit ihrer Isolation: „Sie sind fähig, sich überall hin tragen zu lassen und überall, wo es Not tut, eine neue Verbindung einzugehen.“⁹⁷ Entsprechend ist die Angst der Kinder vor der Hexe „nur eine momentane Reaktion, keine ihr Handeln bestimmende und begleitende konstitutive Größe. Wichtig für das Märchen ist offenbar nur, dass die Kinder, verirrt und einsam im Wald, gerade das finden, was sie in dieser Situation brauchen können.“⁹⁸

Nun sollte ein Märchen, so Lüthi, „vom Weg her beurteilt werden [...], den der Held in der Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, Isolation und Allverbundenheit seiner

⁹² Brackert: *Hänsel und Gretel* oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation. [Siehe Anm. 82]. S. 27.

⁹³ Ebd. S. 27.

⁹⁴ Ebd. S. 27.

⁹⁵ Ebd. S. 28f.

⁹⁶ Diese Kategorie trifft, wie Brackert betont, auf die späteren Versionen des *KHM 15* aufgrund der massiven Eingriffe und Ausschmückungen der Brüder Grimm nicht mehr in dieser Vollständigkeit zu, wie dies bei der Urfassung von 1810 der Fall ist. Vgl. ebd. S. 28.

⁹⁷ Ebd. S. 29.

⁹⁸ Ebd. S. 29.

Märchenwelt ausschreitet.“⁹⁹ Dieser Einschätzung Lüthis stimmt Helmut Brackert grundsätzlich zu, stellt aber die Frage, was nun dieser Weg konkret für das *Hänsel und Gretel*-Märchen (bzw. für dessen Urfassung mit dem Titel *Das Brüderchen und das Schwesterchen*) bedeuten mag.¹⁰⁰ Nachdem Brackert in der Anwendung und Affirmation der Kategorien Lüthis keine Antwort auf seine Frage findet,¹⁰¹ wendet er sich den strukturalistischen Betrachtungen Vladimir Propps zu und versucht, mittels eines formalistischen Beschreibungsverfahrens das Märchen auf ein vierteiliges Grundschema zurückzuführen¹⁰² („A Erstes Aussetzen der Kinder im Wald. Rückkehr / B zweites Aussetzen. Verirren / C Das Hexenhaus. / D Rückkehr ins Elternhaus.“¹⁰³). Brackert stellt nun fest, dass in dem Märchen Abschnitt A und B gleich gebaut sind, während Abschnitt C sowohl über motivischen Gleichlauf als auch über antithetischen Gegenlauf zu den vorangegangenen Abschnitten verfügt.¹⁰⁴ Zum motivischen Gleichlauf gehört die Divergenz zwischen Sein und Schein der Mutter- wie der Hexenfigur (d.h. für Hexe wie Mutter ist charakteristisch, dass sie sich vor den Kindern verstellen) sowie die letztlich erfolglose Gegenwehr des Brüderchens. Als antithetischen Gegenlauf klassifiziert Brackert das Hexenhaus, das im Kontrast zum Elternhaus die maßlose Fülle repräsentiert, sowie die (erzwungene) Untätigkeit des Brüderchens, während das Schwesterchen, das in Abschnitt A und B nur passiv emotional reagiert hat, in Abschnitt C den Handlungspart übernimmt.¹⁰⁵ Daraus ergibt sich nun, wie Brackert selber in seinem zweiten Aufsatz „Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung“ festhält, dass das „Elternhaus und das Hexenhaus [...] als zwei unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben Größe dargestellt werden“¹⁰⁶, das Hexenhaus also als „Spiegelung der Darstellung früherer Erfahrungen und Erlebnisse im und am Elternhaus zu betrachten“¹⁰⁷ ist, und „daß die Gestalt der bösen Mutter offensichtlich in der [...] Hexe wiederkehrt.“¹⁰⁸ Die rein literaturwissenschaftlich-formale Herangehensweise kritisiert Brackert an dieser Stelle selber als insofern unzureichend,

⁹⁹ Brackert: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation*. [Siehe Anm. 82]. S. 31.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 31.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 31.

¹⁰² Ebd. S. 31ff.

¹⁰³ Ebd. S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 35.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 35ff.

¹⁰⁶ Brackert, Helmut: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung*. – In: Ders. (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 223.

¹⁰⁷ Ebd. S. 224.

¹⁰⁸ Ebd. S. 223.

als sie „mit Motivparallelen und Stofftraditionen operiert, die eigentlichen Deutungsschwierigkeiten der Texte aber vielfach eher umgeht als löst.“¹⁰⁹ Diese sehr behutsame bis vage Herangehensweise an die Analyse von Märchen bilde, so Brackert, den einen von zwei einander diametral gegenüberstehenden, gleichermaßen unzufriedenstellenden Pole der Märcheninterpretation. Den anderen Pol bilde die tiefenpsychologischen Interpretationen nach C. G. Jung, die in ihren Ausdeutungen „nicht selten den Märchentext völlig aus den Augen verlier[en].“¹¹⁰ Seine eigene Interpretation erweitert er deshalb unter Heranziehung der psychoanalytischen Märchendeutung Bruno Bettelheims und des sozialhistorischen Ansatzes Maria W. Piers', worauf in den folgenden Abschnitten noch zurückzukommen sein wird.

Zunächst konnte also das Volksmärchen als Gattung sowohl durch seine Kürze und seine selbstverständliche Integration des Wunderbaren als auch durch seinen stereotypen Charakter im Bezug auf Handlungsort, -zeit und -verlauf bestimmt sowie die einfache Sprachverwendung bestimmt werden. Als einer von wenigen in dieser Arbeit vorgestellten Deuter_innen des KHM 15 trägt Helmut Brackert den unterschiedlichen Fassungen des *Hänsel und Gretel*-Textes Rechnung – und entscheidet sich für die erste Fassung von 1810 als Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Zunächst wendet er die von Max Lüthi aufgestellte Kategorisierung des Volksmärchens an (Eindimensionalität, Flächenhaftigkeit, Reduktion) und stellt deren Anwendbarkeit auf die Urfassung des KHM 15 fest. Im Anschluss bemüht er außerdem die Erkenntnis des russischen Formalisten Vladimir Propp, dass sich alle Zaubermärchen auf einen Typ reduzieren lassen, wodurch sich für das KHM 15 das klare, vierteilige Schema 'Aussetzen, Rückkehr / zweites Aussetzen, verirren / Hexenhaus / Heimkehr' ergibt. Zwei wesentliche Erkenntnisse lassen sich Brackerts formaler Analyse bereits entnehmen: Einerseits, dass Elternhaus und Hexenhaus durch ihre strukturelle Parallelität als zwei Seiten einer Medaille gelten können und andererseits, dass sich die böse Mutter in Gestalt der Hexe wiederfindet.

2.3.2. *Hänsel und Gretel* psychoanalytisch und tiefenpsychologisch interpretiert

Die Märcheninterpretationen Bruno Bettelheims folgen streng dem Ansatz Sigmund Freuds. Das Märchen von *Hänsel und Gretel* thematisiert aus der Sicht Bettelheims einen Loslösungsprozess des Kindes von der Mutter, also sein Festklammern am Elternhaus zu

¹⁰⁹ Brackert: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung*. [Siehe Anm. 106]. S. 225.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 225.

einer Zeit, in der es eigentlich schon angebracht wäre, loszulassen. Das andere im Märchen problematisierte Thema ist für Bettelheim die Überwindung regressiver, zerstörerischer oraler Gier zugunsten einer durch rationale Initiative neugewonnenen Unabhängigkeit.

Ausgangspunkt des Märchens sei nun die „Hauptangst des Kindes,“¹¹¹ also dessen Angst vor dem Ausgesetzt-Werden, davor, „verschmäht und im Stich gelassen zu werden, was es als Angst zu verhungern erlebt.“¹¹² Die Furcht davor, den Eltern zu sehr zur Last zu fallen und deshalb verlassen zu werden, resultiere nun aus dieser Angst. Da die Mutter als Repräsentantin der Nahrungsquelle für das Kind essenziell sei, sei es in dem Märchen folgerichtig auch in erster Linie die Mutter, welche die Kinder im Wald alleine zurück lässt. Das Elternhaus und das Hexenhaus stehen laut Bettelheim auf unbewusster Ebene für zwei Aspekte des Elternhauses: Den frustrierenden und den zufriedenstellenden.¹¹³ Das Lebkuchenhaus als solches symbolisiert dementsprechend den Leib der guten Mutter, die mit ihrem Körper das Kind nährt. „Es ist die ursprünglich alles spendende Mutter, die jedes Kind später irgendwo in der Außenwelt wiederzufinden hofft, wenn seine eigene Mutter anfängt, Forderungen zu stellen und ihm Beschränkungen aufzuerlegen.“¹¹⁴ Das Märchen lehre demnach, wie gefährlich es ist, sich seiner ungezügelter oraler Gier hinzugeben. Die destruktive Kraft oraler Regression werde in einer ultimativen Form durch die kannibalistische Hexe aufgezeigt.¹¹⁵

Die bösen Absichten der Hexe zwingen schließlich die Kinder, die Gefahren rückhaltloser Gier und Abhängigkeit zu erkennen. Um zu überleben müssen sie Initiative entwickeln und sich klarmachen, daß die einzige Rettung in einem intelligenten Planen und Handeln liegt.¹¹⁶

Die gewonnenen Schätze stehen schließlich wieder für den Aspekt der „[...] gute[n], spendende[n] Mutter, [die] tief in der bösen, destruktiven versteckt war.“¹¹⁷ Dass die Rolle des aktiven Beschützers im Laufe der Handlung von Hänsel zu Gretel übergeht, hält Bettelheim deshalb für einen sehr wichtigen Punkt, weil dadurch gezeigt werde, dass einerseits ein weibliches Wesen nicht nur Zerstörer, sondern auch Retter sein kann, und dass andererseits ein Kind, je älter es wird, sich umso mehr auch auf die Hilfe von

¹¹¹ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 183.

¹¹² Ebd. S. 183.

¹¹³ Vgl. ebd. S. 188.

¹¹⁴ Ebd. S. 185.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 186.

¹¹⁶ Ebd. S. 186.

¹¹⁷ Ebd. S. 186.

Altersgenossen verlassen muss.¹¹⁸ Der auf dem Rückweg via Ente zu überquerende Fluss verkörpert für ihn einen Übergang und „Neubeginn auf einer höheren Existenzebene,“¹¹⁹ vergleichbar mit dem Ritual der Taufe.

Die Schlussworte des Märchens deuten aus der Sicht Bettelheims darauf hin, dass die heimgebrachten Kostbarkeiten rein symbolischen Wertes sind und sich an der Grundsituation der Armut des Elternhauses zwar nichts geändert hat, dass sich aber durch die gereifte Einstellung der Kinder doch alles geändert hat:¹²⁰

Die Kinder werden sich nie mehr ausgestoßen, im Stich gelassen und im dunkeln Wald ausgesetzt fühlen, und sie werden auch nicht mehr nach einem wunderbaren Lebkuchenhaus suchen. Aber sie werden auch nicht mehr der Hexe begegnen oder sich vor ihr fürchten, denn sie haben sich selbst bewiesen, daß sie sie durch gemeinsame Anstrengungen überlisten und besiegen können.¹²¹

Ganz anders gestaltet sich die Interpretation Eugen Drewermanns. In seiner tiefenpsychologischen Untersuchung des Märchens geht er von der grundlegenden Annahme aus, dass Hänsel und Gretel im Märchen eigentlich nur zwei Facetten einer Person darstellen – Hänsels nämlich, der „in seiner Einsamkeit, Angst und Verlassenheit in einer ihm fremden Welt sich zurecht finden muß.“¹²² Seine Schwester steht dabei für den ‚guten Engel‘, den „trauernde[n] Seelenzustand und rettende[n] Seelenbeistand eines Jungen, der in seiner Verzweiflung beides zugleich ist: ‚Hänsel‘ und ‚Gretel‘.“¹²³ Eine weitere ‚Kontraktion‘ des Figureninventars nimmt Drewermann bei der Figur der Mutter und des Vaters vor. Zunächst legt er dafür dar, welche psychologischen Vorgänge dazu führen können, dass eine Frau soweit geht, ihre eigenen Kinder zu verstoßen. Dabei geht Drewermann auch eindringlich darauf ein, welche Rolle tatsächliche ökonomische Not, also Armut und Hunger, in diesem Zusammenhang spielen können¹²⁴ – dieser Punkt wird im nächsten Abschnitt über die sozialhistorischen Hintergründe des Märchens noch relevant sein. Wenn auch Armut und Nahrungsmittelknappheit einen wesentlichen Aspekt in der Begründung der Handlung der Mutter ausmacht, so geht es Drewermann doch darum herauszustellen, dass die abweisende Mutter – aus welchen Gründen auch immer – am Ende ihrer Kräfte ist und gar nicht anders handeln *kann*, obwohl sie ihre

¹¹⁸ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 189.

¹¹⁹ Ebd. S. 188.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 190.

¹²¹ Ebd. S. 190.

¹²² Drewermann, Eugen: *Hänsel und Gretel. Märchen Nr. 15 aus der Grimmschen Sammlung. [Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet.]* Zürich, Düsseldorf: Walter 1997. S. 7f.

¹²³ Ebd. S. 8.

¹²⁴ Vgl. ebd. S. 14ff.

Kinder liebt und deshalb gerne anders handeln *will*. Aus dieser Ambivalenz ergibt sich für den Autor die Figur der bösen Mutter, die ihre Kinder verstößt, weil sie ihnen nicht genug zu Essen geben kann, ihnen aber paradoxerweise zum Abschied noch einen Bissen Brot als Wegzehrung mitgibt. Die fürsorgliche Gegenstimme, das eigene Gewissen der Frau wird, so Drewermann, entgegen der typischen Rollenaufteilung, in diesem Märchen vom Mann vertreten, der sich nur Angesichts der Ausweglosigkeit und unabwendbaren Not von der ‚Vernunft‘ der Frau überstimmen lässt.¹²⁵ Im Gegensatz zu Bettelheim, der im Verstoßen der Kinder lediglich die Darstellung eines notwendigen Prozesses der Loslösung von der Mutter und in der versuchten Rückkehr eine Regression in die orale Phase sieht,¹²⁶ begreift Drewermann diesen Teil der Handlung als die Beschreibung einer ‚suchtähnlichen Bindung‘ zwischen Mutter und Sohn.¹²⁷ Die Kinder erahnen demnach hinter der Zurückweisung der Mutter deren verborgene, ‚eigentliche‘ Liebe, was zu einer ‚suchtähnlichen Realitätsverleugnung‘ der Geschwister führt: Sie verschließen die Augen vor dem Faktum, dass sie zu Hause nicht erwünscht sind und sich von nun an selber durchschlagen müssen, und hoffen stattdessen vergeblich, doch noch nach Hause zurückkehren zu können, doch noch gewollt zu sein.¹²⁸

In weiterer Folge vergleicht Drewermann die Phase des Eingeschlossen-Seins Hänsels mit dem Krankheitsbild der Magersucht. Die Aussage ist im Prinzip, dass Kinder derartig überforderter Mütter, die nicht (mehr) imstande sind, ihren Nachwuchs gebührend zu lieben, gelernt haben, dass sie ihrer Mutter am besten dadurch helfen – und von ihr am meisten Liebe erhalten (bzw. am wenigsten Zurückweisung erfahren) – indem sie möglichst wenig Last sind: Nichts einfordern, sich zurücknehmen, nicht auffallen, was sich auch dahingehend äußern kann, nichts mehr zu essen.¹²⁹ Die Hexe schließlich stelle nun die überzeichnete, zugespitzte Seite der Mutter dar, die in der kindlichen Realität zu einer grausamen Menschenfresserin der schlimmsten Sorte wird:

Wenn eine solche Frau sagt: ‚Komm, setzt euch und bleibt bei mir‘, dann *gerade dann*, so gilt es [für das Kind, Anm. MN] zu lernen, ist höchste Gefahr im Verzuge; wenn sie spricht: ‚Kein Leids wird geschehen, kommt schlaft nur ruhig ein‘, dann, *gerade dann*, droht sie, gleich einem Nachtmahr, sich über die Unschuldigen herzumachen. Ihre Liebe, nicht ihr Hass, so muß man erkennen, ist das bedrohliche.¹³⁰

¹²⁵ Vgl. Drewermann: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 122]. S. 19.

¹²⁶ Vgl. Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 183f.

¹²⁷ Vgl. Drewermann: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 122]. S. 29.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 28.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 135ff.

¹³⁰ Ebd. S. 41.

Der Entschluss, die Hexe zu töten, resultiere nun daraus, dass sich das Geschehen dramatisch auf die Frage des Überlebens zuspitzt; im Märchen funktioniert die Strategie des Austricksens (Hänsel) und des weinenden Gehorsams (Gretel) nicht mehr und es droht der Tod durch die Hexe, in Drewermanns Vergleich mit der Realität droht „der schleichende Suizid einer Magersucht.“¹³¹ In dieser Grenzsituation erweise sich nun, wie stark sich der Lebenswille während des ganzen Prozesses halten können. Es folgt die Einsicht, dass die menschenfressende Hexe nicht der realen Mutter, sondern des Kindes imaginärem Bild von ihr entspricht:

Soviel steht fest: man begeht keinen ‚Mord‘, wenn man dieses ‚Schreckgespenst‘ in seinen eigenen ‚Ofen‘ stößt; man beseitigt ‚nur‘ endlich die ‚Höllenangst‘, selbst in das (ewige) Feuer kriechen zu müssen, falls man sich diesem ungeheuerlichen Zerrbild der ‚Mutter‘ ein für allemal verweigert.¹³²

Die Perlen und Edelsteine stehen, so Drewermann, für den hohen Wert der gemachten Erfahrungen und erworbenen Fähigkeiten. Dem bei der Rückkehr zu überquerendem Wasser ordnet er den Wunsch zu, ‚zur See zu fahren‘, also tatsächlich von zu Hause weg zu gehen, während die Rückkehr ins Elternhaus für die innere Aussöhnung mit der Mutter steht: Wenn ein

‚Hänsel und Gretel‘-Junge [...] erst einmal zu sich selber erwacht – er beseitigt die ‚Hexe‘, er entdeckt seine beachtlichen Fähigkeiten, selber zu leben, er entkommt dem ‚Ställchen‘, er entflieht dem ‚Backofen‘ überhitzter (inestuöser) Gefühle und macht sich selbst auf den Weg, er findet einen Standpunkt am ‚anderen Ufer‘, jenseits des ‚Hexenwaldes‘ –, wird er dann nicht wie von selber beginnen, die notvollen Brechungen im Charakter seiner Mutter zu verstehen, statt sie noch länger zu fürchten?¹³³

Regina Böhm-Korff äußert sich in ihrer Fallstudie höchst kritisch gegenüber den psychologischen – psychoanalytischen wie tiefenpsychologischen – Deutungsansätzen. Globales Verständnis werde von den psychologischen Deuter_innen falsch verstanden als selektive Interpretation von Symbolen, Motiven und Archetypen.¹³⁴ Die Annäherung an eine tiefere Bedeutung des Märchens zu schaffen gesteht sie einzig der Untersuchung von Ursula Eschenbach zu, die in ihrem 1986 erschienen Buch *Hänsel und Gretel. Das geheime Wissen der Kinder* die Themenbereiche Familie, Eltern-Kind-Konflikt und Geschwisterkonflikt in die Gegenwart transformiert: In ihrer Interpretation ist es der Hunger nach Liebe, der die Kinder Nächts nicht einschlafen lässt. Die Mutter hingegen

¹³¹ Vgl. Drewermann: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 122]. S. 52.

¹³² Ebd. S. 53.

¹³³ Ebd. S. 58

¹³⁴ Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 75.

stehe so sehr unter Stress, dass sie stiefmütterlich reagiere, ohne es zu wollen.¹³⁵ Einer solchen Sichtweise, die jener Eugen Drewermanns in den Grundzügen nicht unähnlich ist, spricht Regina Böhm-Korff durchaus ihre Existenzberechtigung zu: „So gesehen läßt sich psychoanalytische Deutung ‚ertragen‘ und verstehen.“¹³⁶ (Die Untersuchung Eugen Drewermanns war zum Zeitpunkt ihrer Arbeit noch nicht erschienen.)

Auch Helmut Brackert setzt sich mit der Sichtweise Bettelheims auseinander. Bei einer grundsätzlich sehr kritischen Haltung gegenüber psychologischen Märcheninterpretationen gesteht er Bettelheims psychoanalytischen Erläuterungen durchaus eine hohe Relevanz und Brauchbarkeit zu, besonders insofern, als dieser für die Kongruenz von Elternhaus und Hexenhaus eine fundierte Argumentation bietet. „Der Unterschied [...] liegt allein darin, daß erst das Hexenhaus es erlaubt, die Brutalität der Mutter/Hexe und die entsprechende Gegenaktion der Kinder *unverhüllt* zu zeigen.“¹³⁷ An anderen Stellen, so Brackert, interpretiere Bettelheim jedoch über den Text hinaus, wenn auch seine Deutung grundsätzlich frei bleibe von jener Willkür, die Brackert manchen tiefenpsychologischen Arbeiten attestiert.¹³⁸ Brackerts eigene Deutung unterscheidet sich nun von jener Bettelheims darin, dass er

die Angst der Kinder, der Mutter als Speise zu dienen, als zurückgewendete Angst versteh[t], die Mutter durch die eigene Gefräßigkeit zu zerstören, und zwar zu einem Zeitpunkt, da die Mutter erlebt wird als Gegenüber, das nicht nur die Befriedigung kindlicher Bedürfnisse dienen will, sondern die Kinder auch frustriert durch eigene, vom Kind unabhängige Bedürfnisse.¹³⁹

Bezüglich des Hexenhauses konstatiert Brackert, dass es als Tabubereich fungiere, innerhalb dessen die Geschwister

die notwendigen Reifungsschritte tun und, die eigenen Aggressionen und Ängste überwindend, durch die Erfahrung von Selbstständigkeit und Auf-sich-selbst gestelltsein sich selbst, und d. h. hier die eigene Bösheit und die der Mutter, handelnd akzeptieren.¹⁴⁰

¹³⁵ Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 75.

¹³⁶ Ebd. S. 75. An dieser Stelle bleibt zu bemerken, dass Regina Böhm-Korff aus einer streng literaturwissenschaftlich-strukturalistischen Perspektive heraus urteilt, zwischen den psychologischen Schulen nicht genau unterscheidet, psychoanalytische Herangehensweisen mit tiefenpsychologischen Untersuchungen teilweise vermischt und so zu einem sehr pauschal ausfallenden Urteil gelangt.

¹³⁷ Brackert: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung*. [Siehe Anm. 106]. S. 233.

¹³⁸ Vgl. ebd. S. 234f.

¹³⁹ Ebd. S. 236.

¹⁴⁰ Ebd. S. 237.

Es fällt also auf, dass die Sichtweisen des Psychoanalytikers Bettelheim und des Tiefenpsychologen Drewermann unterschiedlicher kaum sein könnten.¹⁴¹ Bettelheim betont, dass das Märchen den Prozess der Loslösung des Kindes von seiner Mutter behandelt. Mit diesem Abnabelungsprozess gehe nun die Überwindung der oralen Gier einher sowie der Gewinn der Fähigkeit, Vertrauensverhältnisse mit Gleichaltrigen aufzubauen.

Für Drewermann hingegen sind zwei Punkte essenziell, die seine Interpretation grundlegend von dem Gros der anderen hier dargelegten Sichtweisen unterscheidet.¹⁴² Markant ist zunächst die Symbiose der Figuren. Kinder wie Eltern repräsentieren jeweils zwei Aspekte einer Persönlichkeit: Wie Gretel an der Seite ihres Bruders lediglich einen 'Seelenanteil' Hänsels verkörpert, so steht der Vater im Märchen für die ‚guten‘ Aspekte der sich stiefmütterlich verhaltenden Mutter. Der zweite distinguierende Faktor ist, dass Drewermann nicht nur auf die Sichtweise des Kindes eingeht sondern sich auch intensiv mit der Psyche der Mutter auseinander setzt, die ihr Kind lieben und für es sorgen will, aber genau das, aus welchem Grund auch immer, nicht kann. Dem entsprechend stellt die Hexe jenes Zerrbild dar, das ein Kind von seiner Mutter entwickelt, wenn es derartig paradox erzogen wird. Für Drewermann steht das Märchen nun für die komplexen Vorgänge einer suchtähnlichen Mutter-Kind-Bindung, wobei das Verbrennen der Hexe für die Entscheidung des Kindes steht, der Realität ins Auge zu blicken und sich einerseits von dem hexenhaften Zerrbild seiner Mutter zu befreien sowie andererseits keine Erwartungen mehr in sie zu setzen, die zu erfüllen sie nicht im Stande ist.

Der Literaturwissenschaftler Helmut Brackert wiederum bevorzugt in seiner Deutung den Rückbezug auf die relativ textnah verfahrenende Bettelheim'sche Version, welche er jedoch dahingehend verändert, als er einerseits das Kannibalismus-Motiv als Angst der Kinder sieht, durch ihre Gier die eigene Mutter zu vernichten und andererseits das Hexenhaus als Feld begreift, innerhalb dessen die Kinder lernen, ihre eigenen Schattenseiten genauso wie die der Mutter anzunehmen.

Eine weitere Möglichkeit, Märchen zu betrachten, liegt darin, sie im Bezug auf ihre historische Realitätsnähe zu überprüfen:

¹⁴¹ Diese scharfe Trennung von tiefenpsychologischer und psychoanalytischer Deutung ergibt sich weniger aus dem unterschiedlichen Wesen der zwei Schulen als aus den unterschiedlichen Zugängen der Deuter. Eine andere tiefenpsychologische Deutung von Friedrich Schröder etwa entspricht zwar methodisch jener von Drewermann, steht in seinen Kernaussagen der Interpretation Bettelheims aber wesentlich näher.

¹⁴² Ein ähnlicher Ansatz findet sich in der pädagogischen Herangehensweise Agnes Gutters, vgl. Kapitel 2.3.6.

2.3.3. Sozialgeschichtlicher Zugang zum *Hänsel und Gretel*-Märchen

Märchenhafter Stil ist durchaus realistisch, da er niemals die konkreten Verhältnisse ignoriert [...]. Märchenhafter Stil ist geprägt von der Potentialität, von der Möglichkeit, die poetisch zur Verwirklichung drängt.¹⁴³

In seinen Ausführungen betont Bruno Bettelheim, dass der Faktor des ‚kulturellen Erbes‘ für die Entwicklung eines Kindes fast ebenso wichtig ist wie der Einfluss seiner Eltern und seines unmittelbaren Umfeldes.¹⁴⁴ Diese Aufgabe könne nun am besten die Literatur im Allgemeinen und das Märchen im Speziellen erfüllen, da das Märchen einerseits ein tieferes Verständnis für die grundlegenden Probleme der Menschen vermitteln und gute Lösungsvorschläge anbieten und weil es andererseits gleichzeitig die Neugierde des Kindes wecken, es fesseln und unterhalten könne.¹⁴⁵ „Dabei darf sie [die Kindern angemessene Geschichte, Anm. M.N.] die kindlichen Nöte nicht verniedlichen; sie muß sie in ihrer Schwere ernst nehmen und gleichzeitig das Vertrauen des Kindes in sich selbst und in seine Zukunft stärken.“¹⁴⁶ Eine ähnliche Verknüpfung von kulturellem Erbe – auch, wenn sie es nicht so genannt haben – und kindlicher Entwicklung findet sich bereits in der Vorrede der KHM-Ausgabe von 1819 der Brüder Grimm, ebenfalls im Zusammenhang mit dem Hinweis, dass den Kindern der Bezug zur nicht immer angenehmen Realität nicht vorenthalten werden dürfe: Die ‚innere Reinheit‘ des Märchens nennen die Brüder als Grund,

warum wir durch unsere Sammlung nicht bloß der Geschichte der Poesie und Mythologie einen Dienst erweisen wollten, sondern es zugleich Absicht war, [...] daß es als ein Erziehungsbuch diene. Wir suchen für ein solches nicht jene Einheit, die durch ein ängstliches Ausscheiden dessen, was Bezug auf gewisse Zustände und Verhältnisse hat, wie sie täglich vorkommen und auf keine Weise verborgen bleiben können, erlangt wird [...]. Wir suchen die Reinheit in der Wahrheit einer geraden, nichts Unrechtes im Rückhalt bergenden Erzählung.¹⁴⁷

Dieses Realitätsbewusstsein zieht sich durch die Literatur über die Grimm'schen Märchen, und einmal mehr im Besonderen über das *Hänsel und Gretel*-Märchen. Auch der sozialgeschichtliche Zugang zu den Märchen ist bereits in der Vorrede der Brüder Grimm

¹⁴³ Freund, Winfried: *Das Märchen*. Hollfeld: Bange 2003. S. 60.

¹⁴⁴ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 10.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 11.

¹⁴⁶ Ebd. S. 11.

¹⁴⁷ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. [Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde.] Frankfurt am Main: Insel 1981. [=insel taschenbuch 112]. S. 23f. Dass die Brüder aus Rücksicht auf die – nicht nur, aber auch – kindliche Zielgruppe dabei „jeden für das Kinderalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage [von 1819, Anm. M.N.] gelöscht“ (Ebd. S. 24) haben, wurde bereits im Kapitel 2.2.2. erwähnt.

angelegt, wenn sie schreiben, dass das Märchen „seine Notwendigkeit in sich [trägt] und [...] gewiß aus jener ewigen Quelle gekommen [ist], die alles Leben betraut [...]“¹⁴⁸

Bernd Wollenwebers Einschätzung des Realitätsbezugs von Märchen ist da schon konkreter. Ihm zufolge sind Märchen nicht unrealistisch, sondern, indem sie auf soziale Erfahrungen rekurren, vielmehr zutiefst realistisch: Die häufig konstatierte Grausamkeit im Märchen sei demnach nur ein Spiegel real existierender Grausamkeit.¹⁴⁹ Die dargestellte gesellschaftliche Dichotomie verweise auf das Weltbild der arbeitenden Unterschicht, die sich selber häufig als Ausgebeutete, „die da oben“ hingegen als Ausbeuter wahrnehme.¹⁵⁰ Die wunderbare Lösung der realen Probleme wiederum stelle den Wunsch nach gesellschaftlichem Aufstieg dar.¹⁵¹

Entsprechend betont auch Helmut Brackert, unter Rückbezug auf einen Essay von Maria W. Piers, den realistischen Hintergrund des KHM 15. Nicht nur betreffend der Glaubhaftigkeit der elterlichen Not und Armut, sondern auch im Bezug auf die in den letzten zweitausend Jahren immer wieder übliche Praxis des Kindermordes, die allerdings stets eng mit ökonomischer Not verknüpft war: „Offenbar wurde nur zeitweilig und nur dort, wo es gerade genug zu essen gab, versucht, dem Kindermord Einhalt zu gebieten. Kinder wurden nach Piers entweder ausgesetzt oder ertränkt oder im Schlaf erstickt bzw. erdrückt.“¹⁵² Die Erfahrung der extremen Armut und die ständig präsente Befürchtung, von den Eltern ausgesetzt bzw. beseitigt zu werden, habe nun zur Folge, dass sich die Kinder, die solche „deformierenden Sozialerfahrungen“¹⁵³ gemacht haben, „mit mörderischen Eltern identifizieren und insofern wohl auch imstande sind, andere Menschen umzubringen.“¹⁵⁴ Dieses sozialhistorische Faktum könnte, so Brackert, für die Form des Märchens konstitutiv gewesen sein: Durch ihre Fiktionalität ist die Geschichte

¹⁴⁸ Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. [=itb 112]. [Siehe Anm. 147]. S. 23.

¹⁴⁹ Vgl. Wollenweber, Ernst: Thesen zum Märchen. – In: Rötzer: *Märchen*. [Siehe Anm. 50]. S. 55.

¹⁵⁰ Wollenweber verweist an dieser Stelle auf die Untersuchungen des Soziologen Heinrich Popitz. Vgl. ebd. S. 55.

¹⁵¹ Vgl. ebd. S. 55.

¹⁵² Brackert: Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung. [Siehe Anm. 106]. S. 237. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass es, so Brackert, beinahe ausnahmslos immer die Mutter war, die für eine solche Tat bestraft wurde. Helmut Brackert leitet daraus in umgekehrter Argumentation ab, dass „[e]ine Mutter, die Kinder aussetzt oder zulässt, daß Kinder ausgesetzt werden, [...] dadurch stärker belastet [ist] als der Vater, weil sie diejenige sein sollte, die die Kinder schützt. Eine Mutter, die so etwas zulässt, ist böse, und die Böse verhält sich nun auch den Kindern gegenüber als böse Mutter, die dann in der Gestalt der Hexe ihre gerechte Bestrafung erhält.“ (Ebd. S. 237.)

¹⁵³ Brackert: Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung. [Siehe Anm. 106]. S. 237.

¹⁵⁴ Maria W. Piers: Kindermord – ein historischer Rückblick. In: *Psyche*, 1976, H. 5, S. 422ff. Zit. nach: Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28].

¹⁵⁴ Brackert: Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung. [Siehe Anm. 106]. S. 239.

den realen Normen, Grenzen und Tabuisierungen enthoben und bietet dadurch einen Handlungsraum, innerhalb dessen die Phantasien und Gelüste der Kinder auf einer imaginären Ebene durchgespielt werden können.¹⁵⁵

Dieser Einschätzung entspricht auch die Feststellung von Regina Böhm-Korff, dass Missernten, aber auch Hortung, Aufkäuferi und Export im 18. und 19. Jahrhundert Lebensmittelknappheit und als Folge daraus Preissteigerungen und Hungersnöte verursacht haben. Bereits für die Perrault'sche Version des Märchens sei vermutet worden, dass „Pest und Hungersnot [...] Hauptauslöser für solch einen Erzählstoff“¹⁵⁶ sind. Die historische Realität von Hungerkrisen und Massenarmut sei auch für den geografischen und zeitlichen Entstehungsraum des Grimm'schen *Hänsel und Gretel*-Märchens belegt. Regina Böhm-Korff kommt darüber hinaus im Abschnitt über das KHM 15 aus juristisch-kriminalistischer Sicht zum Schluss, dass „Märchen und Sagen allgemein volksläufige Rechtsauffassungen widerspiegeln.“¹⁵⁷

„Kaum ein anderes Märchen zeigt so markant die Herkunft der Gattung aus den Schichten der Habenichtse und Hungerleider.“¹⁵⁸ Auch Winfried Freund hebt den zutiefst realistischen Hintergrund des *Hänsel und Gretel*-Märchens hervor, in dem die Eltern aus unverschuldet ökonomischer Not ihre Kinder aussetzen müssen. „Die Verhältnisse korrumpieren die sittlichen Maßstäbe und entmachten die, denen zumindest eine Ahnung davon geblieben ist, wie man handeln sollte.“¹⁵⁹ – Der Vater von Hänsel und Gretel wird demnach von den Verhältnissen korrumpiert; denn seine Zweifel an den Plänen der Mutter zeigen, dass ihm die Unmenschlichkeit des Vorhabens bewusst ist. Nachdem aber in den unteren Schichten die Frau die dominante Position eingenommen habe, wie Freund betont,¹⁶⁰ ist der Mann in dem Märchen nur ein Mitläufer, dessen Handeln, gerade auch seiner Zweifel wegen, noch verzeihlich sei – im Gegensatz zum moralisch verwerflichen Verhalten der Frau.¹⁶¹ Die Bezeichnung „Stiefmutter“ sei in diesem Zusammenhang also nicht wörtlich gemeint, sondern im übertragenen Sinn zu verstehen für das stiefmütterliche Handeln der Mutter.¹⁶² Freund bezeichnet die Ereignisse im Wald als „fantastische Binnenhandlung“,¹⁶³ die ein „Abenteuer der

¹⁵⁵ Vgl. Brackert: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung*. [Siehe Anm. 106]. S. 238.

¹⁵⁶ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 18f.

¹⁵⁷ Ebd. S. 56.

¹⁵⁸ Freund: *Das Märchen*. [Siehe Anm. 143]. S. 67.

¹⁵⁹ Freund: *Das Märchen*. [Siehe Anm. 143]. S. 69.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 67.

¹⁶¹ Vgl. ebd. S. 67f.

¹⁶² Vgl. ebd. S. 67.

¹⁶³ Freund: *Das Märchen*. [Siehe Anm. 143]. S. 74.

Bewährung und der Selbstfindung und des Siegs über die lebensfeindlichen Mächte“¹⁶⁴ darstellt. Zentral sind dabei einmal mehr die Parallelen zwischen der Stiefmutter und der Hexe: Beide wollen die Kinder zugunsten ihres eigenen Überlebens opfern, beide bereiten ihnen noch eine ‚Henkersmahlzeit‘, bevor sie die Kinder in den Tod schicken (Brotlaib bzw. das üppige Mahl der Hexe).¹⁶⁵ „Beide verkörpern das Verschlingende und Lebensfeindliche schlechthin.“¹⁶⁶ Die fantastischen Vorgänge im Wald seien als Analogie auf nicht darstellbaren Erfordernisse der Realität zu lesen: „Zugleich ist der Schreckensort nicht nur Spiegel dessen, was ist und nicht sein sollte, sondern auch symbolischer Handlungsraum, indem dort das, was geschehen soll, um die Welt wieder in Ordnung zu bringen, analog zur Wirklichkeit inszeniert wird.“¹⁶⁷ Das Verbrennen der Hexe werde legitimiert durch ihre indiskutabel verwerflichen kannibalistischen Gelüste. Folgerichtig werde also ihre Hinrichtung auch ohne Mitgefühl, dafür aber mit Schadenfreude als Erlösung geschildert. Weil eine Hinrichtung der in erster Linie Schuldigen, also der Mutter, die ihre Kinder ausgesetzt hat, im Märchen nicht dargestellt werden könne, „geschieht das, was geschehen muss, um die durch das selbstische mütterliche Verhalten verkehrte Welt wieder in Ordnung zu bringen,“¹⁶⁸ auf symbolischer Ebene – und entsprechend ist denn auch die Mutter gestorben, wenn die Kinder aus der fantastischen Binnenhandlung zurückkehren.

Als aufschlussreich erweist sich darüber hinaus die Feststellung Elke Feustels, dass die mit der Hexe verbundene Motivik nicht nur, wie eingangs dargelegt, auf die uralten Komplexe der Initiation und der Todesvorstellungen zurückgeht, (Vgl. Abschnitt 2.2.1) sondern dass das von den Grimm’schen Märchen transportierte Hexenbild konkrete, historisch verankerte Vorstellungen des Volkes und der Kirche wiederhole. Zunächst einmal stimmten die in den KHM für Hexen und Stiefmütter ¹⁶⁹ verwendeten Bestrafungsarten, darunter der Tod durch Verbrennen,¹⁷⁰ mit den von der Inquisition angewandten Praktiken überein. Aber auch das äußere Erscheinungsbild – besonders die

¹⁶⁴ Ebd. S. 74f.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 70.

¹⁶⁶ Ebd. S. 70.

¹⁶⁷ Ebd. S. 71.

¹⁶⁸ Ebd. S. 73.

¹⁶⁹ Zu der in den KHM erkennbaren Vermischung des Hexen- und Stiefmutter-Typus vgl. Kapitel 2.3.7.

¹⁷⁰ Feustel nennt hier etwa den „Feuertod auf dem Scheiterhaufen (KHM 60; 193), de[n] Exitus im Nagelfass (KHM 135) sowie das Ertränken (KHM 51)“ (Feustel, Elke: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Olms 2004. [=Germanistische Studien und Texte, Bd. 72] S. 198.)

roten Augen – der Grimm’schen Hexen spiegle den Volksglauben deutlich wider. Jene aus dem *Hänsel und Gretel*-Märchen der Ausgabe letzter Hand wirke dabei schon „fast ein wenig wie Exzerpte einer praktischen Anleitung für die weltlichen und geistlichen Hexenjäger der Inquisition“¹⁷¹. Bestimmte, vom Klerus bewusst geschürte klischeehafte Vorstellungen von den Handlungsweisen der Hexen wie das Rauben und Horten von Reichtümern, aber auch Kindstötung und Kannibalismus,¹⁷² finden sich außerdem in den KHM – und einmal mehr im KHM 15.¹⁷³

Einleuchtend erscheint also die Feststellung, dass das Märchen seinen Stoff aus realen Erfahrungen zieht. Während die Brüder Grimm abstrakt von der ewigen, alles Leben betrauenden Quelle sprechen und Bruno Bettelheim noch sehr allgemein den für die Entwicklung eines Kindes zentralen Wert des 'kulturellen Erbes' von Märchen lobt, insistiert Bernd Wollenweber schon auf einem durchaus konkreten Realitätsbezug der Gattung, indem er auf das Weltbild der armen, oft ausgebeuteten arbeitenden Unterschicht verweist. In eben diesem Milieu der Armut und ökonomischen Not ist auch, wie Maria Piers betont, das in den letzten zwei Jahrtausenden immer wieder praktizierte Töten der Kinder – u.a. durch ihr Aussetzen – angesiedelt. Auch das könnte dem Märchen durchaus als Motiv zugrunde liegen. Bestärkt wird diese Annahme von Regina Böhm-Korffs Feststellung, dass zum Entstehungszeitraum und -ort der KHM Hungerkrisen und Massenarmut Realität waren. Winfried Freund proklamiert darüber hinaus, dass in den unteren Gesellschaftsschichten die dominante Rolle der Frau zugeschrieben gewesen sei, was die Mitläufer-Position des Vaters erkläre. Die Geschehnisse im Wald bezeichnet er hingegen als fantastische Binnenhandlung, die in der Realität so eben *nicht* möglich sei. Dennoch lässt sich auch die Hexe des KHM 15 konkret historisch verorten: Dass nämlich das von den Grimm’schen Märchen transportierte Hexenbild überwiegend (im äußeren Erscheinungsbild ebenso wie in der Handlungsweise oder der Art der Bestrafung) mit den mittelalterlichen, aber auch neuzeitlichen Vorstellungen des Volkes und der Kirche überein stimmt, konnte Elke Feustel anschaulich darlegen.

¹⁷¹ Feustel, Elke: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Olms 2004. [=Germanistische Studien und Texte, Bd. 72]. S. 199.

¹⁷² Feustel verweist hier auf das *Malleus maleficarum* des Inquisitoren Jacob Sprengers (Der Hexenhammer).

¹⁷³ Vgl. Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*. [Siehe Anm. 171]. S. 200f.

2.3.4. *Hänsel und Gretel* aus anthroposophischer Perspektive

Regina Böhm-Korff bemerkt zur anthroposophischen Herangehensweise grundsätzlich, dass diese die spezifische Quellenlage des Grimm-Textes unberücksichtigt lasse und im Allgemeinen „Symbole und Motive, aber auch Handlungsabläufe [...] benutzt, um die eigene anthroposophische Sichtweise zu legitimieren.“¹⁷⁴ Doch auch, wenn diese extratextuelle Deutungsweise teilweise schlecht belegt bzw. wissenschaftlich nur leidlich fundiert ist, finden sich einerseits Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten mit anderen Deutungen und lassen sich andererseits den Überlegungen interessante Ideen abgewinnen.

In diesem Abschnitt sei auf Rudolf Geiger als Vertreter des anthroposophischen Deutungsansatzes zurückgegriffen. Seine Auseinandersetzung mit Märchen begann er nach eigenen Angaben zeichnend, anschließend erzählend, und er stellte fest: „[...] das Märchen überzeugt nur dann, wenn der Erzähler von der Wahrheit der Geschehnisse durchdrungen ist.“¹⁷⁵ Spannend ist hier zunächst die konstatierte Nähe zwischen Märchenillustration und Märchenerzählung. Geiger selbst gibt in diesem Zusammenhang der gesprochenen, im exakten Wortlaut wiedergegebenen¹⁷⁶ Rezitation den Vorzug, die durch ihre Plastizität und Lebendigkeit das statische Bild übertreffe, während er dem statischen Bild eher die Funktion einer Erlebnishilfe, eines Tors in unsere Phantasie zuschreibt.¹⁷⁷

Regina Böhm-Korff weist darauf hin, dass alle anthroposophischen Deutungen des KHM 15 den Prozess der ‚Menschwerdung‘ stark rezipieren.¹⁷⁸ Entsprechend werden auch bei Rudolf Geiger die Erlebnisse im Hexenhaus als Entwicklungsschritte der Kinder eingestuft. Zunächst aber weist Geiger auf die unbarmherzige Art der (Stief-)Mutter sowie auf die Passivität des Vaters hin. Immerhin liege die Vertreibung der Kinder insofern auch in der Verantwortung des Mannes, als er erstens mit der Eingangsfrage („Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, da wir für uns selbst nichts mehr haben?“¹⁷⁹) selbst den Zündstoff für die Argumentation der Frau liefert und weil er sich

¹⁷⁴ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 48.

¹⁷⁵ Geiger, Rudolf: *Märchenkunde*. Stuttgart: Urachhaus 1982. S. 10.

¹⁷⁶ Ebd. S. 12.

¹⁷⁷ Ebd. S. 11f.

¹⁷⁸ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 48.

¹⁷⁹ Grimm: *Hänsel und Gretel*. 1857. [Siehe Anm. 79]. 1857.

zweitens seiner Frau nicht nachhaltig zu widersetzen weiß.¹⁸⁰ Während der Vater für die Kinder nun dennoch Sicherheit und Halt verkörpere,¹⁸¹ fungiere die Mutter durch ihren Vorschlag und schließlich durch das Verschließen der Untertüre (dem stets „offene[n] Tor zur Vergangenheit“¹⁸²) als Schicksalsantreiberin.

Was die Kinder betrifft, ist auch für Geiger der Rollentausch zwischen Hänsel und Gretel bedeutsam. Solange Hänsel handlungsfähig ist, folgt seine Schwester ihm blind. „Gretel wacht erst auf, als Hänsel im Gefängnis steckt. Und sie wird von der Hexe wachgerüttelt – im selben Ton, den schon die Frau an sich hatte.“¹⁸³ Hänsel sei nun der Hexe sowie der Schwester gegenüber zur selben Passivität genötigt, wie sein Vater zuvor schon gegenüber der Mutter: „Wie der Vater am Eingang des Märchens im Schweigen schwand, sitzt auch das Söhnlein machtlos gefesselt hinter dem Gitter.“¹⁸⁴ Wie bereits bei den anderen Deutungsansätzen bilden auch für Geiger die (Stief-)Mutter und die Hexe eine Einheit.

Typisch für anthroposophische Zugänge ist die hochsymbolische Interpretation verschiedener Requisiten. So stehen für Gruber die Steine für Mond-, das Brot aber für Sonnensubstanz.¹⁸⁵ Geiger sucht außerdem die Namen der Geschwister auf ihre ursprüngliche Bedeutung hin zu prüfen: Johannes und Margarete. Er kommt zum Schluss, dass Hänsel dem Käfig, „seiner Gefängnisgruft als ein Verwandelter, ein Johannes [entsteigt]. Seine Befreiung ist ein Auferstehen“¹⁸⁶ – während der Name Margarete auf die Perlmutter ‚matrix margaritae‘ verweise, wobei ‚matrix‘ für Mutter und Mutterleib und ‚margaritae‘ für die sich darin befindende Perle stehe,¹⁸⁷ womit wiederum auf das Element Wasser verwiesen sei und insofern auch die Verbindung mit der Ente und dem Wasser fruchtbar werde: Gretel verkörpert demnach mit der Ente, die die Kinder am Ende übers Wasser bringt, das mütterliche Prinzip. Als weiteres Element erhält das Feuer in Geigers Interpretation einen wichtigen Stellenwert.¹⁸⁸ Er bemerkt, dass die Wende für Gretel, die unter der Herrschaft der Hexe lange nur als passive Wasserträgerin fungiert hat, in dem Moment eintritt, in dem sie aufgefordert wird, Feuer zu machen. Einen weiteren zentralen Punkt in Grubers Ausführungen bilden seine Überlegungen zum Wesen der Hexe: Seine These ist, dass diese eigentlich geopfert werden *will*:

¹⁸⁰ Geiger: *Märchenkunde*. [Siehe Anm. 175]. S. 264f.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 265.

¹⁸² Ebd. S. 267.

¹⁸³ Ebd. S. 269.

¹⁸⁴ Ebd. S. 270.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 267.

¹⁸⁶ Ebd. S. 281.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 278; Fußnote.

¹⁸⁸ Vgl. ebd. S. 270.

Wir berühren hier das Rätsel des Bösen überhaupt: daß das Böse uns versucht und peinigt, damit wir es bestehen; daß es uns schreckt, damit wir erwachen; daß es Knüffe austeilte, an denen wir im Widerstand erstarken. Die Hexe triumphiert, wenn wir kuschen – aber *will* sie triumphieren? [...] ‚Spar dir dein Geplärre‘, schilt die Hexe. Das Weinen gefällt ihr gar nicht.¹⁸⁹

Gruber sieht in der Hexe eine durch das Feuer zu Erlösende; die Hexe will verbrannt werden, weil sie erlöst werden will. Dass der Verweis auf den scheinbar reinigenden Charakter des Verbrannt-Werdens seine historische Richtigkeit hat, darauf verweist auch Elke Feustel in ihrer Dissertation *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*. In ihrem Abschnitt über ‚Die Hexe als Personifizierung des Bösen‘ legt sie anschaulich dar, dass sich in der Grimm’schen Hexenfigur „unübersehbare Spuren der mittelalterlichen Vorstellungen der Kirche und des Volkes“¹⁹⁰ finden lassen, wobei besonders die Bestrafungsmethoden an Praktiken der Inquisition erinnern (vgl. auch Kapitel 2.3.3.). Im Sinne einer zeitgenössischen Deutung erscheint mir allerdings der Vorschlag unangebracht, dass die Hexe durch die Verbrennung *tatsächlich* eine wie auch immer geartete Erlösung erfahren soll. Wenn wir jedoch den Erlösungsgedanken herausnehmen, erscheint die Idee, dass die Hexe den Flammentod regelrecht provoziert, durchaus interessant: Erstens macht sie selber Gretel mehrfach darauf aufmerksam, dass sie nicht weinen, sondern handeln solle und zweitens begibt sich die Hexe schließlich freiwillig in die Position, von der aus sie ursprünglich das Mädchen ins Feuer stoßen wollte; sie müsste das Gefahrenpotential ihrer Handlung demnach eigentlich einschätzen können. „Die Hexe spricht nicht etwa aus: ‚Ich will ins Feuer gestürzt werden‘ [...]. Gretel muss selbst drauf kommen! Im Erkennen liegt der Funke: ‚Da merkte Gretel ...‘ [...] durch eine *Tat* fordert sie auf zur *Tat*.“¹⁹¹ Dass die Hexe im Prinzip ihren eigenen Tod verschuldet, das gehe, so Regina Böhm-Korff, auch aus einer volkskundlich-literaturwissenschaftlichen Deutung Max Lüthi hervor. Für ihn sei die Hexe weniger ein Mensch denn eine Personifikation des Bösen.¹⁹² „Das Schicksal, das sie den Kindern zugebracht hat, trifft sie selber, sie wird in ihrem eigenen Ofen gebraten, sie kommt durch ein von ihr selbst entwickeltes Verfahren um. Das Böse verzehrt sich selber.“¹⁹³

Ausgehend von der Ansicht, dass das Hänsel und Gretel-Märchen in erster Linie den Prozess der ‚Menschwerdung‘ darstellt, betont also Rudolf Geiger die männliche

¹⁸⁹ Geiger: *Märchenkunde*. [Siehe Anm. 175]. S. 273.

¹⁹⁰ Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*. [Siehe Anm. 171]. S. 198.

¹⁹¹ Geiger: *Märchenkunde*. [Siehe Anm. 175]. S. 273.

¹⁹² Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 98.

¹⁹³ Ebd. S. 98.

Passivität (der Vater lässt der Mutter freie Hand; Hänsel wird eingesperrt und insofern handlungsunfähig) sowie die weibliche Aktivität (die Mutter leitet die Aussetzung der Kinder ein; Gretel ist verantwortlich für ihre eigene Befreiung und die ihres Bruders). Geiger beschäftigt sich außerdem eingehend mit der symbolhaften Deutung einzelner Requisiten – so auch des Feuerelements. Während seine Idee, den Feuertod als Erlösung zu klassifizieren, sicherlich mit Vorsicht zu genießen ist, erweist sich jedoch der Hinweis, dass die Hexe ihren eigenen Tod richtiggehend herausfordert, als durchaus überzeugend.

2.3.5. Religiöse Deutung des *Hänsel und Gretel*-Märchens

Wie bereits an anderen Stellen angemerkt, lassen sich im *Hänsel und Gretel*-Märchen christliche Anklänge ausmachen. Abgesehen davon, dass Hänsel seine Schwester mit dem Hinweis „Gott wird uns nicht verlassen“ und „Gott wird uns schon helfen“ zu beruhigen sucht und Gretel in ihrer verzweifelten Lage ebendiesen erneut um Hilfe anruft, erkennt Wolfgang Mieder in dem Märchen auch Parallelen zur biblischen Weihnachtsgeschichte: „Betlehem‘ heißt in der Übersetzung ‚Brothaus.‘“¹⁹⁴ Interessant in diesem Zusammenhang ist auch der Hinweis Rudolf Geigers auf den religiösen Impetus des Märchens, der sich etwa in der Wendung „des Vaters Haus“ bemerkbar macht (ist es doch nie das Eltern- oder gar das Mutterhaus).¹⁹⁵ Geigers anthroposophischer Zugang geht sogar so weit, in den Figuren Vater, Hänsel und dem wegweisenden Täubchen eine Miniatur der göttlichen Trinität – Vater, Sohn, heiliger Geist – zu entdecken.¹⁹⁶ Relevant ist vielleicht noch der Hinweis von Regina Böhm-Korff, dass das Feuer aus religionspsychologischer Sicht u.a. auf einen Läuterungsprozess verweisen kann¹⁹⁷ – womit sich der Kreis zur Idee, die Seele der Hexe durch das Verbrennen ihres Körpers zu ‚erlösen‘, wieder schließt.

2.3.6. *Hänsel und Gretel* aus der Sicht der Pädagogik

In der Mitte der 1960er Jahre entbrannte eine breit geführte Diskussion darüber, welche Auswirkungen Märchen auf die kindlichen Rezipienten haben. Regina Böhm-Korff unterscheidet grob zwei Lager: Jene, denen das Märchen als Kinderliteratur bedenklich erscheint, problematisieren die „Grausamkeiten von Märchen, ihre irreale Phantasiewelt,

¹⁹⁴ Mieder: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. [Siehe Anm. 22]. S. 17.

¹⁹⁵ Vgl. Geiger: *Märchenkunde*. [Siehe Anm. 175]. S. 265f.

¹⁹⁶ Vgl. ebd. S. 275.

¹⁹⁷ Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 58.

die in ihnen dargestellten unzeitgemäßen Denk- und Verhaltensschemata sowie die affirmative Rezeptionsform.“¹⁹⁸ Die Befürworter halten dem jedoch entgegen, „daß wesentliche Darstellungsprinzipien des Märchens der kindlichen Realitätswahrnehmung und Rezeptionsfähigkeit ebenso angemessen seien wie die optimistische Grundhaltung von Märchen.“¹⁹⁹ Aus diesen Kontroversen heraus habe sich nun ein differenzierterer Zugang zur Märchenpädagogik entwickelt, der ihre Entmystifizierung sowie ihre angemessene Rezeption vor dem Hintergrund der realen Sozialgeschichte fordert. Dem Märchen wurde zusehends aktivierender sowie emanzipatorischer Wert zuerkannt und der von ihm ausgehende Optimismus als signifikanter Faktor für die psychologische Entwicklung von Kindern begriffen.²⁰⁰

Regina Böhm-Korff betont die engen Verknüpfungen und vielen Berührungspunkte der pädagogischen und der psychologischen Perspektive; dem entsprechend wurden auch die von ihr im Abschnitt über die psychologisch-pädagogische Sicht auf das KHM 15 angeführten Deutungsrichtungen bereits vielfach erwähnt. Wie Eugen Drewermann erkennt auch die Pädagogin Agnes Gutter im Zentrum des Märchens eine Mutter-Sohn-Problematik.²⁰¹ Die Perlen und Edelsteine stehen für die hinter der herzlosen Stiefmutter/Hexe verborgene gute Mutter genauso wie für die am Ende erworbene Reife. Als Symbole der Mütterlichkeit führt Gutter zu einem nährenden Element (Speis und Trank, Haus, Küche, Backofen, etc.), zum anderen den in vielen Mythen weiblich gezeichneten Mond an.²⁰² Männlich besetzt seien hingegen Wind und Wasser sowie Hänsels Aktivität der Wegmarkierung.²⁰³ Im Gegensatz zu den bisher bearbeiteten Interpretationen wird von ihr allerdings den Volksmärchen eine ‚Wirklichkeitswidrigkeit‘ unterstellt; im Konkreten kritisiert sie am *Hänsel und Gretel*-Märchen, dass der schwache Vater, der seine Kinder immerhin verraten hat, nichts zur Wiedergutmachung beitragen muss und dass von dem bei den Kindern nach einer solchen Erfahrung zurückbleibenden Trauma im Märchen keine Rede ist.²⁰⁴

Ausgehend von den kontroversen Meinungen der 60er und 70er Jahre mit den Märchen-Skeptiker_innen auf der einen und den Märchen-Befürworter_innen auf der

¹⁹⁸ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 80.

¹⁹⁹ Ebd. S. 80.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 80. Regina Böhm-Korff stützt sich hierbei auf Pischke, Hildegard: Das veränderte Märchen. Untersuchungen zu einer neuen Gattung der Kinderliteratur. In: *Literatur für Kinder*, 1972, S. 94–113.

²⁰¹ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 86

²⁰² Vgl. ebd. S. 87.

²⁰³ Vgl. ebd. S. 87f.

²⁰⁴ Vgl. ebd. S. 89. Regina Böhm-Korff zitiert auch hier wieder Agnes Gutter.

anderen Seite, hat sich innerhalb der Pädagogik mittlerweile eine grundsätzlich positive Grundhaltung dieser Textgattung gegenüber durchgesetzt. Erwähnenswert an der Sichtweise Agnes Gutters ist zunächst ihr mit Drewermann vergleichbarer Ansatz, die Mutter-Sohn-Beziehung ins Zentrum der Deutung zu stellen, außerdem einzelne Requisiten der Handlung einer symbolischen Analyse zu unterziehen und schließlich der Verweis auf die – aus pädagogischer Perspektive – fehlende innere Logik des Märchens im Bezug auf die Schuldfrage des Vaters.

2.3.7. *Hänsel und Gretel* feministisch betrachtet

Heinz Rölleke zufolge spiegle sich in den Märchen der Brüder Grimm zum einen deren allgemeine Beziehung zu Frauen wider,²⁰⁵ zum anderen habe auch die Persönlichkeitsstruktur der Gewährspersonen, die „zum Zeitpunkt ihres Erzählens junge, unverheiratete Frauen sowie Stichwortgeberinnen und Funktionsträgerinnen waren“,²⁰⁶ einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss auf den Frauentypus der Kinder- und Hausmärchen gehabt. Er stellt fest, dass die allermeisten Märchenheldinnen in der Zeit ihrer Pubertät vorgestellt werden, was unabweislich verdeutliche, „daß Märchen etwas über einen Reifungsprozeß aussagen, daß ihr verborgenes Thema oft der symbolhafte Umgang mit den ersten Erfahrungen von Eros und Thanatos, Liebe und Tod, ist.“²⁰⁷ Nun unterscheidet Rölleke drei Typen von Märchenheldinnen: In ihrer „schier atemberaubende[n] Passivität“²⁰⁸ steht das Dornröschen für den ersten – passiven – Typus, während die Goldmarie aus *Frau Holle* ihre Reife durch tatkräftige Aktivität sowie durch ihre Fähigkeit zu aktivem Mitgefühl unter Beweis stellt und somit den zweiten – aktiven – Typus verkörpert.²⁰⁹ Am häufigsten komme allerdings der dritte, gemischte Typus jener Heldinnen vor, die sich sowohl passiv als auch aktiv verhalten :

In Reinkultur begegnet uns dieser Mädchen- oder Frauentypus in *Hänsel und Gretel* – Gretel beginnt als die ängstliche, passive, bloß duldende, die vorläufige Rettung durch Hänsel nur tatenlos bewundernde Heldin. Sobald aber ihr männliches Bruder-Pendant hilflos und auch nicht mehr zur Hilfe für die Schwester fähig im Hexenkäfig sitzt, da verändert sich ihre Haltung sozusagen um 180 Grad. Sie wird

²⁰⁵ Heinz Rölleke legt „die biedermeierlichen Ideale von Bravheit und Häuslichkeit, [...] ja nazarenischer Auffassung“ (Rölleke: *Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 66]. S. 198.) der Brüder Grimm anhand des weitestgehend von Wilhelm Grimm selber gedichteten KHM 161 (*Schneeweißchen und Rosenroth*) dar und weist darauf hin, dass diese Sichtweise „offenbar mit den Idealvorstellungen ihrer Zeit von der Rolle der bürgerlichen Frauen und Töchter konform gehen.“ (Ebd. S. 199.)

²⁰⁶ Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 20.

²⁰⁷ Rölleke: *Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm*. [Siehe Anm. 66]. S. 204.

²⁰⁸ Ebd. S. 206.

²⁰⁹ Ebd. S. 206.

aktiv, sie wird listig, sie bewirkt die Befreiung. Sie kennt sozusagen ihren Kairos, den Augenblick, in dem dieser Umschlag sinnvoll, ja im wörtlichsten Sinn *notwendig* ist.²¹⁰

Weniger auf die Gegensätze aktiv vs. passiv, denn auf die *Art* ihres jeweiligen Handelns bezieht sich hingegen Elke Feustels Klassifizierung von insgesamt vier Typen von Grimm'schen Märchenheldinnen: 1. Schlafende Schönheiten (z.B. *Schneewittchen*, *Dornröschen*), 2. Schmerz und Schmach leidende Jungfrauen (z.B. die rechte Braut in *Der Liebste Roland* oder die Königstochter aus *Der Ranzen*, *das Hütlein und das Hörnlein*), 3. selbstbewusste, kluge Rätselprinzessinnen (z.B. in *Das Rätsel* und *Das kluge Schneiderlein*) und 4. tapfere Erlöserinnen als Teil von Geschwister- und Liebespaaren (Gretel aus *Hänsel und Gretel* oder die Königstochter aus *Die zwölf Brüder*).²¹¹ Für den letzten Typus betont Feustel besonders die Charakterstärke, mit der die Erlöserinnen vollkommen isoliert „'lange, lange Wege' (KHM 88) durchschreiten, die irdische Welt verlassen und bis an ihre existenziellen Grenzen gehen,“²¹² um ihr Ziel – die Befreiung des Bruders bzw. der Brüder oder etwa die (Rück-)Gewinnung des Geliebten – zu erreichen. Feustel unterzieht die weiblichen und männlichen Imagines der Kinder- und Hausmärchen einem Rollenvergleich und stellt fest, dass „letztere in der Bedeutung evident hinter den Frauenfiguren zurückstehen und ihnen weitaus häufiger die Funktion des hilflosen [sic], rettungsbedürftigen Nebenakteurs beschieden ist, während der Frauenpart als Erlösungsfigur fungiert.“²¹³ Allerdings seien, so Feustel, nicht nur die „überragendsten Lichtgestalten“, sondern auch die finstersten Akteure der Kinder- und Hausmärchen weiblichen Genus'.²¹⁴ Im Hinblick auf historische Deutungsmöglichkeiten weist Feustel außerdem darauf hin, dass das Bild der erfolgreichen, ja angriffslustigen und verteidigungsstarken Frauen aus konkreten geschichtlichen Zusammenhängen heraus entstanden sein könnte: Mehreren historischen Belegen zufolge seien zwischen dem 11. und dem 17. Jahrhundert zahlreiche Fälle bekannt, in denen weibliche Anverwandte in Kriegs- und Krisenzeiten ihren Männern nicht nur zur Seite standen, sondern auch erfolgreich deren Territorien und Privilegien verteidigten.²¹⁵

Im Zusammenhang mit dem von den bisher angeführten Deutungen einhellig beobachteten Zusammenhang von Stiefmutter- und Hexenfigur im KHM 15 ist die Feststellung Feustels interessant, dass sich diese beiden Frauentypen in den

²¹⁰ Rölleke: Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. [Siehe Anm. 66]. S. 206.

²¹¹ Vgl. Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*. [Siehe Anm. 171]. S. 257ff.

²¹² Ebd. S. 295.

²¹³ Ebd. S. 361.

²¹⁴ Vgl. ebd. S. 363.

²¹⁵ Ebd. S. 297.

Grimm'schen Märchen in einigen entscheidenden Punkten ähneln – insbesondere in ihren malignen Handlungsweisen und in der Art ihrer jeweiligen Bestrafung.²¹⁶

Das Grimm'sche Märchen trennt den Typus der Stiefmutter nominal nicht eindeutig vom Hexentypus: Die Hexe wird durch Heirat des Vaters zur Stiefmutter (KHM 11; 49), die Stiefmutter mutiert im Zeitverlauf zur Hexe (KHM 135) oder sie übt Hexenkünste aus (KHM 53; 141).²¹⁷

Wenn auch im KHM 15 Stiefmutter und Hexe nicht wie bei den angeführten Beispielen als ein- und dieselbe Figur dargestellt werden, so wird ihre Verbindung durch den Kontext der andren KHM doch bekräftigt.

Während Heinz Rölleke in seiner Untersuchung der Grimm'schen Frauenfiguren grob zwischen drei Typen – aktiv, passiv und Mischform – (Gretel vertritt den dritten Typus) unterscheidet, bietet Elke Feustel eine differenziertere Klassifizierung an, derzufolge Gretel zum Typus der 'tapferen Erlöserin' gezählt wird. Als solche läuft sie Hänsel insofern den Rang ab, als er im Laufe der Handlung auf die Rolle des rettungsbedürftigen Nebenakteurs zurückfällt, während sie sich durch besondere Charakterstärke hervortut. Feustel weist außerdem auf den möglichen historischen Hintergrund dieser emanzipatorischen Züge hin. Für die kontinuierlich konstatierte Verbindung von Stiefmutter- und Hexengestalt ist schließlich noch die Feststellung relevant, dass diese beiden Figuren in anderen Kinder- und Hausmärchen häufig sehr ähnlich dargestellt werden bzw. überhaupt zu einer einzigen Figur verschmelzen.

2.4. Resümee und ‚real meaning‘

Zunächst wurde also unter Punkt 2.1. festgestellt, dass die Faszination, die von den Märchen im Allgemeinen und von *Hänsel und Gretel* im Speziellen ausgeht, auf deren vielseitige, individuell wie fachlich fundamental divergierende Deutbarkeit zurückzuführen ist. Das hat zur Folge, dass eine schier unüberschaubare Menge an unterschiedlichen künstlerischen Bearbeitungen einerseits – Lieder, Parodien, Opern, Filme, Illustrationen – sowie an wissenschaftlichen und semiwissenschaftlichen Deutungsversuchen andererseits existiert.

²¹⁶ Vgl. Feustel: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten*. [Siehe Anm. 171]. S. 245.

²¹⁷ Ebd. S. 244.

Die Dokumentation der Entwicklungsgeschichte unter Punkt 2.2 ergab, dass die Wurzeln des Märchens bis zu uralten Mythen und Riten der Menschheitsgeschichte zurückreichen. Während die Motive des Hexenhauses, des Eingesperrt-Seins und der Feistprobe auf die Praktiken der Initiation zurückgehen, ist für den Komplex der Todesvorstellungen die Idee des Waldes als Übergang in ein anderes Reich sowie die Henkersmahlzeit im Hexenhaus relevant. Das Kannibalismus-Motiv rühre von alten Menschenopfer-Ritualen her, das Aussetzen der Kinder lasse sich auf einen zu besänftigenden ‚alten Wildnisgott‘ zurückführen und die Hexenfigur habe ihre Vorläufer in einer als ‚Holla, Holda oder Hulda‘ bzw. ‚Perchta‘ verehrten Göttin dämonischen, aber ursprünglich auch heiligen Charakters. Was die konkret nachweisbaren literarischen Vorläufer des KHM 15 anbelangt, so konnten Montanus’ *Erdkühlein*, Basiles *Nenillo e Nenella*, und vor allem auch d’Aulnoys *Finette Cindron* sowie Perraults *Le petit poucet* angeführt werden. Die mündliche Überlieferung von Henriette Dorothea Wild wurde schließlich erstmals in der Urfassung von 1810 niedergeschrieben, wobei zwischen dieser ersten Version und jener der Ausgabe letzter Hand von 1857 zahlreiche zum Teil massive Eingriffe verzeichnet werden können, vor allem im Hinblick auf die umfangreiche Ausschmückung des Schlusses, die Genese der Mutter zur Stiefmutter sowie die zunehmende Dämonisierung der Hexe.

Unter Punkt 2.3. wurden schließlich diverse Denkrichtungen nach ihrer jeweiligen Perspektive auf das Märchen befragt, woraus sich unterschiedliche Auslegungen des Märchens ergeben haben. Angesichts dieser Vielfalt an mehr oder weniger bestechend argumentierten Deutungsvarianten des KHM 15 stellt sich nun noch die Frage, ob es möglich ist, aus dieser Fülle an Vorschlägen so etwas wie einen ‚Kern‘ herauszufiltern. Dafür sei an dieser Stelle noch einmal die Fallstudie von Regina Böhm-Korff herangezogen. Unter Rückbezug auf Lauri Honkos Klassifizierung von ‚meaning‘²¹⁸ (im Sinne des Begriffs ‚Deutung‘) stellt sie nämlich die These auf, dass ‚real meaning‘ also der ‚wahre Bedeutungskern‘ von Märchen, gleichzusetzen ist mit dem, was C.G. Jung mit ‚Urbilder‘ meint oder Gotthilf Isler unter dem Begriff des ‚Archetypus‘ versteht.²¹⁹ Böhm-

²¹⁸ Das klassische Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger als Ausgangspunkt nehmend unterscheidet Honko zwischen 1) ‚intended meaning‘ – die vom Sender beabsichtigte Botschaft, 2) ‚received meaning‘ – die Botschaft, die beim Empfänger ankommt, 3) ‚latent meaning‘ – das nicht näher definierte Spannungsfeld ‚dazwischen‘, 4) ‚real meaning‘ – die tatsächliche, per se existierende Bedeutung, 5) ‚constructed meaning‘ – die schulmäßige Interpretation sowie 6) ‚recognised symbolic meanings‘ und ‚psychoanalytic deep meanings‘ – die Parallele zum ‚constructed meaning‘. Vgl. Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 33f.

²¹⁹ Nach Gero von Wilpert steht der Begriff des ‚Archetypus‘ innerhalb der Literaturwissenschaft „für die häufig wiederkehrenden Urbilder in Mythos und Dichtung, die, dem Medium Dichter oft unbewußt, aus dem ‚kollektiven Unbewußten‘ in die Gestalten, Bilder, Plots, Motive und Symbole selbst moderner

Korff proklamiert nun, dass „jede Deutung, so wie sie von ‚Hänsel und Gretel‘ existiert, einen **Kern** aus ‚**wahrer Deutung**‘ (**real meaning**) besitzt, der durch **Über-Interpretation**, in Form von ‚**constructed meaning**‘ und ‚**latent meaning**‘ erweitert wird.“²²⁰ Im Endeffekt kommen, so das weitere Fazit, alle von ihr untersuchten Deutungen mehr oder weniger zum folgenden Ergebnis:

Das Märchen ‚Hänsel und Gretel‘ beschreibt den Entwicklungs- und Werdegang zweier Menschen (weiblich und männlich), die von ihrem Kind-Dasein im Elternhaus die Reifungsstufen hin zum Erwachsenen-Leben durchlaufen. Daß dieser Reifungsprozeß mit Ängsten, Enttäuschungen, aber auch mit Erfolg und Intelligenz zu tun hat, beweist dieses Märchen ebenfalls. Die Vielfalt menschlicher Erfahrungen wird dargestellt, und dabei ist es egal, ob es die Mutter oder die Stiefmutter oder sogar der Vater ist, der die Kinder aussetzt. [...] Wichtig ist vielmehr, daß die Kinder das Elternhaus verlassen und in ein anderes Leben hineingehen.²²¹

Die Details und Kleinigkeiten, mit denen sich viele Deuter aufhalten, hindere diese häufig daran, das Wesentliche der Geschichte zu sehen und führe, so die Autorin, zu zahlreichen Über-Interpretationen. Genauso werde die Figur der Stiefmutter als bedeutungskonstituierendes Merkmal häufig überstrapaziert, ohne zu berücksichtigen, dass sie in der Urfassung noch als leibliche Mutter auftritt.²²² Böhm-Korff plädiert dafür, die Kernaussage der Geschichte als Gleichnis zu betrachten, als Zeichen, das für ein anderes Zeichen steht.²²³ Obwohl sie dies nicht explizit macht, so kann doch aus ihrer Argumentation abgeleitet werden, dass sie das Wesentliche, das ‚real meaning‘ oder den archetypischen Kern der Erzählung im Entwicklungsgang der Kinder (zweier Menschen) verortet, in deren Loslösung vom Elternhaus, die mit einem Reifungsprozess und einem Schritt in ein anderes Leben verbunden ist. Die Feststellung eines hinter dem *Hänsel und Gretel*-Märchen stehenden Urbildes ändert jedoch nichts an der Einschätzung Böhm-Korffs, dass – aus den vielfältigen Deutungen heraus einleuchtend und in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach erörtert – „die Polysemie von KHM 15 offensichtlich“²²⁴ ist, und dass es „[d]emzufolge [...] weder eindeutige noch richtige noch verbindliche Deutungen [gibt].“²²⁵

Dichtung eindringen, immer wieder neu ausgeschöpft und in neuer Weise gestaltet werden (z.B. die Große Mutter, das Göttliche Kind).“ Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001. S. 45.

²²⁰ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 118. [Hervorhebungen im Original.]

²²¹ Ebd. S. 119.

²²² Vgl. ebd. S. 119.

²²³ Vgl. ebd. S. 119.

²²⁴ Ebd. S. 119.

²²⁵ Ebd. S. 119.

Inwiefern die im Abschnitt 2.3. beschriebenen Deutungen sich nun in zeitgenössischen Bilderbuchbearbeitungen des KHM 15 wiederfinden bzw. inwiefern die bereits dargelegten Ansätze vielleicht durch die visuelle Bearbeitung des Stoffes um weitere Perspektiven ergänzt werden, das sei im folgenden Abschnitt untersucht.

3. Faszination Bild: Einzelanalysen

Die im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit dargelegten unterschiedlichen Herangehensweisen und Interpretationsmöglichkeiten sollen nun im dritten Kapitel Anwendung finden: In ausführlichen und umfassenden Analysen sollen verschiedene Bilderbücher danach ‚befragt‘ werden, inwiefern die einzelnen Illustrationen, aber auch die Werke als Gesamtheit, jene unterschiedlichen Deutungsvarianten des *Hänsel und Gretel*-Märchens widerspiegeln, verstärken, abschwächen oder ergänzen. (Zu den konkreten Analysekriterien vgl. Kapitel 3.2.)

3.1. Gattungsfrage und Eingrenzung der ausgewählten Werke

Im Folgenden seien die vier Kriterien für die getroffene Auswahl dargelegt. Bevor jedoch entschieden wird, *welche* Bilderbücher für eine Analyse in Frage kommen, ist noch zu klären, was in der vorliegenden Arbeit unter dem Begriff Bilderbuch *überhaupt* verstanden wird, da dies für die Anwendbarkeit des ersten Kriteriums essenziell ist.

Jens Thiele weist in seinem Werk *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption* darauf hin, dass sich die Illustration im Kinderbuch historisch als eine dem Text untergeordnete Zugabe entwickelt hat,²²⁶ und dass sich diese Tradition bis heute widerspiegelt:

Daß ein Autor zunächst einen Text schreibt und der Verlag, der diesen Text angenommen hat, einen Illustrator sucht, ist [...] bis heute gängige Praxis; aus der ästhetischen Struktur des Erzählmaterials in Bild, Wort, Papier und Buchgestaltung folgt diese Unterordnung des Bildes unter den Text aber keineswegs.²²⁷

Für das zeitgenössische Märchenbilderbuch ergibt sich nun allein schon aus der Tatsache heraus, dass die Grimm'schen Märchen bereits vor 200 Jahren zum ersten Mal herausgegeben wurden, eine gewisse Vormachtstellung des Textes. Das für die vorliegende Arbeit aufgestellte Auswahlkriterium der ‚Texttreue‘ verstärkt diese Position sicherlich noch weiter – und auch die Illustrator_innen billigen dem Text seine Autorität in unterschiedlicher Ausprägung zu, wie die Analysen noch zeigen werden. Dies hat zur Folge, dass sich die Klassifizierung der ausgewählten Werke als *Bilderbuch* (in Abgrenzung zum *illustrierten Buch*) als potentiell schwierig erweist: Während Klaus

²²⁶ Vgl. Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 45f.

²²⁷ Ebd. S. 45f.

Doderer und Helmut Müller in den 1970er Jahren „die Dominanz des Bildes bzw. die Gleichrangigkeit von Bild und Text als gattungskonstituierende Merkmale des Bilderbuches“²²⁸ festlegten, so wird in vielen neueren Definitionen das untrennbare Zusammenspiel von Text und Bild als wesentliche Komponente begriffen.²²⁹ In diesem Sinne proklamiert Jens Thiele, dass sich das Bilderbuch vom illustrierten Kinderbuch insofern abgrenzt, als in zweiterem das Bild lediglich „eine den Text erläuternde, kommentierende Funktion besitzt,“²³⁰ während sich für das Bilderbuch im engeren Sinn, darauf wird in der Forschung immer wieder hingewiesen, gerade die Verknüpfung bzw. Interdependenz von Text und Bild als konstitutiv erweist.²³¹ Die Schwierigkeit einer Zuordnung der *Hänsel und Gretel*-Bearbeitungen liegt nun darin, dass eine erläuternde und kommentierende Funktion der Bilder gerade dort vermutet werden könnte, wo sie einem vorhandenen Text nachträglich hinzugefügt worden sind. Die Illustration bereits bestehender, noch dazu im Originalwortlaut wiedergegebener Märchentexte könnte dem Bilderbuch demnach gar nicht zugeordnet werden, sondern lediglich dem illustrierten Kinderbuch. Zu zeigen, dass die nachträgliche Bebilderungen eines präexistenten Textes aber sehr wohl auf diesen zurückwirken und mit ihm in Austausch treten kann, ist immerhin mit eines der zentralen Anliegen der vorliegenden Arbeit (vgl. Kapitel 1). Deshalb wird in den Analysen der ausgewählten Werke der Frage nach der Bild-Text-Interdependenz auch jeweils ein gesonderter Abschnitt gewidmet.

Die Frage nach der Verknüpfung von Text und Illustrationen ist zwar ein wichtiges, aber nicht das einzige zentrale Kriterium für die Bestimmung des Mediums.²³² Interessant an der Definition Barbara Baders ist, dass sie die kommerzielle Seite des Bilderbuches genauso berücksichtigt wie seine Funktion als soziales, kulturelles und historisches Artefakt sowie seine primäre Adressatengruppe, die Kinder:

A picture book is text, illustrations, total design; an item of manufacture and a commercial product; a social, cultural, historical document; and foremost an experience for a child. As an art form it hinges on the interdependence of pictures

²²⁸ Feiner, Katrin: *Bilderbuch*. Wien: STUBE 2009. [=spektrum 03]. S. 3.

²²⁹ Vgl. ebd. S. 3.

²³⁰ Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günther (Hg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Band 1: Grundlagen – Gattungen. Bartmannsweiler: Schneider, Hohengehren 2000. S. 228.

²³¹ Vgl. Feiner: *Bilderbuch*. [Siehe Anm. 228]. S. 18. sowie Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 53.

²³² Nachdem es innerhalb der Bilderbuchforschung keine Einigkeit darüber gibt, ob das Bilderbuch als Gattung, Genre, Medium oder anderwärtig zu bezeichnen ist, sei in der vorliegenden Arbeit unter Rückbezug auf Scott McCloud, der das Comic als ‚Medium‘ klassifiziert, das Bilderbuch als ein ebensolches gehandhabt. Vgl. McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen²1995. S. 14.

and words, on the simultaneous display of two facing pages, and on the drama of the turning page.²³³

Diese in ihrer kompakten Art schon fast lapidar wirkende Definition erweist sich für meine Fragestellung als besonders ergiebig: Der erste Teil lässt sich mühelos auf alle zur Auswahl stehenden Werke anwenden, wobei sich bezüglich des kindlichen Adressatenkreises mitunter Einschränkungen ergeben könnten (vgl. Abschnitt 3.3.3.2. sowie 4.2.). Darüber hinaus nennt die Bader'sche Definition neben der bereits als bilderbuchtypisch klassifizierten Komponente der Bild-Text-Verknüpfung zwei weitere konstitutive Faktoren: Die simultane Darstellung von Bildern auf einer durch den Mittelfalz getrennten Doppelseite sowie die Spannung, die sich durch das Umblättern der Seiten ergibt. Weil sie sich im Zusammenhang mit der Frage ‚Bilderbuch oder illustriertes Kinderbuch‘ als sinnvoll und handhabbar erweisen, sollen diese zwei Faktoren – zusätzlich zu jenem der Bild-Text-Interdependenz – innerhalb der vorliegenden Arbeit für die Zuordnung der Werke zu diesem oder jenem Medium primär herangezogen werden.

Soweit zur Frage nach dem Medium Bilderbuch. Die konkrete Auswahl der Werke erfolgt nun aufgrund der folgenden vier Kriterien:

1. Bilderbücher: Nur jene Werke kommen in Frage, die auch wirklich dem Medium *Bilderbuch* (in Abgrenzung zum illustrierten Buch) zugerechnet werden können. (Da diese Unterscheidung nicht immer eindeutig getroffen werden kann, sei die Frage der Zuordnung anhand der konkret zur Debatte stehenden Bücher im Anschluss noch genauer erörtert.)
2. Einzeldarstellungen: Es werden lediglich jene Bücher behandelt, die ausschließlich das KHM Nr. 15 der Brüder Grimm enthalten (und nicht etwa zwei oder mehrere Märchen in einem Band zusammenfassen).
3. Anspruch auf relative Texttreue: Zur Auswahl stehen außerdem nur die Bücher, die sich sehr nahe an einer der von den Brüdern Grimm herausgegebenen Textfassungen orientieren und in deutscher Sprache erschienen sind. (Unter „sehr nahe“ sind jene Ausgaben gemeint, die bemüht sind, die Abweichungen vom Originaltext durch die „behutsamen Angleichungen an heutigen Sprachgebrauch und aktuelle Schreibweisen“²³⁴ so gering wie möglich zu halten.)

²³³ Bader, Barbara: *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan 1976. Zit. nach: Arizpe & Styles: *Children Reading Pictures*. S. 19.

²³⁴ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 3.

4. Zeitgenössische Werke: Um dem Attribut ‚zeitgenössisch‘ möglichst gerecht zu werden und um außerdem die Anzahl der in Frage kommenden Werke auf ein handhabbares Maß zu begrenzen seien ausschließlich jene Bilderbücher berücksichtigt, deren deutschsprachige Erstausgabe zwischen den Jahren 2006 und 2011 erschienen ist.

Aus dieser Eingrenzung ergibt sich zunächst die Auswahl von fünf *Hänsel und Gretel*-Werken, illustriert von Lorenzo Mattotti (2009, dt. 2011), Květa Pacovská (2009), Susanne Janssen (2008), Anastasija Archipova (2008) und Katrin Brandt (2007).²³⁵

Das Bild-Text-Verhältnis verläuft bei allen Werken durchwegs in ‚parallelen Linien‘, das heißt, dass Bild und Text in ihren Aussagen miteinander korrespondieren – und sich nicht etwa widersprechen (‚kontrapunktische Verknüpfung‘) oder sich beim Erzählen der Handlung abwechseln (‚geflochtener Zopf‘).²³⁶ Dass die nachträgliche Bebilderung eines bestehenden Textes nicht zwingend bedeuten muss, dass die Illustrationen diesen „nur“ erläutern oder kommentieren, sondern mit ihm durchaus in ein produktives Spannungsverhältnis treten können, zeigen besonders die Bilderbücher Lorenzo Mattottis und Susanne Janssens, in denen Text und Bild alleine durch ihre Anordnung über ein hohes Aussagepotenzial verfügen; Květa Pacovská hingegen ist die einzige Illustratorin, die den Text mitunter sogar in die Bilder integriert. Die Werke von Anastassija Archipova und Katrin Brandt bedienen sich der Möglichkeit, durch die formale Anordnung von Text und Bild aussagekräftige Spannungsfelder zu erzeugen, hingegen nur zu einem verschwindend geringen Anteil (Brandt) bzw. gar nicht (Archipova). Im Bezug auf Brandt ist jedoch zu sagen, dass sie zwar nicht formal, aber durchaus inhaltlich interessante Korrelationen zwischen Text und Bild aufbaut, indem sie die Handlung auf der Darstellungsebene (also in der Art, wie sie die Bilder aufbaut und die Szenen darstellt) widerspiegelt (vgl. Punkt 3.6.4).

Die doppelseitige Darstellung trifft auf Brandt, Mattotti, Janssen und Pacovská gänzlich zu, nicht jedoch auf Archipowa. Eng damit verknüpft ist das von Barbara Bader als „drama of the turning page“ bezeichnete Kriterium. Es ergibt sich daraus, dass im

²³⁵ Eine weitere, im Dezember 2011 erschienene, von Sybille Schenker gestaltete Ausgabe des Märchens ist zwar grafisch hochinteressant, entfernt sich aufgrund der vorgenommenen Textkürzungen allerdings zu weit von der Grimm’schen Version, um noch in die Auswahl hinein zu fallen.

²³⁶ Zu den verschiedenen Bild-Text-Verknüpfungsmodi siehe: Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 75.

Kopf des Betrachters, der Betrachterin durch das Umblättern eine Art ‚Zwischenbild‘ entsteht, das Raum gibt für ein „gedachte[s], assoziierte[s] Fantasiebild zwischen den Bildern.“²³⁷ Das Spiel mit dieser ‚Leerstelle‘ zwischen den Seiten ist vor allem den Werken Brandts, Pacovskás, Mattottis und Janssens zueigen, wenn auch auf eine jeweils grundlegend unterschiedliche Art, wie noch zu zeigen sein wird. Pacovskás Darstellungen fußen zwar nicht in erster Linie auf dem durch das Umblättern erzeugten Spannungsmoment im Sinne einer Sequenzialität, doch baut sie mithilfe ihrer Bildkompositionen innerhalb der einzelnen Doppelseiten große Spannungsfelder auf, die sich durchaus auch über mehrere Doppelseiten erstrecken können. Anastassija Archipowa hingegen erfüllt weder das Kriterium der doppelseitigen Illustration, noch verfügen die Illustrationen selber oder die narrative ‚Leerstelle‘ zwischen den Bildern über ein bemerkenswertes Spannungspotenzial.²³⁸ Insofern bin ich der Ansicht, dass die Werke von Brandt, Mattotti, Janssen und Pacovská dem Medium Bilderbuch zugerechnet werden können, jenes von Archipowa steht dagegen dem illustrierten Märchenbuch sicherlich näher als dem Bilderbuch und wird deshalb in der vorliegenden Arbeit nicht weiter berücksichtigt. Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass diese verhältnismäßig strenge und tendenziell formal orientierte Definition des Bilderbuches an dieser Stelle primär der Abgrenzung zum illustrierten Buch dient; in eine tiefergehende Diskussion über das Medium Bilderbuch am Ende der Arbeit noch einmal eingestiegen (vgl. Abschnitt 4.2.).

3.2. Analysekriterien²³⁹

Einige für die Analyse der ausgewählten Bilderbücher relevanten Faktoren sind selbsterklärend: In einem ersten Schritt will ich jeweils auf das äußere Erscheinungsbild des jeweiligen Werkes eingehen und die ‚hard facts‘ klären – Format, Struktur, Schriftart, verwendete Textvorlage – um bereits einen ersten Eindruck zu gewinnen.

²³⁷ Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 49.

²³⁸ Interessant an ihren Illustrationen ist jedoch, dass sie sich mitunter einer Ausdruckform bedient, die Scott McCloud als „von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt“ benennt. Sie findet vor allem im japanischen Comic häufig Anwendung und wird dann eingesetzt, wenn von einem Ort eine gewisse Stimmung vermittelt werden soll. (Vgl. McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 87.) Die mehrfache Abbildung von stillebenhaften, mit der Geschichte nicht in einem direkten Zusammenhang stehenden Bildfragmenten (etwa einem abgebrochenen Ast auf Seite 6) legt nahe, dass es Archipowa offenbar weniger um die Erzeugung von sequenzieller Spannung als um die Vermittlung einer bestimmten Grundatmosphäre geht.

²³⁹ Die nachstehenden Analysekriterien wurden inspiriert von dem von Christoph Schmitt aufgestellten ‚Raster zur Analyse von Märchenillustrationen‘. Vgl. Schmitt: *Die Märchenillustration*. [Siehe Anm. 1.]. S. 72ff.

Im Anschluss daran sollen die Bilder in einem ‚immanenten‘ Verfahren betrachtet werden: Welche Technik wird verwendet, welche Szenen wurden für die Illustrationen ausgewählt, wie sind die Figuren dargestellt, in welchem Setting bewegen sie sich und wie sind die Seiten komponiert? Hier kommen auch die von Max Lüthi aufgestellten Kategorien des Volksmärchens zum Tragen: Flächenhaftigkeit, Eindimensionalität, Isolation und Allverbundenheit der Figuren (vgl. Kapitel 2.3.1.). Für die Analyse der Bilderbücher sind besonders die Flächenhaftigkeit der Darstellung und die Eindimensionalität der Figuren insofern relevant, als sich anhand dieser Kriterien der Transformationsprozess vom Text zur Illustration gut veranschaulichen lässt: Werden die unbestimmten Orts- (und Zeit)-Angaben zu konkreten Schauplätzen präzisiert? Durch ihre visuelle Darstellung erfahren die Figuren eine bestimmte Realisierung – aber bleiben sie schemenhaft stereotyp oder treten sie als konkrete Charaktere auf? Wird der selbstverständliche Umgang mit dem Wunderbaren (die Begegnung mit dem Hexenhaus) bildlich umgesetzt? Und inwieweit wird das Kriterium der Flächenhaftigkeit, also die Reduktion auf das Handlungsrelevante, in den Illustrationen beibehalten bzw. aufgehoben?

Der nächste Schritt wird sein, die Bilder zu kontextualisieren: Die Illustrationen sollen im Hinblick auf den Hintergrund des jeweiligen Künstlers bzw. der jeweiligen Künstlerin betrachtet werden. Es sollen Rezensionen der Bilderbücher berücksichtigt werden, nach intervisuellen Verweisen gesucht und die Einbindung des Werkes in eine künstlerische Richtung oder Strömung beachtet werden, was auch einen Seitenblick in gesellschaftliche Diskurse erlaubt. – Es ist nicht das Ziel der nachstehenden Untersuchungen, diese Fragen stur Punkt für Punkt abzuhaken; vielmehr sollen sie den einzelnen Betrachtungen als Analysetool zugrunde liegen, auf das je nach Erfordernis zurückgegriffen werden kann.

Darüber hinaus erwarte ich mir fruchtbare Ergebnisse von der Analyse der Bild-Text-Verknüpfungen. Denn, obwohl es sich bei allen Bilderbüchern um parallele Darstellungen handelt, kann das Wechselspiel von Text und Illustration schon alleine mittels einer durchdachten Anordnung von Beidem über einen hohen Aussagewert verfügen, wie schon im Zuge der Definitionsfrage unter Kapitel 3.1. erörtert wurde. In diesem Zusammenhang ist auch das Kriterium der ‚Visuellen Narrativität‘ relevant: Der Begriff wurde von Aron Kibédi Varga für die Erforschung von Historienmalereien entwickelt und verweist auf den auch für die Bilderbuchforschung relevanten erzählerischen Gehalt von Bildern. Die von Varga entwickelten Kategorisierungen visueller ‚Erzähl‘-Typen greift Jens Thiele in seinem Werk *Das Bilderbuch. Ästhetik –*

Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption auf. Ausgehend von der Frage nach dem narrativen Anteil von Bildern unterscheidet er (mit Varga) zwischen monoszenisch und pluriszenisch erzählenden Einzelbildern sowie zwischen monoszenisch bzw. pluriszenisch erzählenden Bildsequenzen.²⁴⁰ Als pluriszenische Einzelbilder oder ‚Simultanbilder‘ werden jene bezeichnet, die innerhalb ihrer Darstellungsfläche mehrere Handlungsmomente abbilden; typisch dafür sind etwa die Wimmelbilder Ali Mitgutschs.²⁴¹ Monoszenisch bedeutet hingegen, dass das Bild nur einen einzigen markanten Moment der Erzählung (Vargas prägt hierfür den Begriff der ‚perpeteia‘) herausgreift und illustriert.²⁴² Es handelt sich bei sämtlichen Illustrationen der in dieser Arbeit behandelten Bilderbuchausgaben um monoszenische Einzelbilder. Klassische Bildsequenzen (wie typischerweise beim Comic) kommen in den behandelten Illustrationen nicht direkt vor. Allerdings ist bei der Analyse auf jeden Fall der Hinweis Jens Thieles zu berücksichtigen, dass

[...] das textunabhängige Bild, ob mono- oder pluriszenisch, nie völlig frei steht wie ein Gemälde an der Wand, sondern immer in den Rahmen eines Buches und dessen Sequentialität durch Seiten eingebunden ist. Ein solcher latent narrativer Kontext wirkt insofern auf jedes Einzelbild zurück.²⁴³

Direkt damit verknüpft ist auch das Kriterium ‚drama of the turning page‘, weshalb der Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild jeweils in einem eigenen Abschnitt nachgegangen werden soll. Die aus all diesen Fragestellungen gewonnenen Ergebnisse werden in einem letzten Schritt dazu dienen, den oder die dem analysierten Bilderbuch zugrunde liegenden Interpretationsansatz bzw. -ansätze des Märchens auszumachen. Diese werden schließlich noch mit den im zweiten Teil der Arbeit dokumentierten Deutungsmöglichkeiten abgeglichen, wobei darauf geachtet werden soll, inwiefern das jeweilige Werk die bereits dargelegten Sichtweisen aufgreift, vielleicht eine der Deutungen verstärkt widerspiegelt bzw. einen Querschnitt durch die unterschiedlichen Anschauungen bildet oder etwa Perspektiven aufzeigt, die bislang noch nicht berücksichtigt wurden.

²⁴⁰ Vgl. Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 46.

²⁴¹ Vgl. ebd. S. 57ff.

²⁴² Vgl. ebd. S. 56f.

²⁴³ Ebd. S. 57.

3.3. Hänsel und Gretel und Lorenzo Mattotti

Lorenzo Mattottis Interpretation des *Hänsel und Gretel*-Märchens wurde erstmals 2009 im Pariser Kinder- und Jugendbuchverlag *Gallimard Jeunesse* veröffentlicht. Für die nachfolgende Betrachtung sei die zwei Jahre später im Hamburger *Carlsen-Verlag* erschienene deutsche Fassung herangezogen. Nachdem der Illustrator lange Zeit überwiegend als Comic-Künstler tätig war und der deutsche *Carlsen-Verlag* in erster Linie als Comic-Verlag bekannt ist, stellt sich die Frage, inwiefern Mattottis *Hänsel und Gretel* nun ein Bilderbuch ist bzw. weshalb es nicht als Comic behandelt wird.²⁴⁴

Zunächst ergeben sich natürlich häufig Überschneidungen zwischen den beiden Medien, Bilderbücher bedienen sich häufig der Verfahren des Comic (besonders im Bezug auf die für den Comic konstitutive Kategorie der Sequenzialität²⁴⁵), der Comic lässt sich beeinflussen von Bilderbuchklassikern²⁴⁶ und häufig lassen sich die Grenzen zwischen beiden gar nicht mehr ziehen, ein Comic ist ein Bilderbuch, ein Bilderbuch ein Comic.²⁴⁷ Unter Fortführung des von Will Eisner geprägten Begriffs der ‚sequenziellen Kunst‘ formuliert Scott McCloud folgende Definition: Comics sind „[z]u räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.“²⁴⁸ Diese Sequenzialität ist nun zwar nicht zwingend an die Form klassischer Panels gebunden, wie McCloud weiter ausführt, aber doch an irgendeine Form von gleichzeitiger Darstellung verschiedener Handlungsabläufe auf einer einzigen Fläche, sei es auf einer Höhlenwand, auf Papyrus oder auf der Seite eines Comic-Heftes.²⁴⁹ Zwar ließe sich hier das Argument Thieles ins Spiel bringen, dass die *Hänsel und Gretel*-Illustrationen Mattottis durch ihre Einbindung in den Kontext eines Buchs sehr wohl über eine gewisse – seitenübergreifende – Sequenzialität verfügen, doch geht diese aufgrund der sehr spezifischen Anordnung von Text und Bild in diesem Werk erst recht wieder zu weiten Teilen verloren, wie noch zu zeigen sein wird. (Was nicht gleichzusetzen ist mit dem unter Punkt 3.1. erläuterten

²⁴⁴ Um sie von der Masse abzuheben, werden jene als ‚qualitativ hochwertig‘ klassifizierten Comics häufig mit dem Begriff ‚Graphic Novel‘ beschrieben. Ich will mich in dieser Arbeit jedoch an die sehr weit gefasste Definition Scott McClouds halten, für die der Begriff ‚Comic‘ keine qualitative Wertung impliziert. (Vgl. McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 30.)

²⁴⁵ Vgl. McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 17.

²⁴⁶ So führt etwa Scott McCloud Maurice Sendak, Zeichner und Autor des Bilderbuchklassikers *Wo die wilden Kerle wohnen*, als einen der „**vielfersprechendsten** modernen Comic-Zeichner“ an. (McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 209. [Hervorhebung im Original.])

²⁴⁷ Ein Beispiel hierfür ist etwa David Wiesners *Tuesday*, oder Ulrike Perschs *Rotkäppchens List*.

²⁴⁸ McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 17.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 17ff.

Kriterium des seitenübergreifenden Spannungsbogens, der nämlich trotz der nicht direkt vorhandenen Sequenzialität gewahrt bleibt, vgl. Kapitel 3.3.4.)

3.3.1. Äußeres Erscheinungsbild: Das Bilderbuch als ästhetisches Artefakt

Das überformatige, in Hard Cover gebundene Bilderbuch macht schon auf den ersten Blick einen besonders hochwertigen Eindruck. Die Titelillustration zeigt zwei schemenhafte Figuren, die sich durch ein Dickicht aus schwarzen Tuschstrichen bewegen, wobei sich die Zeichnung als bedrohlicher Wald auf Buchrücken und hinterem Buchdeckel fortsetzt. Die darunter platzierte goldgeprägte Frakturschrift identifiziert die Figuren als *Hänsel und Gretel*. Auch der über die Kinder gesetzte Name des Künstlers Lorenzo Mattotti sowie die unter den Titelschriftzug in Kapitälchen angegebenen Namen der Brüder Grimm (Künstler wie Märchensammler erscheinen beide in einer klassischen Antiqua-Font) genauso wie das am unteren Buchdeckelrand angebrachte Verlagslogo sind in Gold gedruckt, ebenso wie die Angaben auf dem Buchrücken und auf dem hinteren Buchdeckel.²⁵⁰ Einzig der EAN-Code bricht das Bild. Darüber hinaus sind sämtliche Angaben verso wie recto vertikal zentriert, was den durch die Wahl der Schrift, des Golddruckverfahrens auf überwiegend schwarzem Untergrund und des großen Formats erzeugten hochwertigen Eindruck zusätzlich verstärkt – schon die äußere Hülle verrät dem Betrachter: Dieses Buch wird nicht mit in den Sandkasten genommen, nicht zwischen Plastilin und Schokopudding liegen gelassen und erst recht nicht mit fettigen Fingern angefasst.

Auch auf dem vorderen und hinteren Vorsatz setzt sich das schwarz-weiße Dickicht aus kräftigen, aber auch subtilen, zarten Pinselstrichen fort und wird erst vom Schmutztitel unterbrochen, der, abgesehen vom weiß ausgesparten Titelschriftzug, vollflächig schwarz bedruckt wurde, wobei die sich links daneben befindliche Seite (also die recto-Seite des fliegenden Vorsatzblattes) ganz weiß gehalten ist, wodurch schon jener scharfe Kontrast eingeleitet ist, der sich für die Text-Bild-Komposition des Buches als konstitutiv erweisen wird. Die Umkehrung dieses links-weiß-rechts-schwarz-Kontrastes findet sich nun auf der folgenden Doppelseite: Die verso-Seite des Schmutztitels ist schwarz, während auf dem Haupttitel nun – nach Gold und Schwarz – die dritte der drei im Buch verwendeten Farben zum Einsatz kommt: Auf weißem

²⁵⁰ Zu den Begrifflichkeiten der Buchkunde vgl.: Hiller, Helmut und Füßel, Stephan: Wörterbuch des Buches. 7., grundlegend überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 2006.

Untergrund wird in Farngrün²⁵¹ noch einmal – mit den selben Schriftarten in annähernd der gleichen Anordnung – die Information des vorderen Buchdeckels wiederholt, bevor auf der darauf folgenden Doppelseite, den Seiten 2 und 3 also,²⁵² die Geschichte beginnt.

3.3.2. Text und Typographie: Die Autorität des ‚Originals‘

Der Text des Märchens folgt der Ausgabe letzter Hand von 1857 („Sprache und Rechtschreibung wurden dem heutigen Gebrauch behutsam angeglichen“²⁵³) und wird in derselben Antiqua, wie sie bereits auf Titel und Haupttitel zu finden ist, und in derselben farngrünen Farbe wiedergegeben, wobei der im Blocksatz gesetzte Text von einer drei Zeilen umfassenden Fraktur-Initiale eingeleitet wird, welche Praxis sich bei jedem neuen Absatz – in zweizeiliger Abschwächung – das ganze Buch hindurch wiederholt. Außerdem sind die Textblöcke im Verhältnis zur Seitengröße eher klein und relativ nah am Bundsteg eingespiegelt, besonders an Kopf-, Fuß- und Außensteg ergibt sich dadurch ungewöhnlich viel weiße Fläche. Diese Kombination aus der für ein Bilderbuch sehr untypischen Schriftwahl²⁵⁴ und der bund-zentrierten Platzierung des Satzspiegels gesteht dem Text im eigentlichen und vor allem auch im übertragenen Sinn sehr viel Raum zu: Bei dieser Schriftgröße – und diesem Format – wäre es mitunter sogar möglich, den gesamten Text auf einer oder maximal zwei Doppelseiten unterzubringen. Stattdessen werden den einzelnen Textabschnitten, jeweils alternierend mit den illustrierten Doppelseiten, durch das gesamte Buch hindurch für wenige Sätze zwei volle Doppelseiten eingeräumt, ohne dass – eine weitere Seltenheit im Bilderbuch – der so entstehende, auffällig große Weißraum in irgendeiner Weise gefüllt wird. Dass der Text nicht nur typographisch zu etwas Besonderem gemacht wird, sondern ihm auch platzmäßig so viel Raum zugestanden wird, nämlich gleich viel wie den Bildern, vermittelt eine gewisse Wertschätzung dem Text gegenüber, gibt ihm Gewicht und verleiht ihm Autorität.

²⁵¹ Bezeichnung nach RAL 2025. Vgl. RAL-Farbfächer. Wien: Spandex.

²⁵² Der einfacheren Handhabung halber werden die – im Original nicht paginierten – Seiten im Folgenden durchnummeriert, wobei der Haupttitel als Seite 1 definiert sei. Dasselbe gilt auch für die Bilderbücher Katrin Brandts und Květa Pacovskás.

²⁵³ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Mattotti, Lorenzo (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Hamburg: Carlsen 2011. [Verlagsinformation S. 46.]

²⁵⁴ Im Bilderbuch werden aufgrund der leichteren Lesbarkeit für Kinder klassischerweise serifenlose Schriften bevorzugt. Die Verwendung einer Frakturschrift, wenn auch nur für den Titel und für die Initialen, vollzieht insofern einen deutlichen Bruch mit den Konventionen des Mediums Kinderbuch. Dem entspricht auch die – im Vergleich zum großen Buchformat – für ein Bilderbuch vergleichsweise geringe Schriftgröße von 13 Punkt.

3.3.3. Die Bilder

3.3.3.1. Immanent: Gefangen und verloren in einem beklemmenden Setting

Die Bilder wurden mit Pinsel und schwarzer Tusche gefertigt, wobei das Dickicht aus feinen und groben Strichen die Seiten beherrscht und weiß ausgesparte Flächen sehr spärlich eingesetzt werden. Für seine Bilder wählt Mattotti stets die Perspektive der Supertotalen (Panorama) oder der Totalen, die Figuren sind entsprechend in die Ferne gerückt und schemenhaft dargestellt. Die Figuren der Kinder sind dabei häufig im hellen Gegenlicht – einer Lichtung etwa, oder des Lagerfeuers – dargestellt und so auf Anhieb erkennbar, während sich zum Beispiel die Eltern, die auf Doppelseite 20/21 ihre Kinder zum zweiten Mal im Wald zurücklassen, erst auf den zweiten Blick vom bedrohlichen Wald abheben. Das Setting nimmt also jeweils einen Großteil des Bildes ein und kann so stark als Emotionsträger fungieren. Die Grundemotion, die sich durch das gesamte Bilderbuch zieht, ist Angst (siehe Abschnitt 3.3.3.2.).

Den Auftakt der eigentlichen Geschichte (abgesehen von Titel- und Vorsatz-Illustration) bildet die Darstellung eines einfachen, strohgedeckten Hauses am Waldrand bei Sonnenuntergang (S. 4-5). Die nachfolgenden Illustrationen zeigen, wie die Kinder (S. 8-9) vom Vater – interessanterweise fehlt hier die Mutter – in den Wald gebracht werden (Bewegung nach links; weg von zu Hause) und wie sie (S. 12-13) alleine darin unterwegs sind (Heimweg: Bewegung nach rechts). Für die nächste Illustration (S. 16-17) hat Mattotti die Nacht-Szene gewählt, in der Hänsel und Gretel bereits zum zweiten Mal die Pläne der Eltern mithören: In albtraumhaft verzerrter Perspektive werden die Kinder im dunklen Vordergrund in ihrem Bett eng aneinander liegend gezeigt während die im Hintergrund offen stehende Türe das Zimmer schwach beleuchtet. Die Doppelseite 20-21 zeigt die Kinder wiederum im Wald – diesmal vor einem Feuer sitzend, während sich die Eltern am rechten unteren Bildrand – Richtung rechts – aus der Illustration stehlen. Die nachfolgende Grafik (S. 24-25) bildet das von außen tempelartig anmutende Hexenhaus ab sowie die Geschwister, wie sie es finden (Bewegung nach links). Der sakrale Eindruck des Hauses wird auf den Folgeillustrationen durch die Darstellung von Rundfenstern und gewölbeartigen Decken zusätzlich verstärkt. Auf den Seiten 28-29 lässt die Hexe, deren markantes Profil mit großem Kinn und Hakennase deutlich hervortritt, die Kinder durch eine gewölbte Türe ins Haus (weiterhin Bewegung nach links), um sie auf Seite 32-33 zu unterwerfen: Im Vordergrund wird die Feistprobe gezeigt, während im Hintergrund Gretel nebst Ofen dargestellt ist. Auf den Seiten 36-37 stößt Gretel die Hexe energisch ins Feuer des linken Bildrandes, am rechten Bildrand harrt Hänsel noch immer seiner Befreiung aus dem Käfig. Auf der vorletzten Doppelseite fährt Gretel auf dem Rücken der

60

Ente, deren Kehrwasser eine hohe Geschwindigkeit suggeriert, der Sonne und dem Elternhaus entgegen (Bewegung nach rechts), während Hänsel im linken oberen Eck noch darauf wartet, an die Reihe zu kommen. Das letzte Bild schließlich zeigt die hochemotionale, glückliche Heimkehr der Kinder: Sie laufen auf ihren Vater zu und werden von ihm durch die Luft gewirbelt, es ist heller Tag, neben dem Haus wachsen Blumen und aus dem Schornstein steigt Rauch.

Im Bezug auf die Figurendarstellung fällt zunächst auf, dass die Mutter in den Bildern nur eine untergeordnete Rolle spielt. Ist es auf der Seite 6-7 nur der Vater, der die Kinder in den Wald führt, so ist die Mutter auf Seite 20-21 zwar abgebildet, allerdings verschwindet ihr Gesicht im Schatten bzw. ist es vom Bildrand abgeschnitten. Der zurück auf seine Kinder gerichtete Blick des Mannes ist hingegen deutlich zu erkennen. Im Bezug auf die erste Darstellung erfährt nun der Moment der Schuld eine Verschiebung weg von der Mutter hin zum Vater, von dem in der zweiten Darstellung mit der Axt überdies ein gewisses Gefahrenmoment ausgeht: Dass er dieses Werkzeug so deutlich sichtbar schultert verweist zwar sicherlich ganz pragmatisch auf seinen Beruf als Holzhacker – darüber hinaus gilt die Axt aber auch als beliebtes und eindeutiges Utensil des Horror-Genres.²⁵⁵ Dass die Mutter nicht abgebildet ist hat außerdem zur Folge, dass auf der Illustrationsebene jene Verbindung zwischen der Mutter und der Hexenfigur fehlt, über die sich alle im ersten Kapitel vorgestellten Deuter_innen einig sind. Die Hexe selber ist mit ihrer prägnanten Gesichtsform auf Seite 28-29 sehr stereotyp dargestellt und hat auf Seite 32-33 und 36-37 mit ihren langen Fingern und krallenähnlichen Zehen etwas skelettartiges an sich. Was Hänsel und Gretel anbelangt, so fällt auf, dass beide bis zur Seite 28-29 stets gemeinsam, nebeneinander stehend, sitzend oder liegend abgebildet sind, wobei Hänsel stets führt und Gretel hinter ihrem Bruder steht oder geht. Die Trennung vollzieht sich in der Szene der Feistprobe auf Seite 32-33, in der Hänsel ein letztes Mal groß im Vordergrund (eingesperrt im Käfig) zu sehen ist, während Gretel im Hintergrund steht und mit ihrer Körperhaltung bemerkenswerterweise genau die Pose der Hexe doppelt. Bereits die nächste Illustration rückt Gretel ins Zentrum des Geschehens während Hänsel im Käfig sitzend gezeigt wird, auch in der darauffolgenden Darstellung fährt Gretel (entgegen der textlichen Vorlage) als erste über den Fluss und konsequenterweise ist auch sie es, die als erste wieder zuhause ankommt und vom Vater durch die Luft gewirbelt wird.

²⁵⁵ Stellvertretend für viele Beispiele sei an dieser Stelle lediglich auf die berühmte Axt-Szene aus Stanley Kubricks Klassiker *The Shining* (USA 1980) verwiesen:
<http://www.youtube.com/watch?v=2TVooUHN7j4&feature=fvsvr> [Abgerufen am 27. März 2012].

Durch ihre schemenhafte Gestalt bleiben also die Figuren im Allgemeinen vage. Dadurch, dass die Kleidung nicht konkretisiert wird, fehlt jegliche kulturelle, soziale oder historische Verortung, von den Gesichtern ist bestenfalls ein grober Umriss des Profils zu erkennen (vgl. S. 32-33). Lediglich aus dem Setting lässt sich ein Minimum an Örtlichkeit erkennen, handelt es sich doch nicht etwa um ein niedliches Föhrenwäldchen sondern um einen wild gewachsenen, undurchdringbar wirkenden (Ur-)Wald; das Elternhaus wiederum befindet sich auf einer flachen, weiten Ebene neben dem Wald und bildet zu diesem somit einen deutlichen Kontrast. Das Gebäude selber ist als Strohhütte gezeichnet und transportiert als solche, wenn schon nicht das unbeschreibliche Elend, das auf der Textebene die Eltern zu ihrer Tat veranlasst, so doch eine gewisse grundlegende Kargheit bzw. Einfachheit. Das Hexenhaus hingegen bildet nicht nur durch seine Platzierung im Wald das Gegenstück zum Elternhaus, sondern auch durch seine Architektur. Die textliche Vorgabe des Häusleins aus Brot und Kuchen wird in der bildlichen Umsetzung gänzlich ignoriert, jedoch verspricht das Hexenhaus mit seiner sakral anmutenden Erscheinung jene Fülle, welche der elterlichen Hütte in seiner Armut fehlt.

3.3.3.2. Kontextuell: Die emotionale Macht von Farbe, Form und Bildkomposition

Als Illustrator arbeitete Lorenzo Mattotti (*1954) bereits für renommierte Zeitschriften wie *The New Yorker*, *Le Monde*, *La Repubblica* oder die *Süddeutsche Zeitung* und veröffentlichte außerdem zahlreiche Kinderbücher – u.a. *Pinocchio* (Frankreich 1990) und *Eugenio* (Paris 1993), für welches er im selben Jahr den Preis der *Biennale der Illustrationen Bratislava* erhielt.²⁵⁶ Seinen großen Bekanntheitsgrad verdankt er jedoch nicht nur seinen Illustrationen und Bilderbüchern sondern zu einem großen Teil seiner Tätigkeit als Comic-Künstler.²⁵⁷ Mit einprägsamen, stilistisch hochexpressiven und in ihrer Farbgebung bestechenden Werken wie *Feux* (Paris 1997) oder *Muremure* (Paris 2001) machte sich Mattotti ab den 90er Jahren grenzübergreifend einen Namen; für *Docteur Jekyll & Mister Hyde* (Paris 2002) erhielt er 2003 den *Eisner Award* in der

²⁵⁶ Vgl. Persönliche Homepage von Lorenzo Mattotti. – <http://www.mattotti.com/index.php> [Abgerufen am 13. März 2012].

²⁵⁷ Der Comic-Künstler Scott McCloud konstatiert für das Medium ‚Comic‘, dass es als Kunstform lange Zeit verkannt wurde, weshalb „einige der **vielfersprechendsten** modernen Comic-Zeichner von ihren **diskriminierten Kollegen getrennt** und durch ein **anderes Etikett** ihrer angeblich so primitiven Welt [der des Comic, Anm. MN.] **enthoben** wurden!“ Zu diesen ‚geadelten‘ Künstlern gehört Lorenzo Mattotti. zweifelsohne. (McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 209. [Hervorhebungen im Original.] Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass McCloud auf der Bildebene auch zwei innerhalb der Bilderbuchforschung zentral relevanten Persönlichkeiten – Wilhelm Busch und Maurice Sendak (*Wo die Wilden Kerle wohnen*) – als solche ‚enthobenen‘ Künstler ausweist.

Kategorie „Best U.S. Edition of Foreign Material.“²⁵⁸ Genauso wie seine Schwarzweiß-Bücher (u.a. *Stigmates*, Paris 1998; *L'homme à la fenêtre*, Paris 2003; *Hänsel et Gretel*, Paris 2009) fallen sie durch ihre außergewöhnliche Ausdrucksstärke auf, Rezensenten sprechen von einem „extrem expressive[m] Stil“²⁵⁹, „gewaltigen Bilder[n]“²⁶⁰, „Farborgien“²⁶¹, „wirbelnde[n] und leuchtende[n] Bildern“²⁶² oder „dunkle[n] Abgründe[n] der Einsamkeit“.²⁶³

„Der Gedanke, dass ein Bild im Leser ein **Gefühl** oder eine **Empfindung** hervorrufen kann, ist für die Comic-Kunst von grundlegender Bedeutung.“²⁶⁴ Diese Einschätzung Scott McClouds lässt sich nun nicht nur vorbehaltlos auf die Comics Mattottis übertragen, sie trifft auch auf seine Illustrationen für das *Hänsel und Gretel*-Märchen uneingeschränkt zu: In einer von dem französischen Online-Sender *evene.fr* ausgestrahlten Kurzsendung mit dem Titel *la leçon du dessin. Lorenzo Mattotti. Scénariste et illustrateur* spricht der Künstler selber über das Entstehen seines Bilderbuches. Sein emotionales Verhältnis zu dem Märchen rückt er dabei als einen für die Bildgenese essenziellen Faktor in den Vordergrund: „*Hänsel und Gretel* hat mir immer sehr Angst gemacht, [...] ich glaube, es war eines der ersten Märchen, das mich richtig terrorisiert hat.“²⁶⁵ Die Entscheidung für die farbliche Reduktion auf schwarze Tusche resultiert aus dem Ansinnen Mattottis, den Betrachter herauszufordern und möglichst direkt Gefühle zu evozieren: „Schwarz und Weiß, das setzt Emotionen frei, [...] Schwarz führt dich direkt in die Essenz des Bildes hinein. Es gibt keinen Filter.“²⁶⁶ Dabei habe er während des Zeichnens keine kindliche Zielgruppe im Kopf gehabt, vielmehr seien die Bilder für ihn selber entstanden, so Mattotti: „Für mich, als ich Kind war.“²⁶⁷ Beim *Internationalen Literaturfest Berlin* habe Mattotti allerdings darauf hingewiesen, dass sich natürlich auch Kinder sein Buch

²⁵⁸ Vgl. Complete List of Eisner Award Winners. – *Comic-Con 2012*. http://www.comic-con.org/ci/ci_eisners_pastwinners.php#2003 [Abgerufen am 13. März 2012].

²⁵⁹ Hänsel und Gretel – kongenial illustriert von Mattotti. Rezension von RAul [sic]. [Rezension] – *Comics & Graphics*. <http://www.blutoons.de/blog/2011/09/hansel-und-gretel-kongenial-illustriert-von-mattotti/> [Abgerufen am 21. November 2011].

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Rezensionsnotiz zu Süddeutsche Zeitung, 15.4.2002. [Über Doktor Jekyll und Mister Hyde] – *perlentaucher.de*: <http://print.perlentaucher.de/buch/10136.html> [Abgerufen am 13. März 2012].

²⁶² Ebd.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 129. [Hervorhebungen im Original.]

²⁶⁵ Lorenzo Mattotti im Interview. – *evene.fr: la leçon du dessin: Lorenzo Mattotti. Scénariste et illustrateur*. <http://www.youtube.com/watch?v=cQxLtsdIXHM> [Abgerufen am 21. November 2011]. [Übersetzung M.N.; vgl. Transkript im Anhang.]

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Ebd.

ansehen dürften. Denn schließlich, so zitiert Rezensent ‚Comickunst‘ den mündlichen Beitrag Mattottis,

[...] übt das Dunkle und Böse auf jedes Kind eine große Faszination aus. Und wenn es ihnen zu unheimlich wird, können sie es immer noch zuschlagen.. Und dann wieder öffnen, wenn sie bereit sind für die nächste Seite. Nur alleine im tiefen dunklen Wald sollten sie es nicht gerade lesen.²⁶⁸

Auch in dem Fernsehbeitrag auf *evene.fr* betont der Künstler, dass seine Bilder durchaus auch Kindern gefallen könnten.²⁶⁹ Dagegen findet sich in den vielen Rezensionen des Buches der Hinweis, dass es seiner düsteren, bedrohlichen Atmosphäre wegen für Kinder nur sehr bedingt geeignet sei.²⁷⁰



Abb. 3: Lorenzo Mattotti: *Hänsel und Gretel*, S. 16/17.

²⁶⁸ Hänsel und Gretel. Rezension von ‚Comickunst‘. [Rezension] – *Comickunst*. <https://comickunst.wordpress.com/2011/10/07/hansel-und-gretel/> [Abgerufen am 21. November 2011].

²⁶⁹ Vgl. Lorenzo Mattotti im Interview. [Siehe Anm. 265].

²⁷⁰ Vgl. Hänsel und Gretel – kongenial illustriert von Mattotti. Rezension von RAul. [Siehe Anm. 259]. Sowie: Hänsel und Gretel von Lorenzo Mattotti. Rezension von Claudia Goldhammer. [Rezension] – *Kinderbuch-Couch.de*. <http://www.kinderbuch-couch.de/mattotti-lorenzo-haensel-und-gretel.html> [Abgerufen am 21. November 2011]. Eine Erörterung der heiß diskutierten Frage nach dem richtigen Maß von „Kindgerechtigkeit“ in Bilderbüchern kann im Hinblick auf den beschränkten Rahmen der vorliegenden Arbeit und auf das ausufernde Problemfeld der Fragestellung an dieser Stelle leider nicht geleistet werden.

Diese von allen Rezensenten beim Betrachten der Bilder gefühlte Angst bzw. Beklemmung wird also durch mehrerlei Faktoren bewirkt. Zum einen wurde die üppige Verwendung der emotionsträchtigen Farbe Schwarz bereits erwähnt. Zum anderen arbeitet Mattotti mit Übertreibung sowie perspektivischer Verzerrung und schafft es dadurch, das Gefühl der Kleinheit und Verlorenheit zu evozieren (vgl. Abb. 3). Darüber hinaus ermöglicht es der schemenhafte Stil, Andeutungen in die Bilder zu legen, ohne explizit werden zu müssen: Ist es wirklich ein Hirsch, der im Falz zwischen Seite 12 und 13 hinter den Kindern hersprengt oder narrt uns der Umriss der Baumstämme? Ist das ein Gesicht, das uns auf dem vorderen Vorsatzblatt geisterhaft entgegenfliegt, ein Fuchs, der die Figuren aus dem linken Rand der Seite 9 heraus beobachtet, oder nur die Wurzel eines Baumes? Gleich den Einbildungen, die ein nächtlicher Ausflug in den Wald hervorrufen kann, können sich die Betrachter_innen auch in Mattottis Bildern ihrer Wahrnehmung nie ganz sicher sein. Die Schrecken des Waldes werden nicht dargestellt. Die eigentliche Bedrohlichkeit der Bilder liegt vielmehr darin, dass sie unserer Phantasie eine Fläche bieten, sich zu entfalten.

Nun verweist Mattotti auch auf den Grafiker und Illustrator Gustave Doré (1823–1883), mit dessen Bildern er aufgewachsen sei: Die Bilder von Gustave Doré „sind voller Mysterien, sie sind voller Evokationen. Es sind Bilder, die du betreten kannst; du bist frei, das Bild auf deine Art und Weise zu betrachten, neu zu interpretieren.“²⁷¹ Interessant ist diese Relation auch deshalb, weil Dorés Bilder gemeinsam mit jenen Wilhelm Bushs und Rodolphe Töpffers zu den Vorläufern des Comic Strips gezählt werden.²⁷² Von Doré, Meister des Holzstiches und als Illustrator Federführer seiner Zeit, sind über elftausend Arbeiten bibliographisch erfasst. Er, dessen Ausspruch « J'illustrirai tout ! » Berühmtheit erlangte, bebilderte unter anderem die Bibel, Ariosts *Orlando furioso*, Dantes *Divina Commedia*, Miltons *Paradise Lost*, Cervantes' *Don Quixote* sowie einige Märchen der Comtesse Sophie de Ségur und Charles Perraults – und so auch dessen Geschichte vom Kleinen Däumling (*Le Petit Poucet*), welche immerhin auch als Vorläufer des *Hänsel und Gretel*-Märchens der Brüder Grimm belegt ist (vgl. Abschnitt 2.2.2.).²⁷³ Wenn nun zwar technisch zwischen der exakten Federführung Dorés einerseits und dem expressiven, in

²⁷¹ Lorenzo Mattotti im Interview. [Siehe Anm. 265]. [Übersetzung M.N.; vgl. Transkript im Anhang.]

²⁷² Metken, Günter: Der Januskopf. Gustave Doré und die Folgen. – In: Doré, Gustave: *Das graphische Werk*. Ausgewählt von Gabriele Forberg. Nachwort von Günter Metken. 2 Bde. Bd. 2. München: Rogner & Bernhard 1975. S. 1491.

²⁷³ Vgl. Farner, Konrad: Der industrialisierte Romantiker. – In: Doré, Gustave: *Das graphische Werk*. Ausgewählt von Gabriele Forberg. Nachwort von Günter Metken. 2 Bde. Bd. 2. München: Rogner & Bernhard 1975. S. 5ff.

der Figurenzeichnung sehr schemenhaften Pinselstrich Mattottis andererseits Welten liegen, so sind ihre Bilder einander in ihrem mystisch-evokativen Charakter durchaus sehr ähnlich. Vor allem die Waldszenen lassen sich in mehrerlei Hinsicht miteinander vergleichen (vgl. Abb. 4 bis Abb. 7).



Abb. 4: Gustave Doré: *En marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches.* 1867



Abb. 5: Lorenzo Mattotti: *Hänsel und Gretel.* S. 8-9.



Abb. 6: Gustave Doré: *Le Petit Poucet se leva de bon matin & alla au bord d'un ruisseau, où il remplit ses poches de petits cailloux blancs.* 1867.



Abb. 7: Lorenzo Mattotti: *Hänsel und Gretel.* S. 20-21.

Die Darstellung der Szenerie aus der Perspektive der Totalen illustriert die Verlorenheit der Figuren, die sich im übergroßen Dickicht des Waldes lediglich als winzige Gestalten ausnehmen. Diese „Gegenüberstellung von Riesigem und Winzigem“²⁷⁴ sind für Günter Metken Zeichen zweier durchlaufender Gestaltungsprinzipien: Zum einen zeige sich darin das „Aufgehenwollen des Menschen in seiner Umwelt“,²⁷⁵ zum anderen seine „Fremdheit zu ihr.“²⁷⁶ Dies entspricht auch der Einschätzung Gustav Friedrich Hartlaubs, der im Bezug auf Dorés häufig anthropomorphe Darstellung von Architektur folgendes konstatiert: „Alle toten Dinge erwachsen und wachsen bei ihm [Doré, M.N.], rücken alpdrukhaft über den kleinen Menschen zusammen. Schreckerregend kontrastiert des Menschen Kleinheit zu dem Riesenhaften der Landschaftsform.“²⁷⁷ Diese durch die Art des Bildarrangements hervorgerufene Beklemmung wird zusätzlich unterstützt von der düsteren, lichtarmen Darstellungsweise. Für Doré konstatiert Metken außerdem, dass er von den „hochstämmigen Vogesenwäldern“²⁷⁸ seiner Kindheit beeinflusst worden sein könnte. Grundlage für den Hexenwald Mattottis sei hingegen eine Reise in die Urwälder Südamerikas gewesen.²⁷⁹ Obwohl nun bei beiden Illustratoren dem Wald schon allein kompositorisch durch seinen hohen Bildanteil ein sehr dominanter Stellenwert verliehen wird (bei Mattotti durch die dezentrale Platzierung der Kinder noch mehr als bei Doré), fällt der Blick des Betrachters jeweils umgehend auf die Helden der Geschichte – ihrer geringen Größe zum Trotz – da sie stets in einer hellen Lichtung, im Strahl einer Lampe, im Schein eines Feuers oder sonst irgendwie im Gegenlicht dargestellt sind und sich so deutlich von der ansonsten durchwegs dunkel gehaltenen und undurchdringbar wirkenden Umgebung abheben.

Simona, Autorin des italienischen Blogs *Muse per Gioco*, weist außerdem auf eine weitere interessante intervisuelle Referenz hin, indem sie Mattottis Titelseite einem Bild des für seine hochemotionalen, ethisch wie politisch anspruchsvollen Bilder bekannten Dokumentations- und Kriegsphotografen William Eugene Smith (1918–1978) gegenüber stellt.²⁸⁰ (Vgl. Abb. 4) Als eines seiner beliebtesten und nachhaltig bekanntesten Bilder

²⁷⁴ Metken: Der Januskopf. Gustave Doré und die Folgen. [Siehe Anm. 272]. S. 1474.

²⁷⁵ Ebd. S. 1474.

²⁷⁶ Ebd. S. 1474.

²⁷⁷ Hartlaub, Gustav Friedrich. Zit. nach: Metken: Der Januskopf. Gustave Doré und die Folgen. [Siehe Anm. 272]. S. 1474.

²⁷⁸ Vgl. Metken: Der Januskopf. Gustave Doré und die Folgen. [Siehe Anm. 272]. S. 1474.

²⁷⁹ Vgl. Hänsel und Gretel – kongenial illustriert von Mattotti. Rezension von RAul. [Siehe Anm. 259].

²⁸⁰ Vgl. Simona: Giardino Segreto: lungo il sentiero con W. Eugene Smith & Lorenzo Mattotti. 13.4.2011. – *Muse Per Gioco*. <http://musepergioco.blogspot.com/2011/04/giardino-segreto-lungo-il-sentiero-con.html> [Abgerufen am 16. März 2012].

zeigt *The Walk to Paradise Garden* Smith' Tochter und Sohn, wie sie aus dem Wald auf eine Lichtung treten.²⁸¹ Nachdem der Fotojournalist verwundet aus Japan, wo er die Opfer des Pazifikkrieges fotografiert und über sie berichtet hatte, nach New York zu seiner Familie zurückgekehrt war, sei dieses Bild aus dem Bedürfnis heraus entstanden,



Abb. 4: Montage – Smith, W. E.: *The Walk to Paradise Garden* (li) und Mattotti, Lorenzo: *Hänsel et Gretel*. Cover der fz. Originalausgabe (re).

das Gegenteil des Krieges darzustellen.²⁸² Die Bloggerin spricht von einer Melancholie, die beiden Bildern zueigen sei sowie von einer beunruhigenden Ähnlichkeit des Umschlagbildes Mattottis mit dem Foto Smith'.²⁸³ Tatsächlich ist der Wiedererkennungswert frappierend. Zwei Kinder, ein Bub und ein Mädchen, händchenhaltend, vor dem hellen Schein einer Lichtung inmitten eines dunklen Waldes – das Motiv ist prägnant. Abgesehen von der Verschiedenheit der künstlerischen Techniken Zeichnen und Fotografieren liegt der größte Unterschied jedoch in der Richtung der Bilder (während die Kinder Smith' nach links gehen laufen Hänsel und Gretel nach rechts) sowie in der verschieden gewichteten Dominanz des Waldes: Smith legt den Fokus eindeutig auf die Kinder, Repräsentanten der Unschuld, die auf eine Lichtung treten; der Moment des Bedrohlichen liegt schon hinter ihnen, der Wald ist

²⁸¹ Vgl. About W. Eugene Smith. 18. 4 2002. – *American Masters*.
<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/w-eugene-smith/about-w-eugene-smith/707/>
 [Abgerufen am 16. März 2012].

²⁸² Vgl. ebd.

²⁸³ Vgl. Simona: Giardino Segreto. [Siehe Anm. 280].

entsprechend an den Bildrand gerückt und erfüllt so höchstens noch die Funktion einer dunklen Erinnerung, die der Aussicht auf das kommende Licht den Rahmen verleiht. Ungleich präsenter hingegen Mattottis Dschungel aus schwarzen Pinselstrichen: Hänsel und Gretel befinden sich weiterhin im tiefen, düsteren Wald, sie gehen nicht auf die Lichtung im Hintergrund zu sondern an ihr vorbei, die Gefahr ist noch nicht gebannt, vielmehr beansprucht sie den maximal auf dem Papier zur Verfügung stehenden Raum für sich. Die erlösende Bewegung zum Licht geschieht erst viele Doppelbögen später auf den letzten beiden Illustrationen des Buches. Im Bezug auf ihren emotionalen Bedeutungsgehalt unterscheiden sich die beiden Darstellungen also ganz fundamental. Dennoch kann gesagt werden, dass durch das hohe Maß an kompositorischer Ähnlichkeit *The Walk to Paradise Garden* in der Titellustration von Mattotti eingeschrieben ist. So kann sie für jene Betrachter, die mit Smith' Bild vertraut sind, schon am Titel den glücklichen Ausgang (den *The Walk to Paradise Garden* schließlich verheißt) vorwegnehmen. Dass die intervisuelle Referenz auf ein Foto mit dieser Namensgebung darüber hinaus auf eine mögliche religiöse Interpretation des Märchens hindeuten könnte, sei – um nicht allzu sehr der Spekulation zu verfallen – an dieser Stelle lediglich erwähnt.

3.3.4. Text-Bild-Verhältnis: Simultane Hegemonie von Text und Illustration

Die Geschichte wird also abwechselnd in Text und Bild erzählt. Sie wird mit einer Text-Doppelseite eingeleitet und mit einer Illustration abgeschlossen, wobei es insgesamt jeweils elf Text- und elf Bild-Doppelseiten gibt (Buchdeckel, Vorsatz, Haupttitel sowie abschließende Verlagsangaben ausgenommen). Im Abschnitt 3.2. wurde darauf hingewiesen, dass die monoszenischen Einzelbilder im Bilderbuch nie tatsächlich ‚alleine‘ stehen, weil sie in den Kontext des Buches buchstäblich eingebunden sind, und sich so mit dem Umblättern der Seiten eine Sequenzialität ergibt, die Barbara Bader ‚the drama of the turning page‘ nannte (vgl. Abschnitt 3.1.). Bei Lorenzo Mattotti ergibt sich nun der interessante und (für ein Bilderbuch) seltene Fall, dass Text und Bild (mit Ausnahme des Buchdeckels) durchgehend völlig getrennt voneinander gesetzt und nie gleichzeitig sichtbar sind. Aufs deutlichste markiert wird diese Trennung zudem durch den Kontrast zwischen den schwarzen Illustrationen einerseits und den weißen Bögen andererseits, die abgesehen von den behutsam platzierten farngrünen Textblöcken leer bleiben. Betrachtet man das Buch Seite für Seite, muss man sich dem Märchentext und den entsprechenden Bildern abwechselnd widmen. Dabei nimmt der Text stets die nachstehende Illustration schon vorweg bzw. zeigen die Bilder jeweils einen markanten

Moment aus dem vorangestellten Textabschnitt. Diese Isolation von Text und Bild bewirkt nun eine Verlangsamung des Geschehens auf der Handlungsebene und bereichert sie um den jeweils durch die Bilder eingefügten Assoziationsraum. Für die Bilder bedeutet diese Separation, dass das durch das Umblättern der Seite entstehende Spannungsmoment in zweierlei Hinsicht hinfällig wird. Erstens auf der Ebene der Handlung durch die textliche Vorwegnahme der nachfolgenden Darstellung und zweitens im Bezug auf die durch diese Separation nur noch bedingt wirksame Sequenzialität der Bilder. Durch diese Trennung werden die Bilder also gewissermaßen isoliert. Zwar weist der Kontext des Buches die Illustrationen weiterhin als zusammengehörige Serie aus, die Unterbrechung mittels der weißen Textseiten allerdings fungiert regelrecht als Abstandhalter zwischen einer Bilddoppelseite zu der jeweils vorangehenden oder nachfolgenden. Diese Art der Anordnung erlaubt es, die Illustrationen jeweils auch als Einzelbilder zu betrachten, die ihre Wirkung aus sich selbst heraus entfalten – wie Bilder in einem Museum. Und tatsächlich wurden im Rahmen des römischen Lesefestivals *La tribù dei lettori* im Juni 2010 die 15 dem Bilderbuch zugrunde liegenden Originalbögen an den Wänden einer Galerie ausgestellt.²⁸⁴ Dennoch kann nicht einfach gesagt werden, dass die Textseiten lediglich als ‚Abstandhalter‘ zwischen den Bildern dienen. Im Sinne der Eingangs vorgestellten Bilderbuchdefinition Barbara Baders fungieren sie nämlich auch als erweiterte ‚Leerstellen‘, die während des Lesens mit imaginären Bildern gefüllt werden, welche wiederum durch die bereits gesehenen Bilder beeinflusst sind.

In der Einleitung dieses Abschnitts wurde Mattottis Bilderbuch alleine schon aufgrund seiner äußeren Erscheinung als Kulturprodukt klassifiziert, das sich in seiner Funktion deutlich von dem abgrenzt, was häufig abwertend unter ‚Kaufhausbilderbuch‘ subsummiert wird. Außerdem wurde unter Punkt 3.3.2. bereits auf die Vormachtstellung des Textes hingewiesen, die schon alleine durch seine Präexistenz bedingt ist, die aber durch die großzügige Platzierung im Buch weiter verstärkt wird. Die Vorführung der Bilder im Zuge einer Ausstellung unterstreicht diese Tendenz, das Buch als Produkt der ‚Hochkultur‘ zu verstehen, noch weiter.

²⁸⁴ Vgl. Lorenzo Mattotti alla Galleria Don Chisciotte. – La Galleria.
<http://www.galleriadonchisciotte.net/la-galleria?tab=videogallery&sez=mostre&idv=12> [Abgerufen am 20. März 2012].

3.3.5. Transportierte Deutungsrichtungen

Viele der im ersten Abschnitt dieser Arbeit dargelegten Deutungsansätze weisen auf den dem Märchen inhärenten Emanzipationsprozess Gretels hin: Im Laufe der Handlung verschiebt sich die aktive Rolle von Hänsel zu seiner Schwester – und auch in Mattottis Bildern wird diese Verlagerung der Verantwortlichkeit deutlich: Während in den ersten Abbildungen stets Hänsel vor seiner Schwester gezeigt wird, dreht sich diese Darstellungsweise ab der Szene um, in der Gretel die Hexe ins Feuer stößt. Bis hierher überschneidet sich also die Bearbeitung Mattottis mit der Interpretation des Gros der Deuter_innen. Nicht so im Bezug auf die Eltern. Wie in Abschnitt 3.3.3.1. erläutert, verschieben die Darstellungen Mattottis den Fokus von der Mutter auf den Vater: Er ist derjenige, der Hänsel und Gretel in den Wald bringt und ihn (und seine Axt) nehmen wir auch primär wahr, wenn die Eltern die Kinder auf Seite 20-21 im Wald zurücklassen. Die Tendenz, den Vater für das Aussetzen der Kinder wenigstens mitverantwortlich zu machen, findet sich am ehesten noch in der anthroposophischen Auslegung Rudolf Geigers (Kapitel 2.3.4.) bzw. in der pädagogischen Sichtweise Agnes Gutters (Kapitel 2.3.6.). Der fehlende Konnex zwischen Mutter und Hexe hingegen korrespondiert mit keiner der im ersten Teil dargestellten Deutungsrichtungen, genauso wenig wie die Tendenz, dem Vater einen beunruhigenden, gefährlichen Beigeschmack zu verleihen. Grundsätzlich ist jedoch festzuhalten, dass der Charakter der Figuren durch die schemenhafte Gestaltungsweise Mattottis im wörtlichen Sinn im Dunkeln bleibt, womit die besten Voraussetzungen für eine Identifikation mit ihnen geschaffen sind. Dadurch, sowie mit dem örtlich wie zeitlich weitgehend unbestimmt bleibenden Setting, entspricht die Illustration sehr getreu den literaturwissenschaftlichen Kategorien des Volksmärchens (unbestimmte Orts- und Zeitangaben, flache Charaktere). Auch die von Brackert konstatierte spiegelbildliche Darstellung von Elternhaus und Hexenhaus findet sich auf der Bildebene wieder, bildet doch die einfache, auf dem offenen Feld stehende Hütte der Eltern einen glatten Gegensatz zu dem prunkvollen, im dichten Wald versteckten Hexenhaus.

Auffallend ist außerdem, dass Künstler wie Rezensent_innen durchwegs auf die emotionale Kraft der Illustrationen verweisen sowie darauf, dass die Bilder diese angsteinflößende Komponente mit dem zugrunde liegenden Märchentext teilen. Im Kapitel 2.3.6. über die pädagogische Sichtweise auf das KHM 15 wurde bereits erwähnt, dass nach dem zweiten Weltkrieg die Märchen im Allgemeinen in Verruf geraten sind. Vor allem von der 68er Generation wurden sie der repressiven oder ‚Schwarzen Pädagogik‘ bezichtigt und erst Bruno Bettelheim leitete die Rehabilitierung dieser

Textform ein. Insofern Mattottis Darstellungen den furchterregenden Charakter des Textes aufgreifen und visuell umsetzen, referieren sie auf diese pädagogisch-ablehnende Perspektive und nehmen Bezug auf den märchenkritischen Erziehungsdiskurs der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Andererseits aber scheut Mattotti nicht den Hinweis, dass sein Buch durchaus auch für Kinder geeignet sein könnte. Damit mutet er diesen den Umgang mit ihren eigenen Schattenseiten mit Einschränkungen zu (vgl. Abschnitt 3.3.3.2.), was wiederum ganz im Sinne Bettelheims ist, der dafür plädiert, Kinder mit ihren „namenlosen Ängsten und [...] chaotischen, zornigen oder auch gewalttätigen Phantasien“²⁸⁵ zu konfrontieren:

„Heile’ Geschichten erwähnen weder den Tod noch das Altern als Grenzen unserer Existenz; sie sprechen auch nicht von der Sehnsucht nach ewigem Leben. Das Märchen dagegen konfrontiert das Kind mit den grundlegenden menschlichen Nöten.“²⁸⁶

Damit spiegelt sich in den Illustrationen Lorenzo Mattottis also auch ein durch und durch psychoanalytischer Zugang zum Märchen.

3.4. Hänsel und Gretel und Květa Pacovská

Das *Hänsel und Gretel*- Bilderbuch von Květa Pacovská wurde 2008 von der Michael Neugebauer Edition (minedition) Bargteheide verlegt. Ein Jahr zuvor ist im selben Verlag das Märchen *Rotkäppchen* von der selben Künstlerin erschienen, 2009 erhielt sie dafür den italienischen *Premio Andersen*. Ihr künstlerisches Gesamtwerk ist bereits im Jahr 1992 mit dem internationalen *Hans Christian Andersen*-Preis ausgezeichnet worden.²⁸⁷

3.4.1. Äußeres Erscheinungsbild: Ein anspruchsvolles Spiel mit Kontrasten

Aus dem schwarzen Schutzumschlag des Buches glühen uns die roten Augen einer abstrakten, bunt bekleideten, mit kräftigen Zügen gezeichneten Hexe entgegen. Die weißen Striche bilden den maximalen Kontrast zur schwarzen Farbe des ca. 29,3 mm hohen und 24,7 mm breiten, inklusive Einband 32 Seiten starken Hardcover. Der dunkle Untergrund verstärkt außerdem die Leuchtkraft des aus bunten Rechtecken zusammengesetzten Hexenkleides, der kessen roten Hexenstiefel sowie der auf das

²⁸⁵ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 13.

²⁸⁶ Ebd. S. 14.

²⁸⁷ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Pacovská, Květa (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Bargteheide: Minedition 2008. U3.

gesamte Bild verteilten silbernen und roten Vierecke. Während sowohl Schutzumschlag als auch Bucheinband matt bedruckt sind, heben sich die silbernen Vierecke durch den mittels Heißfolienprägung erzielten Spiegelungseffekt deutlich vom Untergrund ab. Buchtitel, Name der Künstlerin sowie der Verfasser sind in roter Handschrift auf weißen rechteckigen Flächen relativ klein an den rechten Bildrand gesetzt. Es lässt sich festhalten: Die kontrastreiche Verwendung der Farben Schwarz, Rot und Weiß, die Entscheidung, ein vergleichsweise wildes, um nicht zu sagen schonungsloses Hexenmotiv prominent auf den überdies schwarz unterlegten Titel (vorderer Buchdeckel sowie Schutzumschlag) zu setzen sowie der hohe Abstraktionsgrad der Darstellung geben bereits bei der ersten Betrachtung zu erkennen, dass es sich hier um ein unkonventionelles Buch handelt: Ein Buch, das schon auf dem Cover die Konfrontation mit den dunklen, dämonischen Seiten einer Geschichte wagt, ja regelrecht danach sucht. Ein Buch also, das, so scheint es, seine Betrachter_innen herausfordern will. Dass diese Herausforderung nicht in erster Linie auf der Textebene zu suchen sein wird, das lässt indes die kleine, unprominente Platzierung der Titelangaben vermuten.

3.4.2. Text und Typographie: pragmatischer Informationsträger und künstlerischer Gestaltungsraum

Im Impressum des Buches ist Folgendes zu lesen: „Der Text folgt der Ausgabe Kinder- und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, 1819 (Zweite, verbesserte Auflage.) Sprache und Rechtschreibung wurden behutsam heutigem Gebrauch angeglichen.“²⁸⁸ Ein Vergleich mit der von Heinz Rölleke herausgegebenen textkritischen Ausgabe der zweiten, vermehrten und verbesserten Auflage von 1819²⁸⁹ macht jedoch schnell offensichtlich, dass es sich bei dem im Bilderbuch abgedruckten Text nicht um diese Version des Märchens handeln kann. Vielmehr folgt der Text, wortgetreu mit nur minimalen sprachlichen und orthografischen Angleichungen, der Ausgabe letzter Hand von 1857.

Das Märchen wird textlich auf insgesamt fünf Seiten (S. 3, 10, 11, 16, 24) erzählt. Diese sind durch das gesamte Buch verteilt, werden also jeweils von mehreren Bildseiten unterbrochen. Abgesehen von der Seite 3 sind sie frei von bildlichen Darstellungen und enthalten ausschließlich Schrift.

²⁸⁸ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. Impressum.

²⁸⁹ Vgl.: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Hänsel und Gretel*. – In: Dies.: *Kinder und Hausmärchen: nach d. 2., verm. u. verb. Aufl. von 1819 textkrit. rev. u. mit e. Biographie d. Grimmschen Märchen vers.* Hg. v. Heinz Rölleke. München: Eugen Diederichs Verlag ⁵1982.

Maria Linsmann schreibt in ihrem Essay „Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská“ den Textseiten in Pacovskás Märchenbüchern „eine gliedernde, in gewisser Weise auch eine beruhigende Funktion“²⁹⁰ zu, das Hauptaugenmerk der Textgestaltung liege dabei auf dem Aspekt der Lesbarkeit. Dieser ist nun einerseits durch den Einsatz der Schriftart *Formata*²⁹¹, einer serifenlosen Linear-Antiqua, deren inhärente Lesefreundlichkeit²⁹² durch die Schriftgröße von ca. 13 pt. zusätzlich unterstützt wird, wohl gegeben, wird jedoch andererseits durch verschiedene Faktoren tendenziell wieder aufgehoben: Der verhältnismäßig große Satzspiegel ermöglicht es, viel Text auf einer Seite unterzubringen, hat jedoch lange Einzelzeilen zur Folge. Dies in Kombination mit dem Flattersatz, dem ziemlich geringen Zeilenabstand (gemessen an der Zeilenbreite) und der Gliederung in Absätzen mit Einzügen aber ohne Leerzeilen erschwert die Lesbarkeit.²⁹³ Außerdem kann ich die Einschätzung Linsmanns, dass die Lesbarkeit des Textes durch die Überlagerung kleinerer Zeichnungen unangetastet bleibe,²⁹⁴ nicht teilen, wenigstens was das *Hänsel und Gretel*-Buch anbelangt: die auf Seite 3 weit in den Satzspiegel hineinragenden, aus roten Linien bestehenden Krokodilköpfe irritieren den Lesefluss deutlich und lenken massiv vom Text ab – sie drängen den Betrachter, die Betrachterin regelrecht, sich mit der Bildebene auseinander zu setzen. Was sich immerhin, wie noch zu zeigen sein wird, als äußerst ergiebig erweist. Es darf also der Schluss gezogen werden, dass das Hauptaugenmerk dieses Bilderbuches nicht auf dem Text liegt, sondern auf den Bildern.

Über den erzählenden Fließtext hinaus finden sich vereinzelt auch in den Bildern typografische Elemente. Auf den Seiten 5 und 14-15 greift die Künstlerin ausgewählte Zitate aus der Geschichte heraus und gibt sie als Element der entsprechenden Illustrationen in prägnanter Handschrift wieder. Auf Seite 6 verwendet sie außerdem „alte, mit italienischen Begriffen versehene Rechnungstabellen als Material [...] für ihre Illustrationen und fügt den Bildern so ein weiteres Mal Text als bildnerisches und gestalterisches Element hinzu.“²⁹⁵

²⁹⁰ Linsmann, Maria: Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská. – In: Linsmann, Maria und Thiele, Jens (Hgg.): *Květa Pacovská. Buchstabe*. [Katalog zur Ausstellung.] Troisdorf: Bilderbuchmuseum Burg Wissem 2010. [Keine Seitenangaben.]

²⁹¹ Vgl. Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. [Impressum].

²⁹² Vgl. *Die hundert besten Schriften aller Zeiten*. FontShop: Berlin 2007. S. 19.

²⁹³ Zu den Kriterien ‚guter‘ Typografie siehe auch: Klantan, Robert u.a. (Hg.): *TYPE—ONE. discipline and progress in typography*. Berlin: Die Gestalten Verlag 2004.

²⁹⁴ Linsmann: Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská. [Siehe Anm. 290]. [Keine Seitenangaben.]

²⁹⁵ Ebd. [Keine Seitenangaben.]

3.4.3. Die Bilder

BILDER FÜR DIE KLEINSTEN KINDER KÖNNEN GROSS RUND ECKIG
LANG ERNST TRAUIG UND LUSTIG SEIN. SIE SIND DURCH NICHTS
ZU ERSETZEN. ES SIND ÄSTHETISCHE MITTEILUNGEN, IN DENEN
DIE GESETZE DER BILDENDEN KUNST GELTEN.²⁹⁶

3.4.3.1. Immanent: Maximaler Kontrast zwischen Gut und Hexe

Bezugnehmend auf die nicht nur in der Intensität der Darstellung sondern allein schon durch die Motivwahl relativ ungewöhnliche Titelillustration wurde bereits gemutmaß, dass das vorliegende Bilderbuch keine Berührungsängste mit den ‚dämonischen‘, also hexenhaften Seiten des Märchens zu haben scheint. Schlägt man das Buch auf, so erhärtet sich dieser erste Eindruck: Im Querformat über die gesamte Doppelseite des vorderen Vorsatzblattes hinweg ist abermals die Hexe abgebildet, als solche anhand der roten Augen, aber auch der großen, bewarzten Nase sowie der wild abstehenden Haarpracht identifizierbar (vgl. Abb. 9). Wenn auch der Stil gleich bleibt und sich einige Elemente wiederholen (die roten, viereckigen Pupillen, die Praxis, bunt ausgemalte Rechtecke ins Kleid zu montieren, die Form der Schuhe), so nimmt sich die Hexe vom Vorsatzblatt doch anders aus als jene am Titel; am auffälligsten ist die Änderung der Hintergrunds: Ein knappes Dreiviertel der Doppelseite – von den Zehen bis zum Hals der Hexe – wird von jenem hochroten Untergrund hinterlegt, der nach RAL am ehesten als „Verkehrsrot“ durchgeht²⁹⁷ und der den Betrachter_innen bereits aus einzelnen Partien der Titeldarstellung bekannt ist, während dem Rest der Seite rohweißes Büttenpapier als Untergrund dient. Die eigentlichen Protagonisten der Geschichte, Hänsel und Gretel, sind erst umseitig auf dem Frontispiz erstmals abgebildet: klein, mit wenigen Strichen stark abstrahiert, eingesäumt von vier im Vergleich übergroßen Varianten der Hexe. Auf dem gegenüber liegenden Haupttitel sind die Geschwister abermals – in der selben unspektakulären Manier mittig in den unteren Bildrand gesetzt – abgebildet, während mit dem Mond eine weitere Figur eingeführt wird: Mit Augen, Nase, Mund, Kinn und Armen ausgestattet erhält er menschliche Gestalt und fungiert außerdem als Träger des Titelschriftzugs und einmal mehr der Autoren- und Künstlerangaben.

²⁹⁶ Pacovská, Květa. – In: Linsmann, Maria und Thiele, Jens (Hgg.): *Květa Pacovská. Buchstabe*. [Katalog zur Ausstellung.] Troisdorf: Bilderbuchmuseum Burg Wissem 2010. [Keine Seitenangaben]

²⁹⁷ Vgl. RAL-Farbfächer. Wien: Spandex.



Abb. 5: Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. Vorderer Vorsatz.

Auf der Seite 3 schließlich beginnt die Geschichte. Von der linken Seite (der sog. verso-Seite) ragen – negativ auf schwarzem Untergrund – drei rotbeäugte, züngelnde Krokodil- (oder Aligator-)köpfe in das Bild hinein. Noch im selben Bild steht ihnen ein kleines, ebenfalls weiß auf schwarz gezeichnetes Gretel gegenüber. Dieses Bild wird von der rechten (recto-) Seite regelrecht gespiegelt: Schwarz auf weißem Untergrund wird der Anfang des Märchens bis zu jener Stelle erzählt, an der Hänsel und Gretel im Wald zum ersten Mal Reisig für das Feuerholz sammeln. Den Text überlagernd ragen, diesmal von rechts kommend und aus roten Strichen bestehend, drei Krokodilköpfe ins Bild. Von beiden Seiten wird also das in der relativen Bildmitte stehende Gretel von Reptilien bedroht, deren große Zähne und rote Augen nicht nur an die später wieder auftauchende Hexe erinnern, sondern auch schon deren Gefräßigkeit vorwegnehmen. Gleichzeitig verkörpern sie die wilden Tiere, denen zum Opfer zu fallen Hänsel und Gretel Gefahr laufen. Dass sie nun aber gerade an dieser Stelle schon als Motiv auftauchen, kann schließlich auch noch so gelesen werden, dass sie die Gesetze, denen die Kinder unterworfen sind, allegorisch auf einen Nenner bringen: fressen und gefressen werden (vgl. Abschnitt 3.4.5.).

Seite 4 leitet eine Serie aus drei direkt aufeinander folgenden illustrierten Doppelseiten ein, indem sie das Motiv des Kätzchens, des Vögelchens auf dem Hausdach sowie des abgeschnittenen Rückweges darstellt, während sich auf der gegenüberliegenden Seite 5 der anthropomorphe Mond des Titels wiederholt. Auf dieser

Seite wird außerdem erstmals ein Ausschnitt aus dem vorangehenden Textteil zitiert, konkret Hänsels Replik auf seines Vaters Frage, wohin er denn schaue: „Ach Vater“, sagte Hänsel, „ich sehe nach meinem weißen Kätzchen, das sitzt oben auf dem Dach und will mir ade sagen.“²⁹⁸ Die folgende Doppelseite (S. 6–7) illustriert, wie den Geschwistern durch die Brotkrumen-pickenden Vögel der Rückweg versperrt wird. Außerdem sind auf der recto-Seite direkt über den Geschwistern abermals die selben bunt ausgemalten Rechtecke angeordnet, die wir bereits von der Hexe kennen und aussehen, als wären sie einer alten Rechentabelle oder einem Linienspiegel entnommen. Der konkrete Formzusammenhang dieses Elementes fehlt zwar auf dieser Doppelseite, es als rein dekorativ-kompositorisch relevant einzuordnen geht allerdings zu weit; immerhin steht es, wie sich noch erweisen wird, durch seinen spezifischen Einsatz in einem motivischen Zusammenhang, der sich auch beim nächsten Umblättern zeigt: Die Seiten 8–9 stellen Hänsel und Gretel dar, klein am linken Bildrand platziert, wie sie von einem von rechts kommenden übergroßen Krokodil bedroht werden, dessen Panzerkörper aus den selben bunt ausgemalten Rechtecken besteht. Abgesehen von der ‚verkehrsrot‘ unterlegten Seite 5 stehen alle Illustrationen dieser drei unmittelbar nacheinander angeordneten Doppelseiten auf tiefschwarzem Untergrund.

Auf den Seiten 10 und 11 wird die Bilderserie unterbrochen und die Geschichte auf der Textebene weitererzählt, und zwar von dem Zeitpunkt an, an dem die Eltern ihre Kinder zum ersten Mal alleine im Wald zurücklassen bis zu jenem Augenblick, als die Hexe aus ihrem Haus, an dem sich die Geschwister gütlich tun, heraustritt.

Die folgenden zwei illustrierten Doppelseiten (S. 12–15) sind abermals schwarzen Hintergrundes. Auf der ersten sind zum einzigen Mal groß und in Farbe die abstrahierten Köpfe Hänsels (recto) und Gretels (verso) dargestellt (vgl. Abb. 10).²⁹⁹ Stilistisch unterscheidet sich dieses Bild, das außerdem genau die Buchmitte markiert, von den vorangehenden und nachkommenden Darstellungen: Durch die Entscheidung, die Köpfe überwiegend aus beigem, durchscheinendem Büttenpapier zusammenzusetzen sowie durch die fließenden, teilweise aquarellhaften Übergänge der Farben, außerdem durch den Verzicht auf harte Konturen und strenge tabellarische Ordnungen wirkt es regelrecht zart und fragil. Interessant ist auch die Bildkomposition: Während die Köpfe mit großem

²⁹⁸ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 3.

²⁹⁹ Wenn wir auf die konventionelle Farbgebung (Frau = rosarot, Mann = blau) vertrauen, so lässt sich die rechts stehende Figur als Hänsel identifizieren, während Gretel auf der linken Seite dargestellt ist; diese Zuordnung wird außerdem durch die Träne in der Gretel-Darstellung unterstützt, die schließlich dem weinenden Gretel der Textebene entspricht.

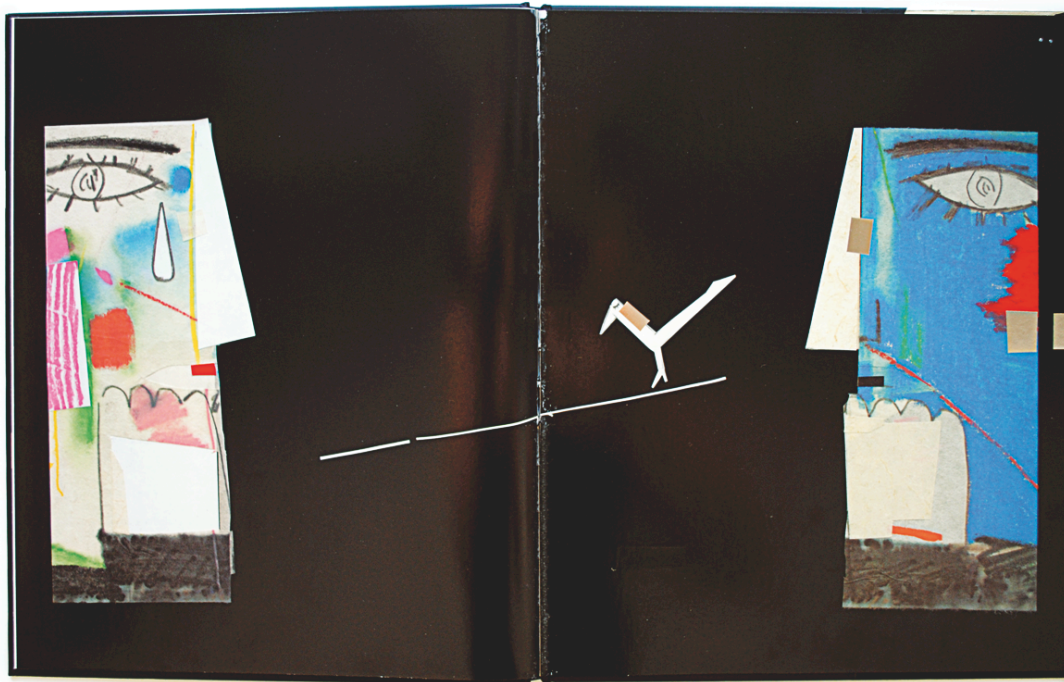


Abb. 6: Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. S. 12-13.

Abstand zueinander am jeweils linken und rechten Seitenrand platziert sind, fungiert eine schmale weiße Linie, die sich quer durch das Bildzentrum zieht und auf der – geschlossenen Auges – ein Vöglein sitzt, als Verbindung der Hänsel- und Gretel-Darstellung. Es entsteht so eine stille Spannung aus Nähe und Distanz. Die folgende Doppelseite zeigt abermals Hänsel (wieder am rechten) und Gretel (wieder am linken Bildrand), die hier – wie sie uns schon mehrfach gezeigt wurden – mit nur wenigen klaren Strichen stilisiert sind. Mit vorgehaltener Hand blicken sie auf das Hexenhaus (zentral in der Mitte stehend), dessen Fassade einmal mehr aus ausgemaltem Tabellenmuster besteht und auf dessen Dach ein weißes Vöglein sitzt, ein ganz ähnliches wie in der vorhergegangenen Darstellung von Seite 12-13. Die mit Herzchen versehenen Säulen auf beiden Seiten des Hauses verleihen diesem zusätzlich einen einladenden Charakter. Auch hier findet sich wieder ein Zitat aus dem vorangestellten Text, nämlich die Frage der Hexe „Knusper, knusper, kneischen, / wer knuspert an meinem Häuschen?“³⁰⁰ sowie die Antwort der Kinder: „Der Wind, der Wind, / das himmlische Kind“.³⁰¹

Diese beiden Illustrationen werden auf Seite 16 abermals durch eine Textseite unterbrochen, der eine Illustration auf Seite 17 gegenübersteht.

³⁰⁰ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 11.

³⁰¹ Ebd. S. 11.

Es folgt erneut eine Serie aus sieben Bildseiten. Im Gegensatz zu den bisherigen Bildern, die mit einer Ausnahme alle doppelseitig angelegt waren, gesteht Pacovská nun jeder Seite eine eigene Szene zu, die sich auch mittels anderer Hintergrundfarbe von der gegenüberliegenden Darstellung unterscheidet. Erstmals auf weißem Hintergrund wird auf Seite 17 seitenfüllend die Hexe gezeigt, die ebenso wie ihre ‚Schwester‘ am Titel über Tabellenelemente im Kleid, rote Augen, rote Schuhe und wild abstehende Haare verfügt. Der weit geöffnete Mund, der offenbar ein Lächeln darstellen soll, lässt den Blick frei auf zwei große Zahnreihen, die nicht ganz grundlos an die Krokodildarstellungen der vorangehenden Bilder erinnert. Die ausgebreiteten Arme wirken zudem wie die Geste einer – wenn auch zweifelhaften – Einladung. In dieser Darstellung wird die Ambivalenz der Situation, in der sich die Kinder befinden, offenbar. Die Erscheinung der Hexe ist furchteinflößend und abschreckend. Dadurch aber, dass sie ihr Gesicht zu einem Lächeln verzieht und vor allem durch ihre Darstellung auf weißem Untergrund fehlt ihr jene Eindeutigkeit des Dunklen und Dämonischen, den dieselbe Darstellung auf Schwarz ausstrahlen würde. Auf der nächsten Doppelseite folgt recto ein Close-Up des Hexengesichtes, das in seiner Abstraktion an ein tatsächliches Gesicht nur durch das Hinzufügen von Augen und Mund erinnert. Vom spiegelnden Hintergrund der silbernen Prägefolie heben sich die in fünf Blöcke unterteilten bunt ausgemalten Tabellenausschnitte ab. Im untersten Teil ist ein Mund mit gitterartig angeordneten Zähnen erkennbar, über den obersten Blöcken befinden sich die Augen mit den roten Pupillen. Auf der verso-Seite hingegen werden einzelne mit schwarzem Stift gemalte Zeichnungen auf weißem Untergrund gezeigt. Ohne eine Sequenz zu ergeben wirken sie wie Momentaufnahmen, beiläufig gemachte Skizzen oder bruchstückhafte Erinnerungen. Abgebildet sind zwei Krokodilköpfe, wie wir sie bereits von den Seiten 2 und 3 kennen, Hänsel und Gretel, wie sie einander gegenüber stehen und erschrocken die Hände vor ihren Mund halten sowie einige dreidimensionale Objekte, die – von der linken Seite aus betrachtet – z.T. als Tische mit darauf stehenden Tellern durchgehen könnten. Außerdem ist in verschiedenen Varianten das unter Kindern als „Tempelhüpfen“ oder „Himmel und Hölle“ bekannte Spiel dargestellt, bei dem – u.a. in Kreuzform – Kästchen unterschiedlicher Anzahl auf den Boden gemalt werden, die hüpfend überwunden werden müssen.³⁰² Auf den Seiten 20–21 ist linksseitig abermals die Hexe abgebildet und zwar in

³⁰² Inwiefern die Künstlerin die auf Seite 16 dargestellten Kinderspiele tatsächlich auch unter dem Namen "Himmel und Hölle" kannte kann zwar weder bewiesen noch widerlegt werden – im zweiten Fall aber wäre es ein hochinteressanter Zufall, dass die Bezeichnung so direkt mit jenem Teil des Märchens korreliert, in dem die Kinder sich im Himmel wännen, während sie eigentlich die Hölle erwartet.

exakt derselben Form, in der sie auch auf dem Titel erscheint, auch auf schwarzem Untergrund. Auf der gegenüberliegenden Seite ist das Hexenhaus dargestellt: Vor demselben feuerroten Hintergrund, der bereits mehrfach (so auch einmal mehr in den Augen der Hexe auf der verso-Seite) in Erscheinung trat, die Fassade besteht aus den bereits bekannten bemalten Tabellenformen und auch das Vöglein sitzt immer noch auf dem Dach. Nur die Fenster des Hauses sind jetzt nicht mehr leer sondern rot und schwarz eingefärbt – und aus dem Kamin tritt Rauch aus. Vergleichsweise undramatisch wird also hier die Verbrennung der Hexe nur mittelbar und aus der sicheren Distanz visualisiert. Die Heimkehr der Geschwister wird auf der nachfolgenden Doppelseite dargestellt, wobei Hänsel und Gretel linksseitig auf schwarzem Hintergrund zwei Wegen (jedes Kind nimmt seinen eigenen Pfad) aus weißen und bunten Kreisen folgen, die in das rechtsseitige Bild hineinführen. Auf diesem ist auf rotem Untergrund eine übergroße weiße Ente dargestellt, auf dessen Rücken das rosarot gekleidete Gretel sitzt. Auch hier wiederholt sich noch einmal die bunte Tabelle, von der ein Ausschnitt zu Füßen der Ente angeordnet ist. Die letzte Doppelseite schließlich enthält verso die letzten Textzeilen von der Stelle an, an der die Hexe Gretel schilt, weil diese vorgibt, nicht zu wissen, wie sie in den Backofen kriechen soll. Recto ist das Elternhaus abgebildet: Ein weißes Haus mit rotem Fenster vor schwarzem Hintergrund inmitten von bunten Kreisen und silbernen Drei-, Vier- und Fünfecken (Perlen und Edelsteinen). Auffallend ist hier, dass auf dieser sowie auf der vorangegangenen Doppelseite erstmals das Element des Kreises Anwendung findet, welches vorher lediglich beim Mond anzutreffen war; was den Rest des Buches betrifft, kann die Formgebung der Wahl grundsätzlich als ‚eckig‘ und ‚kantig‘ bezeichnet werden. Weiters erwähnenswert ist außerdem die typographische Gestaltung des Schlussverses, dessen zwei Zeilen so angeordnet sind, dass sie einander etwa in der Mitte durchkreuzen, womit nicht nur auf der Ebene des Inhalts, sondern auch formal ein Schlussstrich gezogen wird. Und trotzdem: Die Geschichte ist hier noch nicht aus, nicht wirklich jedenfalls, denn blättert man ein letztes Mal um, so findet sich auf der verso-Seite des hinteren Vorsatzblattes abermals das Hexengesicht in jener abstrahierten Form dargestellt, wie wir es bereits auf Seite 19 gesehen haben, nur dass der Hintergrund nun nicht silbern, sondern, gleich dem vorderen Vorsatz, einmal mehr feuerrot ist. Gegenüber sind, wie zur Erinnerung, noch einmal das Geschwisterpaar, ihr Elternhaus sowie ein Ausschnitt der Zeichnungen von Seite 18 auf schwarzem Untergrund abgebildet.

Stilistisch fällt der stark abstrahierende, experimentelle Charakter der Seiten auf, Pacovská kombiniert Farben und Papier unterschiedlicher Beschaffenheit und Materialität, wiederholt und variiert einzelne Motive. Außerdem augenfällig ist der konsequente und großflächige Einsatz kontrastreicher Farben sowie die Reduktion auf elementare Formenwelten. Die Abbildungen stehen durchwegs frei im einzig farblich, ansonsten aber nicht näher definierten Raum. Sogar auf die Visualisierung der im Märchentext definierten Kulissen – Waldrand, Wald und Wasser – wird verzichtet. Auch das zeitliche Setting bleibt unbestimmt, da der hohe Abstraktionsgrad der dargestellten Figuren und Requisiten keine historische Zuordnung zulässt. Nur selten wird mithilfe von stark reduzierten Elementen rudimentär eine Umwelt angedeutet, indem etwa der Mond auf Seite 5 von hellen Papierschnipseln umgeben ist, die für die Sterne stehen könnten und somit den Himmel andeuten, was aber nicht zu einer räumlichen Verortung des restlichen Geschehens führt.

Inhaltlich ist die dominante Position der Hexe prägnant. In unterschiedlichen Varianten wird sie insgesamt zehn Mal dargestellt, Titel und Vorsatzblätter miteingerechnet. Die großteils ungleich kleiner ausfallenden Hänsel und Gretel-Darstellungen wirken dagegen geradezu zurückhaltend bis fragil. Im Bezug auf die Proportionalität verhält sich das Hexenhaus zum Elternhaus wie die Hexe zu den Geschwistern: Zwar wird das Hexenhaus nicht zehn, sondern ‚nur‘ zweimal gezeigt, dafür in Größe (es ist immerhin dreistöckig!), Farbgebung und Position auf der Seite wesentlich dominanter als das inklusive Rückseite und hinterem Vorsatz viermal abgebildete kleine, einstöckige, weiße Elternhaus.

Die kolorierten Tabellenformen wiederholen sich stets im unmittelbaren Zusammenhang mit der Hexe (als Kleid bzw. als Gesicht), dem Hexenhaus (als Fassade) und den Krokodilen (als Körper). Außerdem erscheinen sie beim Mond, wobei sie dort nie als integraler Bestandteil desselben, sondern lediglich als Element am Seitenrand verwendet werden, sowie einmal bei der Ente, wo sie abermals nicht als ein der Figur inhärentes Element Anwendung finden, sondern dieser nur regelrecht ‚zu Füßen liegen‘. Vergleichsweise viel Raum wird den symbolträchtigen Elementen des Märchens eingeräumt, so etwa dem Mond, dem Kätzchen und dem Täubchen auf dem Dach, den Vögeln, die die Brotkrumen aufpicken, sowie der Ente, die die Kinder endlich über das große Wasser bringt. Die Verbrennung der Hexe wird bemerkenswerterweise ebenso wenig dargestellt wie die Szene der Feistprobe. Während das Elternhaus selber zweimal zu sehen ist, werden im gesamten Buch weder Vater noch Mutter gezeigt. Auffallend ist weiters, dass Gretel an zwei Stellen ohne ihren Bruder erscheint: anfangs in der

albtraumhaften Bedrohung durch die sechs Krokodilköpfe auf den Seiten 2–3 sowie abschließend auf dem Rücken der Ente (Seite 23).

Was die visuelle Wiedergabe einzelner Motive (Katze, Vogel, Mond) anbelangt, so ist Jens Thiele der Auffassung, dass diese weniger als figürliche Darstellung denn als konzeptionelle Bildelemente verstanden werden sollen:

Die Künstlerin bewegt sich grundsätzlich von bildnerischen Positionen auf eine Geschichte zu, sucht eher nach einem umfassenden künstlerischen Konzept und weniger nach der Bebilderung des Textes im Sinne traditioneller Illustration. Auch dort, wo sie auf figurative Darstellungen wie etwa die reduzierten und stilisierten Monde, Katzen- oder Vogelfiguren zurückgreift, versteht sie diese nicht als Illustration des Textes, sondern als Elemente einer bildnerischen Struktur und Ordnung.³⁰³

Inwiefern diese Aussage konkret auf das *Hänsel und Gretel*-Buch Pacovkás anspielt, oder ob sie vielmehr als allgemeine Feststellung gemeint ist, geht aus Thieles Text „BildBuch[staben]SkulpturenSpiele“, dem das obige Zitat entstammt, nicht hervor. Im Zusammenhang mit dem behandelten Bilderbuch sollte nämlich das Moment des Textbezuges nicht in dieser Grundsätzlichkeit außer Acht gelassen werden, wenn auch natürlich der Hinweis, dass es bei Pacovskás Werk immer sehr stark um ein künstlerisches Gesamtkonzept geht, sehr wichtig ist – worauf noch zurückzukommen sein wird. Jedenfalls ist gerade den figurativen Darstellungen von Katze, Vogel und Mond insofern eine unmittelbare Beziehung zum Text inhärent, als sie dessen Requisiten aufgreifen und, etwa auf der Doppelseite 4–5, abbilden (vgl. Abb. 11). Gerade auf dieser Doppelseite wird auch der erzählerische Gehalt der Bilder deutlich: Während auf der recto-Seite die Aussage Hänsels, er sehe nach seinem weißen Kätzchen auf dem Dach, zitiert wird, visualisiert die verso-Seite eine Katze, deren Körper die Form eines Daches hat, wenn man es von oben betrachtet. Was wie der Schwanz der Katze aussieht, könnte dann gleichzeitig einen vom Haus wegführenden Weg darstellen. So ergibt auch der Querstrich Sinn, der den Schwanz/Weg durchkreuzt und damit die verwehrte Rückkehr signalisiert.

³⁰³ Thiele, Jens: BildBuch[staben]SkulpturenSpiele. – In: Linsmann, Maria und Thiele, Jens (Hgg.): *Květa Pacovská. Buchstabe*. [Katalog zur Ausstellung.] Troisdorf: Bilderbuchmuseum Burg Wissem 2010. [Keine Seitenangaben.]



Abb. 7: Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. S. 4–5.

3.4.3.2. Kontextuell: Kant, Fröbel, Kandinsky, die Avantgardisten ... und Květa Pacovská

Květa Pacovská kann, so der Klappentext zu ihrem Märchenbilderbuch *Hänsel und Gretel*, auf mehr als 100 Ausstellungen über ihr bislang mehr als 70 Bücher umfassendes Lebenswerk zurückblicken, ihre Illustrationen verhalfen ihr zum höchsten Internationalen Preis im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur, dem *Hans Christian Andersen-Preis*. 1928 in Prag geboren studierte sie ebendort an der Akademie für angewandte Kunst bei Emil Filla, der als bedeutender Vertreter des tschechischen Kubismus gilt.³⁰⁴ Als freischaffende Künstlerin wandte sie sich „dem Dadaismus, dem Poetismus, dem Suprematismus und dem Konstruktivismus der 1920er Jahre“³⁰⁵ zu. In den 60er Jahren kam sie mit Kinetischer Kunst und Op-Art³⁰⁶ in Berührung und ließ sich davon inspirieren.³⁰⁷ Parallel zu ihren autonomen Kunstwerken begann Pacovská mit der Illustration von Kinderbüchern, was in dem restriktiven System der damaligen Tschechoslowakei eine der wenigen Möglichkeiten darstellte, öffentlich präsent zu sein. So entwickelte Pacovská ihre ersten „Künstlerbücher im Sinne von

³⁰⁴ Vgl. Walther, Ingo F. (Hg.): *KUNST des 20. Jahrhunderts*. 4 Bde. Bd.1: Malerei. Verf. v. Karl Ruhrberg. Köln: Taschen 2000. S. 82.

³⁰⁵ Linhart, Eva: Buchraum als Kunstraum. Květa Pacovskás Maximum Contrast. – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargeheide, Paris: Minedition 2008. S. 14.

³⁰⁶ Op-Art gilt als eigene Kunstform, die sich aus der kinetischen Kunst heraus entwickelte. Vgl. Op Art History Part III: Origins and Influences on Op Art. – *Op-art.co.uk*. <http://www.op-art.co.uk/history/op-art-history-part-iii/> [Abgerufen am 21. Mai 2012].

³⁰⁷ Vgl. Linhart: Buchraum als Kunstraum. [Siehe Anm. 305]. S. 14.

BildObjektSkulpturen“³⁰⁸ und „etabliert[e] damit das Künstlerbuch für Kinder [...] als eine eigenständige, gleichberechtigte wie gleichwertige Kunstform.“³⁰⁹ Die Bedeutungsdimension ihrer Buchkunst kann, wie aus der Literatur über die Künstlerin und ihr Werk einhellig hervorgeht, nicht hoch genug geschätzt werden.

Pacovskás Bezug zur Kunstströmung der europäischen Avantgarde wird in nahezu jeder Auseinandersetzung mit ihrem Werk erwähnt. Eva Linhart weist in ihrem Essay „Buchraum als Kunstraum. Květa Pacovskás Maximum Contrast“ zunächst darauf hin, dass die Tendenz der Künstlerin, unterschiedliche Techniken, Medien und Darstellungsweisen zu verarbeiten, sie als Vertreterin der Moderne ausweist.³¹⁰ Für das *Hänsel und Gretel*-Buch konstatiert Maria Linsmann, dass die Künstlerin darin

[...] die Grenzen zwischen Illustration und freier Kunst vielleicht noch radikaler und kompromissloser [erprobt] als in all ihren vorhergehenden Werken, die schon in den Regalen der Kinderzimmer oder Bilderbuchsammler stehen. Mit ihren Bildern schafft sie einen Fantasieraum, in dem wir den vertrauten Text neu und anders lesen.³¹¹

Linsmann führt die „sicher und kraftvoll gezeichnet[e]“³¹² Hexe, deren Ausdruck ihr „wild und archaisch“³¹³ erscheint, auf die „Souveränität des Alters“³¹⁴ der Künstlerin zurück. Im Zusammenhang mit der Hexendarstellung verweist sie auch auf die Verbindung zwischen Pacovská und dem Bauhaus, jener 1919 von Walter Gropius in Weimar gegründeten Kunstschule, die für die europäische Avantgarde und die klassische Moderne einen Knotenpunkt darstellte und als Schule für Gestaltung Weltbedeutung erlangte:

[Das] aus leuchtend bunten Rechtecken zusammengefügte[] Kleid [der Hexe, Anm.], dessen prägnantes Muster auch das Hexenhaus ziert und beide Elemente so optisch zusammenbindet, verweist auf Pacovskás Auseinandersetzung mit der Kunst Paul Klees und des Bauhauses.³¹⁵ (Vgl. Abb. 12.)

³⁰⁸ Linhart: Buchraum als Kunstraum. [Siehe Anm. 305]. S. 14.

³⁰⁹ Ebd. S. 14.

³¹⁰ Vgl. ebd. S. 14.

³¹¹ Linsmann, Maria: Bunte, wilde, böse Hexe. Květa Pacovská, die vielfach ausgezeichnete Prager Künstlerin, hat ein Märchenbuch gestaltet, in dem wir »Hänsel und Gretel« neu begegnen. 3.12.2009. [Rezension] – *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/2009/50/L-KJ-Pacovska/komplettansicht?print=true> [Abgerufen am 4. April 2012.]

³¹² Ebd.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd.

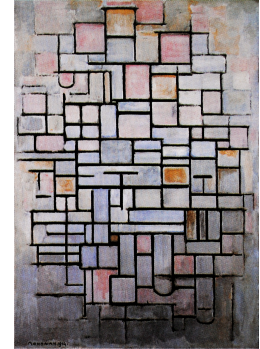


Abb. 8 (links): Paul Klee: *Static-Dynamic-Gratation*, 1923.

Abb. 9 (Mitte): Ernst Wilhelm Nay: *Blaufut*. 1960.

Abb. 10 (rechts): Piet Mondrian: *Komposition Nr. 6*, 1914.

Die runden Edelsteine der Seite 25 seien eine Referenz auf die ‚Scheibenbilder‘ Ernst Wilhelm Nays (vgl. Abb. 13), so Linsmann,³¹⁶ und beim Betrachten der hochabstrakten Hexendarstellung auf Seite 17 drängt sich ein Vergleich mit den Bildern Piet Mondrians auf (vgl. Abb. 14). Barbara Scharioth weist auch auf den Zusammenhang zwischen dem Werk Pacovskás und den Thesen des Bauhaus-Meisters Wassily Kandinskys hin, besonders im Hinblick auf dessen Formenlehre, die bei der Künstlerin nicht ohne Einfluss geblieben sei.³¹⁷ In seinem Aufsatz „BildBuch[staben]SkulpturenSpiele. Die transformative Kunst Květa Pacovskás“ spricht auch Jens Thiele von den vielfältigen Einflüssen von Avantgardisten wie Paul Klee oder auch Kurt Schwitters, dessen typografisches Bilderbuch *Die Scheuche* Grundlage war für Pacovskás experimentelle Auseinandersetzung mit Typografie, der Materialität von Papier und grafischen Texturen in ihrem umfangreichen Künstlerbuch *Papierparadies*.³¹⁸ Solche künstlerischen Einflüsse haben, so Thiele, „zu einer spürbaren Ordnung“³¹⁹ in den Bildern Pacovskás geführt:

Farbfelder, bevorzugt in Rot und Grün, werden seriell aufgelistet, Zahlenreihen entstehen, Grundformen wie Kreis und Quadrat werden spielerisch variiert. [...] Die Ordnung der Bilder ergibt sich aus einer grundlegend konzeptuellen Auffassung von Bildgestaltung. Selbst gekritzelte Linien, eingeklebte Papierfetzen oder verwischte Farbreste sind Bestandteile der künstlerischen Konzeption.³²⁰

Die mehrfach erwähnte und auch in den Bildern Pacovskás ersichtliche Verbindung zum Bauhaus und seinen Künstlerinnen und Künstlern ist an dieser Stelle insofern

³¹⁶ Vgl. Linsmann: Bunte, wilde, böse Hexe. [Siehe Anm. 311].

³¹⁷ Vgl. Scharioth, Barbara: Bemalte Papierwelt. – In: *The Art of Kveta Pacovská*. Gossau, Zürich: Michael Neugebauer 1993. [Ohne Seitenangabe.]

³¹⁸ Vgl. Thiele: BildBuch[staben]SkulpturenSpiele. [Siehe Anm. 303]. [Keine Seitenangaben.]

³¹⁹ Ebd. [Keine Seitenangaben.]

³²⁰ Ebd. [Keine Seitenangaben.]

interessant, als Pacovskás Bücher so einerseits künstlerisch verortet werden können,³²¹ andererseits steht sie dadurch aber auch in einer weiteren hochinteressanten Tradition:

[...] jedes Kind, das Ton in die Finger bekommt, dreht erst eine Kugel, rollt dann eine Walze. Hier weiter zu suchen wäre eine Aufgabe des Bauhauses ... Weil man hier die Grundbegriffe von Form und Farbe zu klären versucht.³²²

Diese Beobachtung und Einschätzung der Bauhaus-Künstlerin Helene Nonne-Schmidt ist symptomatisch für das pädagogische Programm der Kunstschule. Besonders in den frühen Bauhaus-Jahren wurde dort die Idee vom Kind als Künstler stark rezipiert. Zeichnungen von Kindern, genauso wie Erzeugnisse aus nichtwestlichen und vorindustriellen Kulturen, „wurden als Zeugnisse einer ursprünglichen, primären visuellen Erfahrung betrachtet.“³²³ Den Ausgangspunkt, die Quelle der „visuellen Sprache“ wieder zu entdecken war das gemeinsame Anliegen der Bauhäusler Johannes Itten, Wassily Kandinsky und Paul Klee: Elementare Geometrie, radikale Abstraktion und die reinen Farben sollten der Schlüssel dazu sein.³²⁴ ‚Rückkehr zum Ursprung‘, so lautete die Prämisse. Die Vorläufer dieser Bauhaus-Pädagogik gehen zurück auf Friedrich Fröbels *Kindergarten*-Konzept.³²⁵ Fröbel selbst bezieht sich dabei stark auf die Ideen des Pädagogen Heinrich Pestalozzi, welcher wiederum die Idee Jean Jacques Rousseaus – dass Erziehung weniger Wissensvermittlung denn Kultivierung bereits vorhandener Fähigkeiten des Kindes bedeutet – aufgreift.³²⁶ Mit seinem *ABC der Anschauung* legitimierte Pestalozzi erstmals das Zeichnen als nützlichen Bereich der Kindererziehung.³²⁷ Das Quadrat galt ihm dabei als Fundament für alle Formen, die Basis des Zeichnens sollten geteilte Kurven und Quadrate bilden. So versuchte er, die komplexe Natur in ihre elementaren Grundformen aufzuspalten und dadurch für die Kinder erfahrbar zu machen.³²⁸ Wassily Kandinsky, der von 1922 bis 1925 am Bauhaus in Dessau unterrichtete, war als Kind selber in den Genuss einer Erziehung nach Fröbels

³²¹ Wobei hier zu berücksichtigen ist, dass die ‚Verortung‘ von Kunst – so dies überhaupt als möglich erachtet wird – erstens nicht alleine durch die Klassifizierung in gewisse Strömungen, Epochen, Stiele etc. geleistet und zweitens ohnehin nie als abgeschlossen betrachtet werden kann.

³²² Nonne-Schmidt, Helene: Kinderzeichnungen. In: Bauhaus-Zeitschrift für Gestaltung, Jg. 3, Nr. 3 (Juli-Sept.1929). Zit. nach: Lupton, Ellen u. Miller, J. Abbott (Hgg.): *Dreieck, Quadrat und Kreis. Bauhaus und Design-Theorie heute*. Aus dem Amerikanischen von Thomas Hoffmann. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1994. S. 12.

³²³ Ebd. S. 19.

³²⁴ Vgl. Miller, J. Abbott: Elementarschule. – In: Lupton: *Dreieck, Quadrat und Kreis. Bauhaus und Design-Theorie heute*. [Siehe Anm. 322]. S. 21.

³²⁵ Ebd. S. 5.

³²⁶ Vgl. Ebd. S. 5.

³²⁷ Ebd. S. 5f.

³²⁸ Ebd. S. 6.

Lehren gekommen.³²⁹ Er legte großen Wert auf einen positivistischen Zugang zur Kunst, deren Betrachtung er im Spannungsfeld von Analyse und Synthese verortete.³³⁰ Am Bauhaus widmete er sich eingehend den Phänomenen von Farbe und Form.³³¹ Es war ihm ein wichtiges Anliegen, die Farben auf ihre psychologische Kraft hin zu untersuchen. Dazu unterschied er vier große gegensätzliche Farbpaare (Gelb-Blau, Schwarz-Weiß, Rot-Grün und Orange-Violett) und ordnete den jeweiligen Farben abstrakte Eigenschaften wie „exzentrisch“ oder „abgesondert“ sowie sinnliche Eigenschaften wie „sauer“, „weich“ oder „tiefer Ton“ zu.³³² Die Reduktion auf elementare Formen und Farben kulminierte in der Zuordnung der Grundfarben zu den drei Grundformen, woraus sich die ‚Formel‘ „gelbes Dreieck – rotes Quadrat – blauer Kreis“ ergab,³³³ um die sich die Studien am Bauhaus immer wieder drehten:

Die Wiederholung dieses Trios elementarer Formen und Primärfarben in der Arbeit der Lehrer und Studenten am Bauhaus verdeutlicht die Interessen der Schule an Abstraktion und besonders an jenen Aspekten des Visuellen, die als elementar, nicht reduzierbar, essentiell, fundamental und originär beschrieben werden können.³³⁴

Dieser prinzipielle Zugang schlug sich nun in allen Bauhaus-Zweigen nieder – und so entstanden auch Werke für Kinder, die sich innerhalb des Mediums Bilderbuch mit den Farben- und Formenlehren des Bauhaus auseinandersetzen. In Lou Scheper-Berkenkamp's Bilderbuch *Die Geschichten von Jan und Jon und von ihrem Lotsen-Fisch* (1947) etwa spiegeln sich auf beeindruckende Weise die Farbenlehre Ittens und Kandinskys wider, während Sándor Bortnyik's Illustrationen zu Albert Sixtus' *Die Wunderfahrt* (1929) sehr anschaulich die formalen Ideale der Reduktion auf elementare Grundformen umsetzen.

³²⁹ Vgl. Breuer, Hubertus: Bauklötze staunen. Ein amerikanischer Architekt behauptet: Die moderne Kunst hat ihre Wurzeln im Kindergarten. 3.11.1997. – *FOCUS Online*. http://www.focus.de/kultur/buecher/buch-baukloetze-staunen_aid_168736.html [Abgerufen am 5. April 2012]

³³⁰ Vgl. Wick, Rainer K.: *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Mit einem Beitr. v. Gabriele D. Grawe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. S. 197ff.

³³¹ Thümmel, Sabine: Die Werkstatt für Wandmalerei. – In: Fiedler, Jeannine u. Feierabend, Peter (Hgg): *Bauhaus*. Köln: Könemann 1999. S. 457f.

³³² Vgl. Wick: *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. [Siehe Anm. 330]. S. 203f.

³³³ 1923 verteilte Kandinsky am Bauhaus und in der Bevölkerung einen Fragebogen, in dem er die Teilnehmer und Teilnehmerinnen bat, den drei Formen Quadrat, Dreieck und Kreis die drei Primärfarben gelb, rot und blau zuzuordnen und die jeweilige Entscheidung zu begründen. „Kandinsky erreichte in diesem Fragebogen einen bemerkenswerten Konsens – vielleicht in Teilen deshalb, weil viele an der Schule sein theoretisches Ideal unterstützten.“ Lupton: *Dreieck, Quadrat und Kreis. Bauhaus und Design-Theorie heute*. [Siehe Anm. 322]. 50. – Dass das Ergebnis ‚rotes Quadrat, gelbes Dreieck, blauer Kreis‘ durch die suggestive Methodik des Fragebogens zustande kam, dessen ist sich auch Rainer Wick gewiss. (Vgl. Wick: *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. [Siehe Anm. 330]. S. 214.)

³³⁴ Miller: *Elementarschule*. [Siehe Anm. 324]. S. 4.

Diese Verbindung von Kunst und Kindheit, die bereits am Bauhaus gefordert und gelebt wurde, ist für Květa Pacovská symptomatisch. Eva Linhart betont, dass es zu kurz greifen würde, die Zuwendung der Künstlerin zum Medium Bilderbuch rein aus dem realpolitischen Zusammenhang der kommunistischen Einschränkungen in der damaligen Tschechoslowakei heraus zu erklären. Vielmehr betont sie Pacovskás Leistung, das Medium Buch einerseits und den Fokus auf das Kind andererseits zusammengebracht und in ihrem Status massiv aufgewertet zu haben:

Zum einen wurde ihr das Buch quasi zum Ausstellungsraum für ihre Kunst, zum anderen die Kindheit zu einem Fokus, für den sie Kunst im Sinne des Autonomiebegriffs in Abkehr von einem illustrativen oder didaktischen Bildverständnis schafft.³³⁵

Mit dieser Autonomie spricht Linhart einen grundlegenden Punkt an, der sie in ihrer Argumentation bis zu Immanuel Kant zurückführt. Dieser habe nämlich in seiner Kritik der Urteilskraft die Loslösung der Schönheit von der Zweckmäßigkeit gefordert, also auch die Loslösung der Kunst von dem Zweck, etwas Bestimmtes darstellen zu müssen. Diese neue, ‚freie Schönheit‘

sei die Freiheit der Einbildungskraft, die in der Beobachtung der Gestalt gleichsam spiele. Mit diesem Konzept des freien Formenspiels begann Kant die Abstraktion zu denken und das Band der schönen Künste an die Nachahmung der Wirklichkeit zu lockern.³³⁶

Hier greift Linhart den Begriff des *Spiele*s auf und verweist auf den Kontext der Kindheit als jene Phase im Leben, „die durch das Spiel die Freiheit definiert, nicht für die Konsequenzen des Lebens verantwortlich zu sein.“³³⁷ Somit erkennt sie im Begriff des Spiels den Brückenschlag zwischen Kunst und Kindheit, worin auch die herausragende Leistung Květa Pacovskás liege:

Damit wird deutlich, dass die Künstlerin mit ihrer Verbindung von Kunst und Kindheit einer Konsequenz folgt, die in der Moderne als Abstraktion angelegt ist, die sie jedoch als Erste und bislang Einzige konsequent mit ihren Künstlerbüchern für Kinder realisiert.³³⁸

Die Bilderbücher Květa Pacovskás können somit einerseits grob als in der Tradition der Moderne stehend und von den Ideen der europäischen Avantgarde inspiriert bezeichnet werden, wobei konkret die Strömungen des Dadaismus, des Poetismus, des

³³⁵ Linhart: Buchraum als Kunstraum. [Siehe Anm. 305]. S. 18.

³³⁶ Ebd. S. 18.

³³⁷ Ebd. S. 19.

³³⁸ Ebd. S. 19.

Konstruktivismus und des Suprematismus der 1920er Jahre sowie später in den 1960er Jahren die Kinetische Kunst und die Op-Art eine wichtige Rolle spielen. In diesen Zusammenhang kann nun auch Eva Linharts Verweis auf Immanuel Kants Idee der Freiheit des Schönen gesetzt werden, womit dieser bereits den gedanklichen Grundstein für die Abstraktion und das freie Spiel mit den Formen gelegt hatte, was schließlich als konstitutiv für Pacovskás Kunst bezeichnet werden kann. Darüber hinaus konnte andererseits ein weiterer Traditionszusammenhang festgestellt werden, nämlich die Verbindung zu den Anfängen der Pädagogik bei Friedrich Fröbel, der immerhin auch das Experimentieren und Probieren mit reduziertesten Formen als adäquate Erziehungsmethode etablierte – eine Methode, nach deren Spuren in den Erzeugnissen zahlreicher Bauhaus-Künstlerinnen und -künstler nicht lange gesucht werden muss.

3.4.4. Text-Bild-Verhältnis: Pragmatismus und Kunst Seite an Seite

Es wurde im Abschnitt 3.4.2 über Text und Typografie bei Pacovskás *Hänsel und Gretel* bereits darauf hingewiesen, dass der Fließtext offenbar nach rein pragmatischen Kriterien gesetzt wurde. Maria Linsmann hält in ihrem Essay „Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská“ fest, dass in allen der von Pacovská gestalteten Märchenbilderbücher (u.a. *Cinderella*, *Hänsel und Gretel*, *Rotkäppchen* und *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*) der Text auf einige wenige sehr spärlich gestaltete Seiten reduziert wird, die

entgegen der klassischen Gestaltung in illustrierten Büchern, nicht den entsprechenden Textstellen zugeordnet [sind], sondern es folgen häufig mehrere Illustrationen aufeinander, die sich auf zurückliegende oder nachfolgende Bildseiten beziehen.³³⁹

Die Textseiten sind also so platziert, dass sie sowohl Szenen, die erst auf den Folgeseiten illustriert werden, vorwegnehmen als auch bereits auf der Bildebene Dargestelltes nachholen. Durch die schnörkellose Gestaltung des Textes sowie durch dessen strikte räumliche Trennung von den Bildern (die nur einmal auf Seite 3 durch die Reptilienillustrationen durchbrochen wird) wirken Text und Bild innerhalb dieses Buches wie zwei unterschiedliche Sphären, die miteinander lediglich auf der Inhaltsebene in Verbindung stehen. Stefan Soltek weist darauf hin, dass bei einigen Büchern Pacovskás der typografische Satz auf den Verlag zurückgeht. Dass dies auch im

³³⁹ Linsmann: Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská. [Siehe Anm. 290]. [Keine Seitenangaben.]

behandelten *Hänsel und Gretel*-Buch der Fall ist, lässt sich vermuten³⁴⁰ – immerhin unterscheidet sich die Typografie des Fließtextes in ihren Märchenbilderbüchern signifikant von dem ansonsten für Pacovská typischen experimentellen Umgang mit Wörtern und Buchstaben.³⁴¹ Dieser Eindruck wird außerdem dadurch verstärkt, dass sich die Wahl des auf einer Seite oder Doppelseite erzählten Textausschnittes weniger nach den vorangehenden oder nachfolgenden Darstellungen, sondern schlicht nach dem auf der jeweiligen Seite innerhalb des Satzspiegels zur Verfügung stehenden Platz richtet. Daraus ergibt sich auch jenes Kuriosum, dass der Text auf Seite 11 mit dem Satz: „Die Alte aber wackelte mit dem Kopfe und sprach:“³⁴² endet, auf Seite 16 zwar regulär fortgesetzt wird mit: „Ei, ihr lieben Kinder, wer hat euch hierher gebracht? [...]“, ³⁴³ die dazwischen liegende Illustration der Doppelseite 14-15 jedoch die Verse „Knusper, knusper kneischen, wer knuspert an meinem Häuschen?“³⁴⁴ mit der dazugehörigen Antwort „Der Wind, der Wind, das himmlische Kind“³⁴⁵ enthält. Folgt man also der Chronologie der Seiten, so ergibt sich daraus der folgende Satz: „Die Alte aber wackelte mit dem Kopfe und sprach: Knusper, knusper kneischen, wer knuspert an meinem Häuschen? [...]“ was insofern irritiert, als der Satz zwar grammatikalisch stimmt, aber im Kontext eben nicht korrekt ist.

Was nun die in die Bilder integrierten Textzitate anbelangt, so weist Jens Thiele – bezugnehmend auf Pacovskás Buch *Alphabet* – auf den grafischen Charakter ihrer Schreibweise hin, durch den „[...] die Buchstaben ihre Vertrautheit als Informationsträger [verlieren] und [...] den Charakter von fremden Gestalten, grafischen Gerüsten oder abstrakt anmutenden Kompositionen an[nehmen].“³⁴⁶ Auch Stefan Soltek spricht in seinem Aufsatz „Stift oder Stanzung. Schrift im Werk von Květa Pacovská“ von der „pulsierenden Forciertheit des Buchstabens“³⁴⁷ sowie von der Handschrift als Kernpunkt

³⁴⁰ Eine entsprechende Anfrage an den Verlag wurde erst nach Abschluss der Arbeit beantwortet und kann deshalb in den Überlegungen leider nicht mehr berücksichtigt werden.

³⁴¹ Man denke nur an ihr preisgekröntes Werk *Papierparadies*, für das sie 1993 die *Goldene Letter* erhielt, die höchste Auszeichnung des internationalen Wettbewerbes „Schönste Bücher aus aller Welt/Best Book Design from all over the World“ Vgl. Schneider, Uta: *Papierparadies. Ein schönes Buch. Und: Ein Schönstes der Schönen.* – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargteheide, Paris: Minedition 2008. S. 37f.

³⁴² Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 11.

³⁴³ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 16.

³⁴⁴ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 14.

³⁴⁵ Pacovská: *Hänsel und Gretel* [Siehe Anm. 287]. S. 15.

³⁴⁶ Thiele: *BildBuch[staben]SkulpturenSpiele.* [Siehe Anm. 303]. [Keine Seitenangaben.]

³⁴⁷ Soltek, Stefan: *Stift oder Stanzung. Schrift im Werk von Květa Pacovská.* – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargteheide, Paris: Minedition 2008. S. 30.

der Schriftlichkeit im Schaffen der Künstlerin, das von der Grundidee durchdrungen sei, „Lesen und Schreiben als Gesamtkunstwerk zu verdichten“³⁴⁸:

Insgesamt scheint es, als sei der Text für Květa Pacovská vor allem Material, Anregung und Ausgangspunkt für ihre Bilder, die ihn weiterführen, fortschreiben, interpretieren, auslegen und in ein anderes Medium überführen. Es wird deutlich, dass sich die Künstlerin in ihren Büchern weit vom traditionellen Begriff der Illustration entfernt hat.³⁴⁹

Jene typografischen Elemente, die direkt in die Bilder integriert sind, dienen demnach weniger der Informationsvermittlung (wiederholen sie doch lediglich bereits im Fließtext abgedruckte Zitate), sondern können vielmehr als integraler Bestandteil der Bildkomposition verstanden werden. Darüber hinaus sollte aber noch ein weiterer Faktor nicht außer Acht gelassen werden: Die Funktion eines direkten Zitates liegt immerhin darin, direkte Rede wiederzugeben – und so verfügen die Bilder Květa Pacovskás, gerade auch durch diese Text-Bild-Synthese, über ein Moment des Auditiven: „Auf diesem Bild hier hört man die Stimme der Hexe, die aus dem Haus dringt, und man hört die Antwort der Kinder – wie in einer Oper“,³⁵⁰ so die Künstlerin selber über ihr *Hänsel und Gretel*-Bilderbuch.

3.4.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Die Verwandlung von eckig zu rund

Wenn ich die Geschichte von Hänsel und Gretel in Bilderformen umsetze, dann liefere ich damit keine Erklärung des kostbaren Texts. Ich will eine neue Ebene schaffen. Hier wirken die Gesetze der bildenden Kunst. Die Bilder können ganz selbstständig zu neuen Erkenntnissen führen. Ein Buch ist wie eine Komposition. Wenn die Bilder gut sind, dann erzählen sie selbst mit den Formen, den Farben. In der Geschichte von Hänsel und Gretel kreuzen sich das Böse und das Gute; das ist ein Kontrast, aus dem etwas Neues entstehen kann.³⁵¹

Mit dieser Erläuterung liefert Květa Pacovská – auch, wenn sie darauf besteht, den Text nicht erklären zu wollen – einen Anhaltspunkt dafür, wie sie das Märchen interpretiert (denn immerhin ist jeder Bearbeitung des Stoffes eine mehr oder weniger explizite Deutung inhärent, vgl. Abschnitt 2.1).

³⁴⁸ Soltek: Stift oder Stanzung. [Siehe Anm. 347]. S. 30.

³⁴⁹ Linsmann: Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská. [Siehe Anm. 290]. [Keine Seitenangaben.] Dies gilt natürlich besonders dann, wenn wir unter dem ‚traditionellen Begriff der Illustration‘ – deren kommentierende und erläuternde Funktion verstehen (vgl. Abschnitt 3.1.).

³⁵⁰ Pacovská: Ein Museum für Bilder und Wörter. Die Prager Künstlerin Květa Pacovská spricht über ihr Bilderbuch „Hänsel und Gretel“. 4.11.2009. – *NZZ Online*.
http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/ein_museum_fuer_bilder_und_woerter_1.3967852.html [Abgerufen am 25.4.2012.]

³⁵¹ Ebd.

Dass das Bilderbuch stark mit Kontrasten arbeitet, wurde bereits ganz zu Beginn dieses Abschnittes unter Punkt 3.4.1. festgehalten. Was den von Pacovská erwähnten Gut-Böse-Kontrast anbelangt, so fällt auf, dass positiv besetzte Figuren oder Requisiten grundsätzlich weiß gehalten sind: Das Elternhaus, die Vöglein, der Mond, die Ente. Sie kommen auch nie direkt mit jenem bunten, tabellarischen Muster in Berührung, das unter Punkt 3.4.3.1. bereits der Hexe und ihrem Dunstkreis zugeordnet wurde. Was die Formgebung betrifft, so wird die runde Form (abgesehen von dem bereits auf Haupttitel und Seite 3 abgebildeten Mond) erst auf den letzten Seiten eingeführt: Aus Kreisen besteht der Pfad, der die Kinder nach Hause führt. Nicht ganz rund, aber auch nicht so kantig wie die anderen Figuren des Buches ist die weiße Ente, die Gretel auf ihrem Rücken trägt. Und schließlich rund sind die bunten Kreise, die das Elternhaus auf der Seite 25 umgeben. Dieser Wandel in der Formgebung vollzieht sich ab jenem Moment, an dem durch die roten Fenster und den rauchenden Schornstein die Verbrennung der Hexe dargestellt wird. Der für das Märchen so markante Wendepunkt, als Gretel die Hexe in den Ofen stößt, wird also nicht konkretisiert – der Fokus liegt vielmehr darauf, dass sich etwas ganz grundlegend verändert hat. Darin spiegelt sich jene Sichtweise wieder, die wir bereits im Zuge der psychologischen Perspektive aus das Märchen kennengelernt haben: Das Verbrennen der Hexe stellt einen Wendepunkt dar, der die grundlegende Herangehensweise der Kinder an das Leben verändert. Für Bettelheim bedeutet dies, dass sie gelernt haben, ihre orale Gier zu beherrschen, Verantwortung zu übernehmen und sich auf ihre Altersgenossen zu verlassen (vgl. Abschnitt 2.3.2.). All dies konkret in die Bilder hineinzunutzen würde freilich zu weit führen und darum geht es auch nicht. Wichtig ist, dass sich im Inneren der Figuren ein Wandel vollzieht, der in der äußeren Formgebung widergespiegelt wird.

Eine weitere bereits aus der psychoanalytischen Deutung Bettelheims bekannte, noch wesentlich offensichtlichere Parallele ergibt sich zu Beginn des Buches: Die Reptilienköpfe, die textlich nicht explizit angelegt sind und insofern eine reine Zugabe Pacovskás darstellen, können nun auf (mindestens) vier Arten gedeutet werden (vgl. auch Abschnitt 3.4.3.1.). Zunächst symbolisieren sie – noch am relativ textnächsten – die wilden Tiere, die den Kindern im Wald gefährlich zu werden drohen. Zweitens erscheinen sie gerade auch durch die Art der Darstellung als Inbegriff für Gefräßigkeit und Gier, womit bereits das drohende Gefressen-Werden durch die Hexe vorweggenommen wird. Die Verbindung zur Hexe liegt auch insofern nahe, als mit den roten Augen und der bunten Tabellenstruktur als Element des Körpers zwei zentrale motivische Parallelen zwischen Reptil und Hexe dargestellt sind. Die Reptilien und die

von ihnen ausgehende Bedrohung könnte drittens auch für jene von Bettelheim konstatierte Furcht stehen, die Kinder empfinden, wenn sie in der Nacht erwachen und Angst haben, im Stich gelassen zu werden, was als Angst vor dem Verhungern erlebt wird (vgl. Abschnitt 2.3.2.). Und viertens könnten die Krokodilköpfe gleichzeitig für jene zerstörerische Kraft stehen, die einsetzt, wenn sich ein Leben nur noch um die elementare Suche nach der nächsten Mahlzeit dreht. Damit kommt der sozialhistorische Aspekt ökonomischer Not zum Tragen, der Menschen dazu bringen kann, die eigenen Kinder zu töten, um sich selber das Überleben zu sichern.

Der Umstand, dass die Eltern von Hänsel und Gretel bei Pacovská überhaupt nicht dargestellt werden, deckt sich mit der von mehreren Deutern geäußerten Annahme, dass es in dem Märchen in erster Linie um die Kinder und ihre Entwicklung geht, während Vater und Mutter in ihrer Elternfunktion (lässt man die Parallelität von Hexe und Mutter unberücksichtigt) lediglich als Auslöser der Entwicklung fungieren und insofern nicht so wichtig sind. Auch wenn sich diese stark auf die beiden Kinder als Protagonisten konzentrierte Auslegung des Märchens in den meisten Deutungsansätzen wiederfindet – besonders in der psychoanalytischen und in der anthroposophischen – so geht doch keine der im zweiten Kapitel dargelegten Interpretationen so weit, die Eltern einfach gar nicht zu thematisieren.

Grundlegend anders verhält es sich mit der Figur der Hexe. Betrachtet man das Bilderbuch, so bekommt man den Eindruck, eine Studie über sie in Händen zu halten. In jeweils unterschiedlicher Gestalt tritt sie insgesamt zehnmal auf, und jedesmal ist ihre Erscheinung seitenfüllend (wobei gleich vier der zehn Darstellungen auf dem Frontispiz zu finden sind und sich die Darstellung von Seite 18 mit jener des Titels deckt). Darüber hinaus existiert, wie bereits mehrfach dargelegt wurde, eine starke motivische Verbindung zwischen der Hexe, dem Hexenhaus und den Reptilienmäulern, da sich in ihnen dasselbe gestalterische Muster wiederholt. Dadurch, sowie durch den Umstand, dass sich dieselbe gestalterische Motivik auch auf anderen Seiten – dann jedoch nie in direkter Verbindung mit den Figuren – wiederfindet, wird die ohnehin schon überproportional dominante Hexe gewissermaßen omnipräsent. Dieses Muster, das bisher behelfsartig mit einem Tabellenmuster verglichen wurde und das über einen hohen Wiedererkennungswert verfügt, sei an dieser Stelle um den Vergleich mit einem Gitter ergänzt und somit um die Konnotation des Käfigs erweitert. Das macht besonders im Zusammenhang mit dem Hexenhaus sowie der Hexendarstellung auf Seite 17 Sinn: Auf dieser Seite nämlich erlangt die Umsetzung des bunten Tabellen-/Gittermusters sozusagen ihren Höhepunkt und erinnert in seiner Abstraktheit nicht nur an Piet

Mondrian, sondern weist mit der Struktur eines Käfigs – oder mehrerer übereinander gestapelter Käfige – genau genommen wesentlich mehr Ähnlichkeit auf als mit einem menschlichen, wenn auch einer kannibalistischen Waldbewohnerin gehörenden Gesicht. Damit wird hier sozusagen das wahre Gesicht der Hexe anschaulich. Dieses Muster steht nun erstens in seiner grundlegenden Eckigkeit im maximalen Kontrast zu den runden Formen der letzten, auf den Feuertod der Hexe folgenden Seiten. Der zweite große Kontrast ergibt sich aus der Gegenüberstellung der konstitutiven Buntheit des Musters mit den positiv besetzten Requisiten der Geschichte, die allesamt in schlichtem Weiß gehalten sind. Pacovská spielt hier mit den Faktoren Sein und Schein: Das Gute wird in diesem Buch repräsentiert durch das Schlichte, Kleine, Unauffällige, während das Böse in einer schon fast exzentrischen Buntheit ungleich mehr Raum für sich in Anspruch nimmt – womit die Bilder außerdem genau dem literaturwissenschaftlichen Anspruch auf eine klare Gut-Böse-Abgrenzung im Volksmärchen entsprechen (vgl. Abschnitt 2.3.1.). Die Geschwister lassen sich überdies von dem farbenprächtigen Haus gewinnen, ohne sich von der gitterartig anmutenden Fassade abschrecken zu lassen, und vor allem: Ohne durch die Wiederholung des bereits durch die Begegnung mit den Krokodilen bekannten Musters misstrauisch zu werden. So wird auf der Bildebene jene Immunität der Charaktere gegen bereits gemachte Erfahrungen dargestellt, die Lüthi im Zusammenhang mit den Kategorien des Volksmärchens als völlige Isoliertheit der Figuren bezeichnet (vgl. Abschnitt 2.3.1.).

Abschließend fällt noch auf, dass Květa Pacovská Gretel zweimal öfter darstellt als ihren Bruder. Einmal zu Beginn, als sie von sechs Krokodilen umzingelt wird, und einmal am Schluss, als sie alleine auf der Ente sitzt. Auffällig an letzterer Darstellung ist übrigens, dass sie nun nicht mehr nur aus schwarzen oder weißen Strichen besteht, sondern ein rosarotes Kleidchen und rote Schuhe trägt, womit einerseits einmal mehr ihre Weiterentwicklung betont wird: Sie hat sich verändert, an Farbe und Kontur gewonnen. Dieser Fokus auf die Gretel-Darstellung korrespondiert auch mit Elke Feustels Klassifizierung als ‚tapfere Erlöserin‘ (vgl. Abschnitt 2.3.7.), die im Laufe der Handlung die Zügel in die Hand nimmt und als eigentliche Heldin aus der Geschichte hervorgeht. Diese Einschätzung, dass Gretel im Laufe der Handlung die passive Rolle hinter sich lässt und aktiv wird, ist jedoch nicht nur Gegenstand der feministischen Interpretation, sondern findet sich in unterschiedlichen Ausprägungen auch in anderen Ansätzen wieder, so bei Bettelheims psychoanalytischer (vgl. Abschnitt 2.3.2.) und Grubers anthroposophischer Deutung (vgl. Abschnitt 2.3.4.). Zudem ist es interessant, dass Gretels Schuhe nun von demselben Rot sind, wie zuvor jene der Hexe. Das könnte auf

eine gewisse Verbindung zwischen den beiden hindeuten, was Gretel bei allem Erlöserinnen-Geist auch mit einer (mitunter im Leben recht nützlichen) Prise hexenhafter Kühnheit ausstattet.

3.5. Hänsel und Gretel und Susanne Janssen

Die nachstehenden Betrachtungen fußen auf der dritten Auflage des auf deutsch erstmals 2007 im Rostocker Hirnstorff Verlag erschienenen Bilderbuches *Hänsel und Gretel* von Susanne Janssen. 2008 erhielt sie dafür den *Deutschen Jugendliteraturpreis* in der Kategorie ‚Bilderbuch‘.

3.5.1. Äußeres Erscheinungsbild: Hänsel und Gretel als schlafende Zwillinge

Auf dem Titel des hochformatigen, in Hardcover gebundenen Bilderbuches sind die schlafenden Gesichter von Hänsel und Gretel abgebildet. Bleich, die Köpfe gegengleich positioniert, ähneln sie einander wie eineiige Zwillinge. Zwischen den beiden zieht sich auf rotbraunem Untergrund in weißer Serifenschrift der Titel des Märchens über die gesamte Breite des Covers. Die Namen des Verlags, der Autoren sowie der Illustratorin sind wesentlich kleiner und unscheinbarer unmittelbar darüber bzw. daneben platziert. Die prominente Anordnung des Märchentitels lässt einen hohen Stellenwert des Textes innerhalb des Bilderbuches vermuten, wie auch Format und Umfang darauf schließen lassen, dass sich dieses Werk viel Zeit und Raum nimmt, um die Geschichte zu erzählen. Mit 64 Seiten ist es genau doppelt so stark wie ein typisches Bilderbuch mit 32 Seiten und auch das schlanke Coverformat ist mit einer Höhe von 34,7 cm bei einer Breite von 22 cm (im geschlossenen Zustand) eher ungewöhnlich.



Abb. 11: Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. Cover.

Wesentlich an dieser Covergestaltung ist also die frappierende Ähnlichkeit der Kinder, die auch für weitere Illustrationen innerhalb des Buches konstitutiv sein wird, und die außerdem Jens Thiele in seiner Rezension sowie Anna Castagnoli in ihrer

Besprechung des Bilderbuches nachdrücklich betonen.³⁵² Wenn wir uns an Eugen Drewermanns Sichtweise erinnern, der in Gretel keine eigenständige Person, sondern nur einen (Seelen-)Anteil Hänsels vermutet (vgl. Abschnitt 2.3.2.), so findet sich in dieser ersten spiegelbildlichen Darstellung der Geschwister bereits jene tiefenpsychologische Sichtweise angedeutet, die davon ausgeht, dass es sich hier nicht um die Erfahrung zweier Individuen handelt, sondern um den Reifungs- und Befreiungsprozess *eines* Kindes. Bleibt zu prüfen, inwiefern diese Sichtweise durch die enthaltenden Illustrationen verstärkt bzw. abgeschwächt oder widerlegt wird.

3.5.2. Text und Typographie: Durchdachte Integration des Handlungsträgers

Augenfällig an der typographischen Gestaltung des Buches ist zunächst die überdimensionale Platzierung des ersten Satzes, der auf insgesamt fünf Seiten aufgeteilt wird und Setting sowie Personen vorstellt. Die derartig groß abgedruckten Worte wirken dadurch wie eine Überschrift zur jeweils dazugehörigen Illustration, die entweder rechts daneben oder auf der nächsten Doppelseite abgebildet ist. Erst auf Seite 18³⁵³ beginnt die Geschichte in Form eines Fließtextes mit dem zweiten Satz des Märchens. Der Text folgt wörtlich der Ausgabe letzter Hand und wurde lediglich orthografisch an die aktuelle Schreibweise angepasst.³⁵⁴ Als Schrift wurde offenbar die *Bernhard Modern* des Font-Designers Lucian Bernhard verwendet, die für ihr elegantes Erscheinungsbild bekannt ist: „Bernhard Modern displays a mannered elegance that is best-used [...] wherever a subtle touch of the historical is desired.“³⁵⁵ Der Eindruck des Nobel-Ästhetischen wird hier zusätzlich dadurch unterstützt, dass die Schrift nicht in Schwarz, sondern in einem dumpfen Grauton gedruckt, im Blocksatz angeordnet und gewissenhaft ausspartioniert wurde. Abgesehen von der Seite 47, die den Schluss der Geschichte enthält, und von jenen Seiten, welche die ersten, überdimensionierten Worte des Märchens wiedergeben,

³⁵² Vgl. Thiele, Jens: Die Unzertrennlichen. – Die Zeit. 22.11.2007. Nr. 48., sowie Castagnoli, Anna: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. – In: *La revue des livres pour enfants*. April 2009. Nr. 246. Dossier.
http://lajoieparleslivres.bnf.fr/masc/portal.asp?INSTANCE=JOIE&PORTAL_ID=HTML.xml&URL=integration/JOIE/statique/pages/06_revues_en_ligne/061_rlpe/246-art.htm [Abgerufen am 4. Mai 2012]. S. 6f.

³⁵³ Von der innerhalb der vorliegenden Arbeit ansonsten üblichen Praxis, mit der Seitenzählung beim Haupttitel zu beginnen, sei für dieses Bilderbuch abgesehen, da die vorgegebene Paginierung vom Schutztitel als Seite 1 ausgeht, womit der Haupttitel bereits für Seite 3 steht.

³⁵⁴ Vgl. Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. [Impressum.]

³⁵⁵ Bernhard Modern Schriftfamilie. – *Linotype.com*.
<http://www.linotype.com/de/137/BernhardModern-family.html?id=137&name=BernhardModern&viewmode=family&site=&PHPSESSID=3f6942cdb5d3e6c5b6f0f757f34959af> [Abgerufen am 18. Mai 2012]

befindet sich auf jeder der stets doppelseitig angelegten Textseiten eine freigestellte Illustration einer Pflanze oder eines Insekts, wobei vor allem letzteres stets in vielfacher Vergrößerung erscheint.

Insgesamt ist festzustellen, dass die sehr durchdachte Ausarbeitung der Typografie auf einen hohen Stellenwert des Textes verweist; vor allem die bemerkenswerte Entscheidung, die ersten Worte des Märchens auf fünf volle Seiten aufzuteilen und ihnen somit genauso viel Raum zu schenken wie den dazugehörigen Bildern, zeugt von einem respektvollen, gleichzeitig aber auch sehr selbstbewussten Umgang mit dem historischen Material.

3.5.3. Die Bilder

Mit Ausnahme der Eltern, die jeweils nur auf der recto-Seite abgebildet sind, sind alle Bilder doppelseitig und vollflächig angelegt. Die Textseiten, die sich jeweils alternierend zwischen die Bildseiten schieben, ziehen sich ab Seite 18 ebenso stets über die gesamte Doppelseite und werden durchwegs begleitet von einer Illustration aus der Pflanzen- oder Insektenwelt.

3.5.3.1. Immanent: Kompakte Vielschichtigkeit von Stil und Inhalt

Das Buch wird eingeleitet von einem illustrierten Vorsatzblatt, auf dem ein heruntergekommen wirkendes Wohnhaus abgebildet ist, auf dessen Balkon zwei Schürzen – eine weiße und eine karierte – aufgehängt sind; aus einem rot erleuchteten Fenster weht ein weißer Vorhang. Während das Titelbild offenbar mit Acryl-, Tempera- oder Ölfarben gemalt wurde, besteht das Vorsatzblatt aus einer Montage mit bestehenden Bildern: Das Haus etwa könnte einem oder mehreren Zeitungsausschnitten entnommen und stark vergrößert worden sein, da die Rasterpunkte eines früheren Druckes deutlich zu erkennen sind, während die karierte Schürze sehr hochaufgelöst ist und somit einem anderen Druck oder Foto entstammt. Zwischen dieser Abbildung und der ersten eigentlichen Illustration des Buches stehen jeweils auf weißem Untergrund Schmutztitel, Haupttitel, Impressum, Quellennachweis sowie die ersten Worte der Geschichte „Vor einem großen Walde“³⁵⁶. Dieser Ankündigung folgt nun die doppelseitige Darstellung einer Waldszene (vgl. Abb. 16).

Vollflächig ins Bild gesetzt sprengt durch die Bäume ein Hirsch in Richtung rechts, von einem Pfeil in der Seite getroffen, blutend. Als Zeichen des Waldes steht der Hirsch,

³⁵⁶ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 7.

Castagnoli zufolge, gleichermaßen für Stärke wie für Verletzlichkeit,³⁵⁷ beides wird in dieser Darstellung offenbar. Noch befindet sich das Tier mitten im Sprung, der Schuss muss also just in diesem Moment – im Moment des Umblätterns – erfolgt sein. Die halbmondförmigen Flächen am Bildrand, die das Bild gewissermaßen einrahmen, vermitteln den Eindruck, als blickten wir auf die Szene von Weitem wie durch ein Fernglas. Dadurch werden wir, so Castagnoli, in die Position des Jägers, der Jägerin versetzt.³⁵⁸ Die so erzeugte Distanz ermögliche es nun aber gleichzeitig auch, Mitgefühl mit dem Opfer empfinden. (Zu große Nähe würde uns hingegen unmittelbar in das Bild hinein und somit in die Position des gejagten Tiers versetzen.³⁵⁹)



Abb. 12: Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. S. 8-9

Noch bevor also die Geschichte wirklich losgegangen ist, bildet diese erste doppelseitige Illustration einen beklemmenden Auftakt, indem sie dem Märchen eine ambivalente Mischung aus (ungewollter) Täterschaft und (vergeblichem) Mitleid vorausschickt. Auf der nächsten Doppelseite wird nun recto der Vater vorgestellt, während verso der Anfangssatz weitergeführt wird: „wohnte ein armer Holzhacker“³⁶⁰. Abgebildet ist ein

³⁵⁷ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 2.

³⁵⁸ Vgl. ebd. S. 3f.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 4.

³⁶⁰ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 10.

ausgemergelter, rotbärtiger Mann, der, eine Axt auf der Schulter, in halbnaher Einstellung im Profil nach links gerichtet gezeigt wird. Auf den Seiten 12 und 13 folgt, ebenfalls recto, die Vorstellung der Mutter nebst den Worten „mit seiner Frau und seinen zwei Kindern.“³⁶¹ Im Gegensatz zu ihrem Mann blickt sie aber nach rechts und ist im close-up dargestellt: zu sehen sind lediglich der Ansatz eines weißen Kopftuches sowie Augen, Nase und Mund eines Profils, das sich scharf vom schwarzen Hintergrund abhebt. Im Bezug auf das äußere Erscheinungsbild der beiden findet Silja von Rauchhaupt in ihrer Rezension einen treffenden Vergleich, indem sie konstatiert: „Die Eltern sehen aus wie aus dem Gulag entflohen [...]“³⁶² Auf der nächsten Doppelseite ist schließlich verso „das Bübchen hieß Hänsel“³⁶³ und recto: „und das Mädchen Gretel“ zu lesen.³⁶⁴ Die Worte korrespondieren genau mit dem darauffolgenden Bild, auf dem verso Hänsel und recto Gretel abgebildet sind. Als solche sind sie lediglich aufgrund der Schürze Gretels sowie der parallelen Zuordnung der vorausgeschickten Worte erkennbar, denn was bereits bei



Abb. 13: Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. S. 16-17.

³⁶¹ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 12.

³⁶² Rauchhaupt, Silja von: Knusperhexe, warum hast du so rote Augen? [Rezension] – In: FAZ, 30.11.2007, Nr. 279, Literaturbeilage S. 11.

³⁶³ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 14.

³⁶⁴ Ebd. S. 15.

der Betrachtung des Titel aufgefallen ist, wird hier noch einmal deutlich: Hänsel und Gretel gleichen einander wie die Eier, die in ihren Händen liegen. (vgl. Abb. 17). Die Ähnlichkeit der Kinder ergibt sich nun aber nicht nur aus der äußeren Erscheinung, sondern auch aus der identen Körperhaltung und ihrer spiegelbildlichen Platzierung auf der Doppelseite, jeweils links und rechts des Mittelfalzes. Die Augen geschlossen, den Kopf leicht nach hinten geneigt führen sie ihre Arme doppelt über Kreuz und halten den Betrachter_innen die Eier aus ihren Händen entgegen.

Auf Seite 18 schließlich beginnt der eigentliche Erzähltext des Märchens, begleitet von der Illustration eines Bockkäfers, vermutlich des Moschusbocks, der mit seinen langen Fühlern den Text richtiggehend vor sich her zu schieben scheint. In der darauf folgenden doppelseitigen Illustration führen die Eltern ihre Kinder in den Wald hinein. Zunächst fällt auf, dass die gesamte Szene nach hinten kippt: Bäume wie Personen sind in einem Winkel von ca. 60° nach links geneigt. Dabei wird die Mutter größtenteils von einem Baumstamm verdeckt, von ihr ist nur ein Teil des Rockes und ein Bein zu sehen. So wird deutlich, dass die Figuren nicht nur einfach nach rechts gehen, sondern tatsächlich – wie durch ein Tor hindurch – in den Wald *hinein* treten. Durch die nach links gekippte Darstellung sowie dadurch, dass die Figuren mit ihren Füßen den Boden nicht direkt zu berühren scheinen, erhält die Darstellung etwas Unreales, Geisterhaftes, was zudem durch den apathischen Blick Gretels unterstützt wird. Castagnoli weist außerdem darauf hin, dass vor allem die Darstellung Hänsels für dieses Bild essenziell sei: Mit seinem Blick, so die Autorin, trage er die gesamte Szene: Einerseits trotz er den mörderischen Absichten seines Vaters (von dem durch die Position der Axt ein gewisses Gefahrenmoment ausgeht) andererseits erzeuge sein Auge eine diagonale Bildachse, welche die gesamte Familie auf dem Boden halte.³⁶⁵ Zudem ist sein Kopf nach links, zurück in Richtung Heimat gerichtet, womit er gleichzeitig die Verbindung zum Elternhaus aufrecht halte. Erwähnenswert an dieser Darstellung ist außerdem noch, dass ein Teil des mütterlichen Kleides, ihr Rockzipfel sozusagen, aus demselben Stoff besteht, aus dem später das Kleid der Hexe gemacht sein wird. Auf den Seiten 24-25 sind die schlafenden Kinder inmitten des düster-schwarzen Waldes zugedeckt von bzw. liegend auf einem roten Schleier abgebildet. (Oder ist es das wärmende Feuer, an dem sie eingeschlafen sind?) Die einzigen Lichtpunkte bilden der halbverhangene Vollmond sowie die von ihm erhellten, eng aneinander geschmiegt Kinder. Eingerahmt wird das Bild von zwei Faltern, die auf der jeweils vorangehenden und nachkommenden Text-

³⁶⁵ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 8.

Doppelseite abgebildet sind, wobei jener auf Seite 22 am ehesten einem Tag-, jener auf Seite 26 jedoch mehr einem Nachtfalter gleicht. Über die Szene in der elterlichen Schlafkammer (S. 28-29) schreibt Jens Thiele:

Wieder starren beide [Vater und Mutter, Anm.] an uns vorbei. In den tief liegenden Augen des Mannes finden sich Sorge und Kummer, der Eindruck von Hoffnungslosigkeit wird durch den dünnen, nackten Körper verstärkt, der in bleichen Farben modelliert ist. Die Frau dagegen blickt streng und mahnend – ihr erhobener Zeigefinger betont ihre harte Position in diesem Familiendrama. Die Spannung ist greifbar, die zwischen beiden besteht.³⁶⁶

Hinzuzufügen bleibt dem noch die auffallende Enge der Darstellung: Die Grenzen des Bettes, in dem die beiden mit angezogenen Knien sitzen, liegen nur knapp innerhalb des Bildrandes. Die Reduktion auf diesen knappen Ausschnitt, die kauende Haltung der Eltern sowie die leichte Oberperspektive vermittelt einen starken Eindruck des Eingepfercht-Seins. Die Kargheit dieser Szene wird auf der darauffolgenden Seite 31 durch die Abbildung eines nackten Zweiges zusätzlich gesteigert. Auf den Seiten 32 und 33 sind abermals die Kinder allein im Wald abgebildet, wobei sie im Gegensatz zur Darstellung von Seite 24-25 jetzt nicht mehr friedlich im Schein des Mondes schlafen, sondern verloren durch einen Wald irren, in dem sogar die Vögel sämtliche Lieblichkeit einbüßen und zu bedrohlichen Maschinenwesen mutieren. Mit ihren langen, roten Schnäbeln sind zwei davon so ins Bild montiert, dass einer Hänsel zu Fall zu bringen scheint, in dem er ihm ein Bein stellt, und der andere Gretel am Hals zwar nicht das Messer, dafür aber seinen spitzen, messerartigen Schnabel ansetzt. Der Fließtext auf der Folgeseite wird diesmal begleitet von der Abbildung einer Ameise. Auf Seite 36-37 ist jene Szene illustriert, wie Hänsel und Gretel mithilfe eines weißen Vögleins das Hexenhaus finden, welches allerdings nichts mit dem Brothaus des Textes gemeinsam hat, sondern vielmehr einem alten Fabrikgebäude gleicht. Aus einem Fenster hängt bereits jener rote Stoff, der für die nächsten Bilder, jeweils im Zusammenhang mit der Hexe, konstitutiv sein wird. Auf der darauffolgenden Textseite ist der Rundblättrige Sonnentau zu erkennen, seines Zeichens fleischfressend (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.). Bevor sich jedoch das wahre, kannibalische Wesen der Hexe zeigen wird, ist auf den Seiten 40-41 noch die erste, von Hinterlist gezeichnete Begegnung zwischen ihr und den Kindern dargestellt, sowie auf der Seite 43, den Text begleitend, eine Wespe. Auf der Doppelseite 44-45 wird die Szene der Feistprobe dargestellt, die Anna Castagnoli folgendermaßen beschreibt:

³⁶⁶ Thiele: Die Unzertrennlichen. [Siehe Anm. 352].

Das Lebkuchenhaus scheint sich gänzlich in einen Gefängnisflur verwandelt zu haben, sein wahres Wesen und seine Kälte offenbarend. Die Zentralperspektive, die auf die Hexe zuläuft, erzeugt eine Spannung in der Bildkomposition, die in dem unheilvollen Lachen der Hexe und in ihrem gierigen Mund, der groß genug ist, um Hänsel im Nu zu verschlingen, explosionsartig hervorbricht.³⁶⁷

Auch Jens Thiele zeigt sich besonders von dieser Doppelseite schwer beeindruckt:

Am besten gelingt der Künstlerin die Verbindung aus expressiver Malerei und Collage in Momenten höchster Dramatik: Zum feuerroten Kleid der bösen Hexe malt Susanne Janssen ein diabolisch verzerrtes Gesicht, das an die besten Rollen der späten Bette Davis erinnert.³⁶⁸

Gretel steht dabei hinter der Hexe, einen Krebs in Händen und auf der Wange ein halbmondförmiges Zeichen, anstatt ihrer karierten Schürze trägt sie eine aus schwarzer Farbe. Beide Kinder haben hier wieder die Augen geschlossen. Die darauf folgende Textseite wird geziert von einer giftigen Pflanze namens Aronstab (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.). Die Seiten 48-49 zeigen schließlich den Wendepunkt der Geschichte: Mit einer befreienden, richtiggehend genießerisch anmutenden Geste – und wieder geschlossenen Auges – stößt Gretel die Hexe ins Feuer. Auf eine ähnliche Art, wie die Abbildung von Seite 20 und 21 nach links gekippt ist, ist diese Darstellung nach rechts geneigt. Innerhalb der roten Feuerfläche, die fast die gesamte recto-Seite sowie einen Teil der verso-Seite einnimmt, ist noch einmal – entsprechend verkleinert – der Ofen abgebildet, aus dem noch ein Stück des Hexenkleides ragt. Die Seiten 50-51 enthalten wiederum Text sowie eine überdimensionale Eintagsfliege und auf den Seiten 52-53 findet sich schließlich das letzte Bild des Buches: Auf dem zu überquerenden Wasser schwimmt die rettende Ente, unter der Wasseroberfläche hingegen ist ein blutroter Karpfen abgebildet, dessen



Abb. 14: Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. S. 5-9 und 50-51. Montage von Anna Castagnoli.

³⁶⁷ Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 12. [Übersetzung M.N.]

³⁶⁸ Thiele: *Die Unzertrennlichen*. [Siehe Anm. 352].

Flossen aus demselben Stoff bestehen wie das Hexenkleid. Aus dem rechten oberen Bildrand heraus beugt sich Hänsel oder Gretel – ohne die dazugehörige Kleidung wäre beides möglich – über das Geschehen, immer noch mit geschlossenen Augen. Interessant ist hier der Hinweis Castagnolis auf die Halbkreisform des Wassers, die, nimmt man sie mit den abgerundeten Ecken des ersten Bildes (S. 8-9) zusammen, einen vollkommenen Kreis ergibt (vgl. Abb. 18) und somit die Geschichte sozusagen perfekt abrundet.³⁶⁹ Hänsel (oder Gretel) steht so gesehen bereits außerhalb des Geschehens und blickt – immer noch geschlossenen Auges – auf das Erlebte zurück. Die allerletzte Doppelseite ist wieder eine Textseite und erzählt, diesmal ohne begleitende Illustration, das Ende des Märchens. Abschließend lohnt sich noch ein schneller Blick auf den hinteren Vorsatz: Während nämlich auf dem vorderen Vorsatzblatt noch ein rot erhelltes Fenster zu sehen ist, wurde der Ausschnitt hier so gewählt, dass dieses nicht mehr im Bild ist: Es bleibt der Balkon eines Wohnhauses, auf dem ein weißes und ein kariertes Tuch aufgehängt sind, die Kleider von Hänsel und Gretel, wie wir mittlerweile wissen.

Das Verfahren, Malerei mit Collagetechnik zu verbinden, ist konstitutiv für das gesamte Buch, wobei beide Aspekte je nach Bild unterschiedlich dominant sind. Dabei fällt der großzügige Einsatz von Rot- und Schwarztönen auf, wie auch Jens Thiele feststellt: „Rot und Schwarz sind die dominierenden Farben Rot für Gefahr oder Hinwendung, tiefes Schwarz für die Verlorenheit der Kinder.“³⁷⁰ Durch die Technik der Montage von bestehenden Bildern erfährt die Geschichte eine Transformation in die (relative) Gegenwart – vor allem dort, wo Vögel zu roboterähnlichen Maschinenwesen mutieren und die Verwendung von Architekturversatzstücken die Szenerie mit Großstadtstimmung anreichert. Somit verschiebt sich auch das Setting des Märchens, was vordergründig im Wald geschieht könnte sich genauso gut dort zutragen, wo im Hintergrund die Bäume in einen städtischen Häuserwald übergehen.

Im Bezug auf die Figurendarstellung ist zunächst die bereits erwähnte Ähnlichkeit der Geschwister bemerkenswert, sie gleichen einander wie ein Ei dem anderen, weshalb ihnen auch eine gewisse Androgynität anhaftet: Ihrem jeweiligen Geschlecht sind sie nur durch die Codierung ihrer Kleidungsstücke zuordenbar. Zudem sind sie häufig mit geschlossenen Augen dargestellt und fast ausschließlich mit derselben Mimik sowie mit leicht nach hinten geneigter Kopfhaltung abgebildet. Dadurch findet keine spezifische Charakterisierung der Kinder statt und sie bleiben, ihrer hochrealistischen Darstellung

³⁶⁹ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 13.

³⁷⁰ Thiele: Die Unzertrennlichen. [Siehe Anm. 352].

zum Trotz, offene Projektionsfläche für den Betrachter, die Betrachterin.³⁷¹ Die Eltern hingegen werden wesentlich deutlicher konkretisiert. An ihren ausgezehrten Körpern wird die Armut, in der sie leben, offensichtlich. Ihre Sorgen sind ihnen ins Gesicht geschrieben, dem Vater seiner dunklen Augenringe wegen noch stärker als der Mutter. Diese Einschätzung teilt auch Jens Thiele, der im Bezug auf die Eltern konstatiert, dass Janssens Bilder „nicht nur die eindeutigen Momente der Geschichte [verstärken], sie entfalten auch Zwischentöne und suchen in den Figuren eine Persönlichkeit, die bei den Brüdern Grimm nicht offensichtlich ist.“³⁷² Beachtenswert ist weiters, dass Hänsel die selbe Kleidung trägt wie der Vater und Gretel die selbe wie die Mutter. Was die Hexe betrifft, so hat Silja von Rauchhaupt ihre Erscheinung mit der Bezeichnung „Teufel im Ballkleid“³⁷³ gut getroffen. Das Interessante daran ist, dass Susanne Janssen hier ohne allzu augenfällige physiognomische Übertreibungen auskommt: kein überdimensionales Kinn, die Hakennase hält sich in Grenzen, keine Warze und das Gesicht wirkt nicht einmal besonders alt. Der Wahnsinn der Hexe drückt sich in erster Linie in ihrer expressiven Mimik aus, die durch die Überproportionierung des Kopfes noch dominanter ins Zentrum der Darstellung gerückt wird. Für ihre bizarr-diabolische Erscheinung ist, neben ihrem furiosen Gesichtsausdruck, auch ihre extravagante Garderobe verantwortlich: Hier verschiebt sich das Täuschungsmanöver vom Hexenhaus auf die Hexe selber, die durch ein vornehmes Äußeres ihr kannibalisches Inneres überspielt, das erst dann hervorbricht, als sie die Kinder unter ihrer Kontrolle hat. Doch erscheint die rote Robe nicht allein am Körper der Hexe: Dasselbe Tuch wird als Collagematerial verwendet, um die Wunde des vom Pfeil getroffenen Hirschen darzustellen, auf der Abbildung der Doppelseite 20-21 fungiert es als Teil des mütterlichen Rockes und schließlich besteht der Karpfen auf den Seiten 52-53 partiell aus demselben Stoff, womit ein motivischer Bogen zwischen diesen Personen und Tieren bzw. den damit im Zusammenhang stehenden Situationen gespannt wird, der im Abschnitt 3.5.5. näher betrachtet sei.

³⁷¹ Vgl. auch: Thiele: Die Unzertrennlichen. [Siehe Anm. 352].

³⁷² Ebd.

³⁷³ Rauchhaupt: Knusperhexe, warum hast du so rote Augen? [Siehe Anm. 362].

3.5.3.2. Kontextuell: Von Renaissancegemälden und fleischfressenden Pflanzen

Susanne Janssen, die in Düsseldorf bei dem Grafik-Designer und Illustrator Wolf Erlbruch (*Hans Christian Andersen-Preis* 2006) studierte, gilt als stark von den Meistern der Renaissance beeinflusst,³⁷⁴ was sich auch in ihrer *Hänsel und Gretel*-Bearbeitung widerspiegelt: „Janssens Bilder sind der Renaissance verpflichtet, der Romantik entlehnt und bis zum Konstruktivismus fortgeführt.“³⁷⁵ Diese Einschätzung der Jury des *Deutschen Jugendliteraturpreises* von 2008 teilt Castagnoli, wenigstens was die Renaissance anbelangt: Im Zusammenhang mit der Darstellung des Vaters konstatiert sie eine stilistische und interpikturale Referenz³⁷⁶ auf die italienische und flämische Malerei der Renaissance³⁷⁷ und verweist gleichzeitig auf den zeitgenössischen Anklang der Bilder, der sich aus dem Einsatz unterschiedlicher Materialien, verpixelter Photokopien etwa, ergebe.³⁷⁸ Die Anklage an die Renaissancemalerei finden sich nicht nur in der malerischen Technik wieder, sondern auch in der Art der Figurendarstellung. So ist die Ähnlichkeit der Mutter mit dem von Agnolo Bronzino gemalten Portrait Laura Battiferri sowie jenem der Battista Sforza, angefertigt von Piero della Francesca, frappierend³⁷⁹ (vgl. Abb. 19, Abb. 20 sowie Abb. 21). Der Konnex zum Bild der Herzogin Sforza ist insofern besonders interessant, als deren bleiches Antlitz, sowie die dünne, ihr Gesicht umrahmende Linie, die Grundlage für das Argument liefern, dass das Portrait nach der Vorlage einer Totenmaske angefertigt worden sei.³⁸⁰ Dies war für jene Zeit nicht unüblich und gilt auch insofern als möglich, als das Portrait posthum entstanden ist.³⁸¹

³⁷⁴ Susanne Janssen. [Autorenportrait] – *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/cgi-bin/print-url.pl?url=http://www.goethe.de/ins/fr/nan/prj/kjl/aut/sj/frindex.htm> [Abgerufen am 11. Mai 2012]

³⁷⁵ Deutscher Jugendliteraturpreis: Jurybegründung für den Preisträger 2008 in der Kategorie Bilderbuch. – http://www.djlp.jugendliteratur.org/2008/preistraeger_bilderbuch-14.html [Abgerufen am 28. April 2012].

³⁷⁶ In Anlehnung an den Intertextualitätsbegriff der Literaturwissenschaft bezeichnet 'Interpikturalität' „die Relation zwischen Bildern sowie die Modi ihrer Transformation von Einem in ein Anderes.“ – Von Rosen, Valesca: Interpikturalität. – In: Pfister, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart: Metzler 2003. S. 191.

³⁷⁷ Castagnoli verweist hier u.a. auf eine Darstellung des Hl. Hieronymus, die Antonello da Saliba zugeordnet wird. Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 4f

³⁷⁸ Vgl. ebd. S. 5.

³⁷⁹ Vgl. ebd. S. 6.

³⁸⁰ Vgl. Portrait of Battista Sforza, Countess of Urbino. – *womaninrenaissanceart*. <http://womeninrenaissanceart.wikispaces.com/Portrait+of+Battista+Sforza> [Abgerufen am 17. Mai 2012]

³⁸¹ Vgl. Exhibition Itinerary. [Programmflyer zur Ausstellung *Piero della Francesca e le corti italiane*. Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna: 31. März bis 22. Juli 2007.] – http://www.mostrapierodellafrancesca.it/stampa/documenti/Percorso_espositivo_eng.pdf [Abgerufen am 17. Mai 2012]



Abb. 15 (links): Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. S. 12-13.

Abb. 16 (mitte): Angelo Bronzino: *Porträt der Laura Battiferri*, Detail. 1550-1555.

Abb. 17: (rechts): Piero della Francesca: *Porträt des Federigo di Montefeltro und seine Gemahlin Battista Sforza*, Detail. 1472.

Anna Castagnoli führt noch zahlreiche weitere Werke der Kunstgeschichte an, auf die Janssens Bilder entfernt verweisen. Dabei vergleicht sie die Abbildung des Vaters auf den Seiten 28-29 mit einem Bild der *Kreuztragung Christi* von Simona Martini aus dem Jahr 1333 sowie die Jagdszene der ersten Illustration mit Frida Kahlos Bild *Der verletzte Hirsch* von 1946. Den Hinweis auf eine sehr direkte interpikturale Referenz gibt jedoch die Künstlerin selber in einem Interview, in dem sie erklärt, dass sich das gesamte Buch um ein Bild von Emmet Gowin dreht³⁸² (vgl. Abb. 22). Daraus erklärt sich nun auch die Ähnlichkeit der Kinder, immerhin sind sie beide nach ein und derselben Vorlage gezeichnet. Darüber hinaus wurden auch, etwa im Nachtbild auf den Seiten 24-25 und auf dem letzten Bild mit der Ente (S. 52-53), einfach direkt ausgeschnittene und zum Teil gespiegelte Kopien des Fotos für die Illustrationen verwendet.

Rezensentin Silja von Rauchhaupt bedauert in ihrer Besprechung der *Hänsel und Gretel*-Bearbeitung Janssens, dass man richtiggehend zusehen könne, wie in dem Bilderbuch

[...] Bild und Text immer weiter auseinanderdriften. Das wird noch offenkundiger durch die Illustrationen, die in den langen Fließtext eingeschlossen sind: sauber ausgeschnittene Schmetterlinge und Blüten, sehr hübsch, aber ohne Bezug zum Text oder zu den eigentlichen Bildern.³⁸³

³⁸² Vgl. Intervista a Susanne Janssen sul libro *Hänsel e Gretel*. 4. April 2008. [Interview] – *Le figure die libri*. <http://www.lefiguredeilibri.com/2008/04/04/intervista-a-susanne-janssen/> [Abgerufen am 11. Mai 2012]

³⁸³ Rauchhaupt: *Knusperhexe*, warum hast du so rote Augen? [Siehe Anm. 362].



Abb. 18: Emmet Gowin: *Nancy, Danville, Virginia*. 1969.

Einer solchen Einschätzung sei an dieser Stelle entschieden widersprochen. Die abgebildeten Pflanzen und Tiere auf den Textseiten existieren zwar nicht sprachlich, sehr wohl aber lassen sich symbolische und metaphorische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Illustrationen und dem Märchen ausmachen, wie im Zusammenhang mit dem dürren Ast auf Seite 31 bereits angedeutet wurde. Wohl weist die Künstlerin selber im Interview darauf hin, dass ihre Bilder intuitiv entstanden seien, sie also während der Arbeit an dem Buch keine psychologischen oder sonstigen Märchenanalysen im Hinterkopf gehabt habe, dennoch korrespondieren die meisten der dargestellten Blumen und Insekten direkt mit dem Geschehen. So stehe etwa der Nachtfalter, wie Castagnoli in ihrer Analyse bemerkt, für die zu erwartende Metamorphose und Entwicklung der Kinder.³⁸⁴ Damit erfüllt er eine ähnlich Funktion, wie der Schmetterling, der bereits in der antiken Malerei als Sinnbild der Verwandlung galt, aber auch als Symbol für die unsterbliche Seele. In der Profanikonographie steht er für Vergänglichkeit und ist somit ein Vanitas-Symbol.³⁸⁵ So gesehen korrespondiert er auch mit dem Ast, der bereits im Zusammenhang mit der Szene im Elternschlafzimmer behandelt wurde und durch seine

³⁸⁴ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 10.

³⁸⁵ Vgl. Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam 2008. S. 374f.

Dürre und Nacktheit die Trostlosigkeit der Situation zusätzlich verstärkt. Wenn auch Wespe (S. 43) und Ameise (S. 34) nicht direkt mit der Geschichte in Verbindung gebracht werden können, so sind sie doch typische Waldbewohner,³⁸⁶ die die Kinder auf ihrem Weg zum Hexenhaus begleiten, genauso wie die Eintagsfliege (S. 50-51) als Wassertier³⁸⁷ gegen Ende der Geschichte schon den Rückweg über das Wasser ankündigt. Ebenso korrespondiert der natürliche Lebensraum des Bockkäfers (S. 18) mit dem Wald als Ort des Geschehens³⁸⁸ sowie mit dem Holzfäller-Beruf des Vaters. Die Wespe zeichnet sich darüber hinaus durch die Gefahr aus, die von ihrem Giftstachel ausgeht. Was die dargestellten Blumen anbelangt, so lohnt sich jedoch ein näherer Blick: Die Befruchtung des in allen Teilen giftigen gefleckten Aronstabs (S. 46), der in mitteleuropäischen Laub- und Mischwäldern heimisch ist, funktioniert nach dem sog. ‚Kesselfallenprinzip‘:³⁸⁹ Zur Blütezeit entwickelt die Pflanze einen intensiven Aasgeruch, um Insekten anzulocken.

Während des Besuches der Blüte rutschen sie auf dem glatten Rand der Spatha [umhüllt den in der Mitte stehenden Kolben wie ein Blütenblatt, Anm. M.N.] ab und können die Blüte erst wieder verlassen, wenn die Sperrhaare nach der Befruchtung der weiblichen Blüten verkümmern. Dies ist in der Regel nach ungefähr 24 Stunden der Fall. In der Zwischenzeit „versorgen“ die weiblichen Blüten das gefangene Insekt mit Nährstoffen in Form von Tropfenausscheidungen.³⁹⁰

In einigen zentralen Aspekten ist diese Methode dem Vorgehen der Hexe nicht unähnlich: Ködern des ‚Opfers‘ mit der Aussicht auf Nahrung, ‚Freiheitsberaubung‘ sowie Nahrungszufuhr während der ‚Gefangenschaft‘. Der Aronstab fand darüber hinaus lange als Heilpflanze Anwendung und galt auch als Zauber- und Hexenpflanze, sie wird heute noch in der Homöopathie eingesetzt.³⁹¹ Ebenfalls pharmazeutisch verwendet wird der streng unter Naturschutz stehende Rundblättrige Sonnentau (S. 38-39), der zur

³⁸⁶ Vgl. Zimmermann, Matthias: Gemeine Wespe. – *Natur-Lexikon.com*. <http://www.naturlexikon.com/Texte/MZ/001/00081-gemeine-Wespe/MZ00081-gemeine-Wespe.html> [Abgerufen am 2. Mai 2012]. Sowie: Zimmermann, Matthias: Waldameise. – *Natur-Lexikon.com*. <http://www.naturlexikon.com/Texte/MZ/001/00071-Ameise/MZ00071-Waldameise.html> [Abgerufen am 2. Mai 2012].

³⁸⁷ Vgl. Ephemeroptera. – *wissenschaft online*. <http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/biok/3728> [Abgerufen am 12. Mai 2012].

³⁸⁸ Vgl. Bockkäfer. – *Land Salzburg*. <http://www.salzburg.gv.at/cerambicidae.htm> [Abgerufen am 13. Mai 2012].

³⁸⁹ Vgl. Arum maculatum. – *Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Institut für Pharmazeutische Biologie und Phytochemie*. http://www.uni-muenster.de/Chemie.pb/garten/Pflanze_des_Monats/Arum_maculatum.html [Abgerufen am 2. Mai 2012].

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Vgl. Aronstab – Arum maculatum. – *Heilkraeuter.net*. <http://heilkraeuter.net/heilpflanzen/aronstab.htm> [Abgerufen am 13. Mai 2012]

Kategorie der Carnivoren, also der fleischfressenden Pflanzen gezählt wird.³⁹² Sie lockt Insekten an, die ihre glänzenden, sich am Ende der sog. Drüsenzotten befindenden Tropfen für Tau halten. Tatsächlich aber handelt es sich dabei um ein klebriges Exkret, das mithilfe von eiweißspaltenden Enzymen und Ameisensäure die Opfer verdauen und so den Sonnentau mit notwendigen Nährstoffen versorgen kann.³⁹³ Auch hier korrespondiert das Täuschungsmanöver der Pflanze mit der Irreführung durch das Hexenhaus, sowie außerdem mit dem tödlichen Zweck der ‚Gefangenschaft‘, an deren Ende das Opfer Hexe wie Pflanze als Nahrung dienen soll. Innerhalb des Bilderbuches wird der Sonnentau nun zwischen jenem Bild, welches das Entdecken des Hexenhauses einerseits illustriert (S. 36-37), sowie andererseits jenem Moment, als die Kinder von der Hexe unter falschen Versprechungen ins Haus gelockt werden (S. 40-41), gezeigt. In dieser Position fungiert er als Schicksalsankünder bzw. als Warnung vor der lauernden Gefahr. Die zwischen den Seiten 40-41 und 44-45 (Feistprobe) dargestellte Wespe könnte nun einerseits für die arbeitsame Zeit stehen, die Gretel im Hexenhaus verlebt, oder aber mit ihrem Giftstachel wiederum auf das drohende Unheil verweisen. Der gefleckte Aronstab schließlich ist zwischen der Feistprobe und der Verbrennung der Hexe platziert, womit er bereits das Ende der Gefangenschaft ankündigt, bevor es auf Seite 48-49 tatsächlich realisiert wird.

3.5.4. Text-Bild-Verhältnis: Meisterliches Zusammenspiel von Form und Inhalt

Das Zusammenspiel von Text und Illustration in dieser Bilderbuch-Bearbeitung wurde bereits in der vorangegangenen Erläuterung deutlich und ihre gekonnte Verknüpfung überzeugte auch die Jury des Jugendliteraturpreises 2008: „Text und Bild sind meisterlich komponiert und ineinander verschränkt.“³⁹⁴ Einleitend zum Analyseteil der vorliegenden Arbeit wurde festgestellt, dass die Bild-Text-Verknüpfung der ausgewählten Bilderbücher durchwegs in parallelen Linien verläuft, dass also Text und Bild einander weder zuwiderlaufen noch im Erzählen der Geschichte abwechseln, sondern einander im Großen und Ganzen entsprechen. Dies trifft nun auch auf Janssens *Hänsel und Gretel*-Bearbeitung zu, doch kommt hier besonders der Hinweis Jens Thieles zum Tragen, dass „Parallelität [...] nicht als schlichte Doppelung der Aussage zu verstehen

³⁹² Der Sonnentau – *Drosera Rotundifolia*. – *Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Institut für Pharmazeutische Biologie und Phytochemie*. <http://www.uni-muenster.de/Chemie.pb/garten/pflanzenbestand.html> [Abgerufen am 2. Mai 2012].

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Deutscher Jugendliteraturpreis: Jurybegründung für den Preisträger 2008 in der Kategorie Bilderbuch. [Siehe Anm. 375].

[ist], sondern als durchdachte Korrespondenz von Inhalt (Erzählung) und Form (Bild).“³⁹⁵ Thiele meint damit, wie er am Beispiel von *Wo die wilden Kerle wohnen* des kürzlich verstorbenen Maurice Sendak erläutert, dass sich etwa die Form der Darstellung in Analogie zum Inhalt verändert, also die Bilder entsprechend mehr Raum auf der Seite einnehmen, je weiter die Handlung in die Traumwelt des Protagonisten abdriftet. Eine ähnliche Analogie von Text und Inhalt findet sich auch in Janssens Buch wieder, wobei sich hier nicht der Umfang der Bilder verändert, sondern die Technik der Darstellung einzelner Elemente, konkret der abgebildeten Tiere: Anna Castagnoli weist darauf hin, dass auf dem ersten und letzten Bild des Buches jeweils reale Tiere – Hirsch und Ente – abgebildet sind, während jene Gestalten, die auf den dazwischen liegenden Seiten den Wald bewohnen, aus Stoff oder Metall bestehen bzw. in bizarren Farben gehalten sind, „wie in den Träumen, absurd und halluzinativ.“³⁹⁶ Diese auf der Illustrationsebene realisierte Unterscheidung zwischen einerseits solchen Tieren, die der Wirklichkeit entsprechen, und phantasmagorischen Waldwesen andererseits, korrespondiert mit dem Text insofern, als dieser sich analog in eine realistische Rahmenhandlung (Anfang und Ende des Märchens) einerseits und in eine fantastische Binnenhandlung (Ereignisse im Wald) andererseits einteilen lässt (vgl. Winfried Freund, Abschnitt 2.3.3.). Mit dieser Einteilung in Rahmen- und Binnenhandlung korrespondiert außerdem, dass die Darstellung auf Seite 20-21, die den geisterhaften Einzug der Familie in den Wald darstellt, nach links geneigt ist, während die Hexenverbrennung auf den Seiten 56-57 in ungefähr dem selben Winkel nach rechts kippt und so das Ende des Alptraums einleitet.

Was die Aufsplitterung des ersten Satzes anbelangt, so wurde bereits in den Abschnitten 3.5.2. sowie 3.5.3.1. dargelegt, dass die einzelnen Satzsegmente wie Überschriften für die darauffolgenden Bilder wirken und damit sehr eindrucksvoll in die Geschichte einführen, wie auch Jens Thiele in seiner Rezension befindet: „Der Einstieg in die Erzählung verblüfft: Wir blicken wie durch ein Vergrößerungsglas auf die ersten Worte des Märchens [...]. Zwischen die riesigen Buchstaben schieben sich Bildseiten, die, nicht minder groß, die Akteure vorstellen.“³⁹⁷ Es handelt sich um eine visuelle und sprachliche Exposition: Durch das Ausmaß des ihnen zur Verfügung gestellten Platzes wird den vorgestellten Figuren innerhalb des Buches eine zentrale Rolle zugeordnet.

³⁹⁵ Thiele: *Das Bilderbuch*. [Siehe Anm. 5]. S. 75.

³⁹⁶ Castagnoli: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 14.
[Übersetzung M.N.]

³⁹⁷ Thiele: *Die Unzertrennlichen*. [Siehe Anm. 352].

Gleichzeitig bedeutet dies auf der Metaebene, dass Text und Bild nicht nur räumlich, sondern auch theoretisch den selben Stellenwert einnehmen.

Diese Einleitung mündet ab Seite 18 schließlich in die konsequent alternierende Struktur von Bild- und Textdoppelseiten. Über das Verhältnis von Fließtext und Wahl der dargestellten Szenen ist grundsätzlich zu sagen, dass sich die Bilder stets entweder auf den unmittelbar zuvor bzw. danach platzierten Text beziehen. In den meisten Fällen geht der vorangehende Text genau so weit, dass er das darauf folgende Bild regelrecht vorbereitet: Beispielsweise wird auf Seite 25 genau bis zu jener Stelle erzählt, als die Mutter ihre Kindern beim ersten Aussetzungsversuch auffordert, sich niederzulegen und ihnen verspricht, sie nach getaner Arbeit wieder mitzunehmen: „Nun legt euch ans Feuer, Kinder, und ruht euch aus, wir gehen dort in den Wald und hauen Holz. Wenn wir fertig sind, kommen wir wieder und holen euch ab.“³⁹⁸ Die umseitige Darstellung zeigt nun bereits die Nachtszene, in der Hänsel und Gretel im Licht des aufgegangenen Mondes tief im Wald liegen und schlafen, während dieser Moment textlich erst auf Seite 27 nachgeholt wird. Auch die bereits erwähnte Illustration des Nachtfalters der gegenüberliegenden Seite 26 korrespondiert mit dem Geschehen auf der Textebene nicht nur durch seine symbolische Bedeutung der Metamorphose im Sinne eines zu erwartenden Entwicklungsschrittes der Kinder (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.), sondern fängt der Falter durch seine Eigenschaft als nachtaktives Tier auch den Zeitpunkt des Geschehens ein und transportiert gleichzeitig das dazugehörige Ambiente. Dies scheint insgesamt die Funktion der Illustrationen zu sein, welche die Textseiten begleiten: Während der Betrachter, die Betrachterin mit dem Lesen beschäftigt ist, halten sie auf der Bildebene die Spannung, verleihen dem Text die entsprechende Atmosphäre, bilden eine visuelle Brücke von einer Bildseite zur nächsten.

Herausragend an der Bild-Text-Komposition dieses Bilderbuches ist außerdem, dass die Illustrationen den Text anreichern, indem sie das in der Geschichte angelegte Figureninventar sprengen. Der Text erwähnt nirgendwo einen Hirschen, erst recht keinen erlegten, und auch keinen roten Karpfen im Wasser. Weder spricht er von Käfern, Ameisen, Wespen oder Eintagsfliegen, noch von fleischfressenden oder giftigen Pflanzenarten. Das Märchen kennt keine Häuser aus Backstein oder Beton, auch keine Rohre oder Maschinen. Von all dem aber erzählen die Bilder. Insofern sie die Handlung kaum modifizieren, bleiben die Bilder nah am Text. (Als Modifikation kann etwa die Darstellung des Hexenhauses gesehen werden, das nicht als Brothaus mit Zuckerfenstern

³⁹⁸ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 25.

realisiert wird, sondern – entsprechend dem Stil des Buches – vielmehr einem alten Fabrikgebäude gleicht.) Insofern die Bilder den Text jedoch um zahlreiche Elemente erweitern, gehen sie weit über ihn hinaus. Am deutlichsten wird dies beim Eingangsbild: Der Text spricht von „einem großen Walde.“³⁹⁹ Und auch das Bild spricht von einem Walde. Und es erzählt außerdem von einem Hirschen, von einem just getroffenen Hirschen, sowie von jemandem, die oder der die Szene voyeuristisch durch ein Fernglas beobachtet. Dass diese Person das Tier vielleicht am liebsten retten würde, sich dabei aber plötzlich selber als Jäger_in identifiziert, wie Anna Castagnoli in ihrer Betrachtung des Bilderbuches darlegt (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.), bildet bereits den fließenden Übergang vom Erkennen und Beschreiben einer visuellen Anreicherung des zugrunde liegenden Textes hin zur Interpretation derselben, was nun Gegenstand des folgenden Abschnittes sei.

3.5.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Kumulation psychologischer Schichten

Es wurde bereits auf das Motiv des roten Hexenkleides hingewiesen, das nicht nur am Körper der Menschenfresserin erscheint, sondern auch im Zusammenhang mit der Mutter (als unter der karierten Schürze hervorlugender Rockzipfel), mit dem Fisch auf dem Abschlussbild (als Flossen) sowie mit dem Hirschen auf dem Anfangsbild (als blutende Wunde). In seiner literaturwissenschaftlichen Analyse betont Helmut Brackert den motivischen Gleichlauf von Hexe und Mutter, der sich in deren Diskrepanz von Sein und Schein äußert, also darin, dass beide die Kinder täuschen, um sie ins Verderben zu locken. Was die Mutter betrifft, so trägt sie auf der Bildebene im wörtlichen und übertragenen Sinne eine Maske, wenn wir uns noch einmal ihr Portrait auf Seite 13 vor Augen führen: Dieses ähnelt nämlich dem Profilbild der Battista Sforza (welches immerhin einer Totenmaske nachempfunden ist, vgl. Abschnitt 3.5.3.1.) nicht nur in der Darstellung der Augen, der hohen Stirn und der Gesichtssilhouette im Allgemeinen (lediglich die Nase der Stiefmutter ist ausladender als jene der Herzogin), sondern auch in der leichenhaft blassen Gesichtsfarbe, die beiden Bildern etwas Maskenhaftes verleiht (vgl. Abb. 19 und Abb. 21). Der Eindruck, dass sich die Mutterfigur hinter einer Verkleidung verbirgt, erfährt außerdem dort Verstärkung, wo ihr Rock auf Seite 21 plötzlich den Blick auf jenen roten Stoff freigibt, der später die Hexe kleiden wird. Was die Hexe betrifft, so wird auch deren Verstellung bildlich inszeniert: Wie bereits im Zuge der immanenten Bildbetrachtung dargelegt wurde, verschiebt sich hier das

³⁹⁹ Janssen: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 17]. S. 7.

Täuschungsmanöver vom Lebkuchenhaus auf die Person der Hexe selber, die ihr mörderisches Wesen mithilfe einer exklusiven Garderobe verschleiert. Janssens Darstellung von Mutter und Hexe wird also, was deren Irreführung durch Tarnung anbelangt, dem motivischen Gleichlauf der literaturwissenschaftlichen Analyse gerecht (Abschnitt 2.3.1.). Ferner konnte gezeigt werden, dass sich unter der mütterlichen Maskerade jene Kleidung verbirgt, die ihrerseits wiederum den kannibalistischen Wahnsinn der Hexe verschleiert. Aufgrund dessen lässt sich nun die Vermutung anstellen, dass Janssens Darstellung von Hexe und Mutter jeweils als Repräsentation ein und derselben Figur zu sehen sind. Eine solche Verbindung von (Stief-) Mutter und Hexe findet sich sowohl in der psychologischen (Abschnitt 2.3.2.) als auch in der pädagogischen Interpretation des Textes (Abschnitt 2.3.6.) wieder, die beide davon ausgehen, dass die Hexe für einen Anteil der Mutter steht bzw. für ein von den Kindern projizierte Zerrbild von ihr.

Dass das Bilderbuch verstärkt mit einer Psychologisierung des Märchens arbeitet, davon ist auch die Jury des *Deutschen Jugendliteraturpreises* überzeugt, die ihre Preisvergabe folgendermaßen begründet:

Über die mediale Bearbeitung erschließt Janssen den Text und eröffnet neue Perspektiven auf ihn. [...] Klug ersonnene Spannungsbögen schlagen eine Brücke zwischen Tradition und Moderne: Bildgewaltig, archaisch und kühl greift die Künstlerin die psychologischen Aspekte und unterschiedlichen Schichten dieses Textgutes auf und transportiert es fulminant ins Heute.⁴⁰⁰

In einem Interview im Zuge einer Berichterstattung über die *Illustrarte 2007*, der Biennale für Kinderbuchillustration in Lissabon, äußert die Künstlerin auch selber die Einschätzung, dass ihre Bilder das Märchen psychologisch reflektieren:

Märchen sind wahrhaftig der Spiegel unserer Seelen – und oft auch unserer Schattenseiten. Alles, was man in den Bildern sehen, in den Märchen lesen kann, all das ist wichtig für uns selber, auch wir selber sind häufig die Gefahr, die Hexe und das alles.⁴⁰¹

Von der psychoanalytischen Interpretation ihres *Hänsel und Gretel*-Märchens durch Anna Castagnoli zeigt sich die Künstlerin entsprechend beeindruckt und bedenkt diese mit ihrer grundlegenden Zustimmung.⁴⁰² Die von Anna Castagnoli unternommene

⁴⁰⁰ Deutscher Jugendliteraturpreis: Jurybegründung für den Preisträger 2008 in der Kategorie Bilderbuch. [Siehe Anm. 375].

⁴⁰¹ „Les contes, c'est vraiment le miroir des nos âmes, et aussi des nos ambres, souvent. Tout ce qu'on voit là dans les images ou qu'on peut lire dans ces contes, tout ça est important au nous-même, on est nous-mêmes aussi parfois le danger, la sorcière et tout ça ...“ Janssen, Susanne. [Interview] – RTP2. <http://www.youtube.com/watch?v=9LNi53s5h2I> [Übersetzung M.N.]

⁴⁰² Vgl. Intervista a Susanne Janssen sul libro Hansel e Gretel. [Siehe Anm. 382].

Analyse des Bilderbuches deckt sich zu weiten Teilen mit jenen Deutungsansätzen, die im Zuge der psychoanalytischen Märchendeutung im Abschnitt 2.3.2. dargelegt wurden. Einige der Überlegungen Castagnolis wurden bereits im Zuge der immanenten und kontextuellen Bildbetrachtungen (Abschnitt 3.5.3.) aufgegriffen, die wesentlichen und für ihre Argumentation ausschlaggebenden Punkte seien hier vorgestellt bzw. noch einmal kurz wiederholt :

Mit Verweis auf den schlafwandlerischen Ausdruck Gretels wirft Castagnoli die Frage auf, ob es tatsächlich einfach ein Wald sei, in den die Familie zieht: Den Umstand, dass Gretel einer Figur folgt, die doppelt so groß ist wie sie selbst, und die überdies noch das gleiche Kleid trägt, interpretiert Castagnoli dahingehend, dass sich die Geschichte ums Erwachsen-Werden dreht.⁴⁰³ (Dies lässt sich selbstverständlich auch ausweiten auf Hänsels Bekleidung, die jener seines Vaters entspricht.) Der Eintritt in den Wald stellt für Castagnoli in diesem Sinn einen Übergang dar, der als Tor, als „porte initiatique“⁴⁰⁴ eine Schwelle markiert zwischen Wachen und Träumen, zwischen Kindheit und Erwachsen-Werden, zwischen Leben und Tod.⁴⁰⁵ Für diese Theorie, dass sich die Vorgänge im Hexenwald in einer Art Jenseits oder Traumwelt abspielen, spricht auch die bereits dargelegte Visualisierung des Übergangs von der Rahmen- in die Binnengeschichte und wieder retour (vgl. Abschnitt 3.5.4.). Einen deutlichen Hinweis darauf, dass die Geschichte in dieser Hinsicht in drei Teile geteilt ist (realer Anfang, traumhafte Mitte, reales Ende) liefert auch das Anfangsbild mit dem Hirschen, dessen Darstellung ebenso farblich dreigeteilt ist. Der Übergang ist dabei jeweils von einem Baum markiert, hinter dem der Hirsch vorbei läuft, der Pfeil hat das Tier genau in den Bauch getroffen, welcher sich in der Mitte, also zwischen den zwei Stämmen befindet. Dies lässt sich auf das Märchen insofern umlegen, als die Hinterbeine des Hirschen für den Einstieg in die Geschichte stehen könnten: Noch sind die Kinder unverwundet, aber sie sind bereits (oder fühlen sich) durch den Plan der Eltern ausgestoßen, entwurzelt (die Hinterhufe berühren die Erde nicht). Die Verletzung am dunkler gefärbten Bauch entspricht den zu erwartenden schmerzhaften Erfahrungen im Wald und kündigt durch die Verwendung des roten Stoffes bereits die Hexe an. Mit Kopf und Vorderbeinen springt der Hirsch schließlich aus dem Hexenwald heraus, was zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass sich eine Vorderhufe außerhalb des Bildrahmens befindet, indem sie in den weißen, halbmondförmigen Rand hineinragt und insofern nicht nur den Wald verlässt, sondern

⁴⁰³ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 8.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 8.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 6ff.

regelrecht dessen Grenzen sprengt. So gesehen nimmt diese Darstellung bereits im ersten Bild den Verlauf der ganzen Geschichte vorweg. Im Zusammenhang mit dieser Einschätzung, dass der Wald als ein Reich Jenseits gilt, ein Reich, innerhalb dessen sich Wandlung vollziehen kann, steht auch die Ansicht Castagnolis, dass Hänsel und Gretel auf dem Nachtbild (S. 24-25) deshalb eingeschlafen seien, „damit die Metamorphose und der Reifungsprozess schmerzlos seien,“⁴⁰⁶ wie sie unter Rückbezug auf die das Bild einrahmenden Falter (S. 22-23 sowie S. 26-27) konstatiert. Mit dem Hinweis auf die nahezu gleichlautenden Namen aus dem *Hänsel und Gretel*-Vorläufer *Nenillo e Nenella* konstatiert Castagnoli die geradezu symbiotische Gemeinschaft des Geschwisterpaars und stellt es in ihrer Zusammengehörigkeit auf eine Ebene mit den mythologischen Figuren Isis und Osiris sowie Romulus und Remus.⁴⁰⁷ Diese enge Verbindung der Geschwister untermauert sie zusätzlich, indem sie der Illustration Janssens historische Abbildungen Siamesischer Zwillinge gegenüberstellt, die vor allem in ihrer gleichen äußeren Erscheinung sowie in ihrer symmetrischen Darstellung an die Illustration im Bilderbuch erinnern.⁴⁰⁸ In diesem Sinne plädiert Castagnoli dafür, die Geschichte als eine Loslösung der Geschwister von einander zu interpretieren:

Die Arbeit von Hänsel und Gretel wird es sein, sich aus dieser Verflechtung der Körper zu befreien. So, wie die Arbeit jedes Kindes darin besteht, sich vom Körper der Mutter, vom Körper des Anderen abzugrenzen, um schließlich ‚Ich‘ zu sagen.⁴⁰⁹

Im Bezug auf diese Darstellung weist Castagnoli außerdem abermals auf die Rolle der Betrachter_innen hin, die durch das Öffnen der Seiten die Geschwister ein für alle Mal trennen würden.⁴¹⁰ Dies ist essenziell an Castagnolis Betrachtung: Die Annahme, dass die Bilder Janssens einen Trennungs- und Loslösungsprozess der Kinder darstellen. Unter Rückbezug auf Bruno Bettelheims Werk *Kinder brauchen Märchen* betont sie, dass die Erlebnisse im Hexenwald insofern unumgänglich sind, als die Kinder nur so ihre Erfahrungen sammeln und am Ende als zwei getrennte Individuen ihr ‚Ich‘ entwickeln können – wodurch sie außerdem die ‚Verletzung des Daseins‘ zu versorgen imstande seien, dargestellt durch die Verwundung des Hirschen.⁴¹¹ Bedauerlich, dass die Autorin es hier verabsäumt, zu erläutern, von welchem Daseinsbegriff sie ausgeht, was sie unter dessen Verletzung versteht und wie sie ihn konkret mit dem Märchen sowie den

⁴⁰⁶ Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 10. [Übersetzung M.N.]

⁴⁰⁷ Vgl. ebd. S. 6.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd. S. 7.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 6. [Übersetzung M.N.]

⁴¹⁰ Vgl. ebd. S. 7.

⁴¹¹ Vgl. ebd. S. 14f.

dargestellten Bildern bzw. dem Hirschen in Zusammenhang bringen will. Die geglückte Abgrenzung bzw. Trennung Hänsels und Gretels von der Mutter und von dem nicht näher definierten ‚Anderen‘ sieht Castagnoli schließlich in der letzten Illustration des Buches verwirklicht. Dass dort nur noch eine Person abgebildet ist, verweise darauf, dass die zwei Geschwister nun zu *einem* Kind geworden seien. Dessen Platzierung im rechten, oberen Eck außerhalb des Halbkreises bedeute wiederum, dass das nunmehr ‚unitarische Ich‘ dieses Kindes fortan sowohl seinem Bewusstsein (die auf dem Wasser schwimmende Ente) als auch seinen unterbewussten Kräften (der unter der Wasseroberfläche schwimmende Karpfen) gewachsen sei.⁴¹² Gerade mit der Erkenntnis, dass die auf der Wasseroberfläche schwimmende Ente für das Bewusstsein steht, während der rote Karpfen mit den ‚Hexenkleidflossen‘ das Unterbewusstsein repräsentiert, gelingt es Castagnoli, in den *Hänsel und Gretel*-Bildern Susanne Janssens wesentliche psychoanalytische Aspekte des Märchens herauszufiltern und zu erkennen. Aus einer solchen Perspektive heraus lässt sich auch die motivische Verbindung zu der Verwundung des Hirschen herstellen, die in diesem Sinne für eine erste Berührung mit den mitunter hexenhaft-zerstörerischen Kräften des Unterbewusstseins stehen kann. An anderen Stellen bewegt sich Castagnoli jedoch mitunter an der Grenze des ‚Hinein-Interpretierens‘ bzw. überschreitet diese – besonders dort, wo sie einerseits die Trennung der Kinder zu erkennen wähnt, während sie andererseits deren Symbiose konstatiert und dabei beide Male ihre Entwicklung zum ‚Ich‘ verwirklicht sieht.⁴¹³ Dies korrespondiert zwar exakt mit der Einschätzung Bettelheims, dass Märchen „die Entfaltung des aufkeimenden Ichs“⁴¹⁴ fördern, entzieht sich jedoch einer überzeugenden Parallelsetzung mit den Bildern durch die Widersprüchlichkeit und fehlende Stringenz der Begründung.

Dennoch lohnt es sich, noch ein wenig bei dem letzten Bild und somit bei dem Problem zu verweilen, dass darauf nur noch eines der Kinder abgebildet ist, und dass dabei unklar bleibt, ob es sich um Hänsel oder Gretel handelt. Jens Thiele weist in seiner Rezension im Bezug auf die spiegelbildliche Darstellung der Kinder gleichzeitig auch auf den Prozess ihrer Verschmelzung hin:

Die Illustratorin [...] folgt in dieser Doppelung der Grundidee des Grimmschen Märchens, wonach die beiden Kinder eine unauflösliche Notgemeinschaft bilden müssen, um zu überleben. Denn darum geht es in diesem Märchen: gemeinsam

⁴¹² Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, *Hänsel et Gretel*, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 15.

⁴¹³ Vgl. ebd. S. 14f.

⁴¹⁴ Bettelheim: *Kinder brauchen Märchen*. [Siehe Anm. 21]. S. 12.

Hunger, Bedrohung und Gewalt in einer unwirtlichen Welt zu überstehen. Das schweißt die beiden Verlorenen symbiotisch zusammen.⁴¹⁵

Wohl ginge es zu weit, in die Bildern Janssens exakt den von Eugen Drewermann dargelegten tiefenpsychologischen Ansatz hineinzulesen, der im Prinzip von einer zerstörerischen Mutter-Sohn-Abhängigkeit ausgeht, in welcher der Vater bloß eine Art Gewissen der Mutter darstellt, während Gretel nur einen ‚Seelenanteil‘ Hänsels verkörpert und die Hexe mit der Frau insofern ident ist, als erstere dem dämonischen Zerrbild entspricht, das der Junge von seiner Mutter entwickelt hat (vgl. Abschnitt 2.3.2.). Dennoch spiegeln die Illustrationen zwei wesentliche Aspekte der Drewermann’schen Interpretation wieder: Die Szene der Feistprobe auf den Seiten 52-53 zeigt nicht nur Hänsel, wie er der dämonischen Hexe das Knöchelchen reicht, sondern auch die hinter ihr stehende Gretel, die den für Hänsel bestimmten Krebs servierbereit in Händen hält. Dass sie für diese Darbietung ihre karierte Schürze gegen eine aus schwarz-transparentem Stoff eingewechselt hat, wurde bereits im Zuge der immanenten Bildbetrachtung erwähnt (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.). Darüber hinaus ist das Mädchen auf diesem Bild in gebeugter Pose gezeigt, die der gebückten Haltung der Hexe entspricht, und sie trägt auf ihrer Wange wie eine Markierung ein halbmondförmiges Zeichen. Dass Anna Castagnoli deshalb von einer suspekten Unterwürfigkeit spricht, lässt sich leicht nachvollziehen, genauso wie die damit verbundene Frage nach der Rolle, die Gretel in dieser Situation spielt: Ist sie Sklavin oder Komplizin?⁴¹⁶ Castagnoli verweist hier auf das von Hegel beschriebene Konzept von Herrschaft und Knechtschaft; es spiegelt sich darin aber auch jene von Drewermann beschriebene Dynamik, dass ein Kind in dieser Phase einerseits sich völlig zurücknimmt, was sich auch als Magersucht manifestieren kann, und andererseits sich vollkommen aufopfert, was sich etwa in einer krankhaften und dem Umfeld mitunter richtiggehend lästigen Hilfsbereitschaft, besonders gegenüber der Mutter, äußern kann.⁴¹⁷ Dieselbe Mutter, der diese Opfer gelten, erscheint nun gleichzeitig als monströses Zerrbild, das ihre ‚reale‘ (stief-)mütterliche Ambivalenz ins Unwirkliche übersteigert.⁴¹⁸ In Gretels devoter Haltung sowie im Wahnsinn der Hexe spiegelt sich somit der erste Aspekt einer tiefenpsychologischen Deutung des Märchens wider, der insofern unmittelbar mit dem zweiten korrespondiert, als er von einer Einheit der Geschwister ausgeht. Anna Castagnoli bemüht sich in ihrer Interpretation des Bilderbuches, die Symbiose der Geschwister mit ihrer Abgrenzung voneinander und der

⁴¹⁵ Thiele: Die Unzertrennlichen. [Siehe Anm. 352].

⁴¹⁶ Vgl. Castagnoli: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. [Siehe Anm. 352]. S. 13.

⁴¹⁷ Vgl. Drewermann: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 122]. S. 52f.

⁴¹⁸ Vgl. ebd. S. 41f.

psychoanalytischen Ich-Werdung unter einen Hut zu bekommen. Aus einer tiefenpsychologischen Sichtweise heraus ergibt sich die Erklärung dieses Phänomens wie von selber: So gesehen steht die spiegelbildliche Darstellungsweise der Geschwister von Anfang an für zwei Seiten einer einzigen Persönlichkeit, was durch die letzte Abbildung lediglich noch einmal verstärkt wird. Das *eine* Kind, das jetzt noch zu sehen ist, hat es aufgrund der durchlebten Erfahrungen geschafft, beide (Seelen-)Anteile zu akzeptieren, in sich zu vereinen und damit sozusagen seiner Psyche Herr zu werden. In diesem Zusammenhang ist abschließend noch der Hinweis Friedrich Schröders interessant, dass der Ente als Vermittlerin zwischen Himmel und Wasser eine gewisse Fährmannsymbolik zueigen sei und sie einerseits sinnbildlich für das Jenseits, aber auch für Neubeginn und Wiedergeburt stehe, während sie andererseits auch häufig als Hexentier in Erscheinung trete:⁴¹⁹ Dies unterstützt die Theorie, dass die letzte Seite gewissermaßen die Erlangung der Hoheit über die eigene Psyche – Bewusstsein und Unterbewusstsein – veranschaulicht, insofern, als auch die Bildkomposition durch die Anordnung von Fisch und Ente wie eine Darstellung von Himmel und Erde bzw., noch stärker sogar, wie Himmel und Hölle anmutet, während Gretel (oder Hänsel) fast schon gottgleich die gesamte Situation souverän von Außen überblickt.

Bislang wurde also im motivischen Gleichlauf von Mutter und Hexe ein Parallele zur literaturwissenschaftlichen Analyse des Märchens aufgezeigt; ungleich dominanter als diese jedoch treten in Janssens Bildern die unterschiedlichen Zugänge Bettelheims und Drewermanns zutage. Letzterer weist darüber hinaus in seiner Interpretation eindringlich auf den Faktor der ökonomischen Notlage hin, der dazu führen kann, dass Eltern sich nur noch zu helfen wissen, indem sie ihre eigenen Kinder verstoßen. Dieser im Zuge der sozialhistorischen Betrachtung des Märchens erörterte Aspekt spiegelt sich nun auch stark in der Figurendarstellung der Eltern wieder, deren ausgezehnte und blasse Erscheinung nicht zufällig mit jener von Gulag-Flüchtlingen verglichen wurde (vgl. Abschnitt 3.5.3.1.), und die besonders bei der Darstellung des Vaters in den Vordergrund tritt. Ein weiterer Aspekt des Märchens tritt in jenem Bild von Seite 20-21 zutage, das mit dem Einzug der Familie in den Wald den Übergang zwischen der realen Welt einerseits und der fantastischen Binnenwelt des Waldes andererseits darstellt (vgl. Abschnitt 3.5.4.). Indem sie also den Wald als Tor in ein anderes Reich darstellt, legt Janssen jene Wurzeln des Märchens frei, die Vladimir Propp zufolge auf den uralten Zyklus der Todesvorstellungen zurückgehen (vgl. Abschnitt 2.2.1.). Der Komplex der

⁴¹⁹ Vgl. Schröder: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. [Siehe Anm. 36]. S. 141ff.

Initiation dagegen kommt in der Feistprobe (Eingesperrt-Sein und Vorzeigen fingierter Zeichen des Todes) sowie in der Hexenverbrennung (Hexenofen) zum Ausdruck.

Abschließend sei noch erwähnt, dass Janssen sämtliche für das Volksmärchen eigentlich konstitutiven Faktoren (Handlungsort und -zeit bleiben unbestimmt, die Schauplätze stereotyp und Gut und Böse klar definiert; vgl. Abschnitt 2.3.1.) über Bord wirft. Und, obwohl der rote Fisch auf dem letzten Bild als (nunmehr gezähmter) Teil des Unterbewusstseins die positive Auslegung des Schlusses bislang nicht wesentlich gefährdet hat, ist doch nicht zu leugnen, dass er ein gewisses Unbehagen hinterlässt und damit sogar der Verlautbarung des sonst so eindeutigen Happy Ends einen Riegel vorschiebt – zu prominent sind seine motivischen Verbindungen zur Hexe.

3.6. Hänsel und Gretel und Katrin Brandt

Die *Hänsel und Gretel*-Bearbeitung von Katrin Brandt erschien 2007 im Züricher Atlantis-Verlag, nachdem ein Jahr zuvor ebendort das Bilderbuch *Die Wichtelmänner* der selben Illustratorin, die dafür 1967 den *Deutschen Jugendliteraturpreis* erhalten hatte, neu aufgelegt wurde.⁴²⁰ Neben diesen beiden Märchenbüchern schuf die 1942 geborene spätere Ehefrau des Malers Gustav Kurt Beck zahlreiche weitere Kinderbücher. Dass diesen jedoch nicht annähernd dieselbe Aufmerksamkeit zuteil wurde wie dem Preistäger-Buch, schlägt sich auch in einem gravierenden Mangel an Sekundärliteratur nieder. So wird sich auch die nachstehende Analyse mit wenigen Rezensionen und der Presseinformation des Verlags als einzige Referenzen, die sich direkt mit dem *Hänsel und Gretel*-Buch Katrin Brandts auseinandersetzen, begnügen müssen.

3.6.1. Äußeres Erscheinungsbild: Verloren in der Finsternis

Das Cover des im geschlossenen Zustand nahezu quadratischen Bilderbuchs zeigt eine düstere Wald-Szene, in der Hänsel und Gretel, schlicht mit Pinsel gemalt, Hand in Hand auf die Betrachter_innen zugehen. Nicht nur aufgrund ihrer ratlosen Körpersprache (sie halten sich zwar an der Hand, blicken aber jeweils in eine andere Richtung) wirken die beiden regelrecht verloren und mit ihrer rosigen Haut, den blonden Haaren und der

⁴²⁰ Vgl. Blume, Bruno: Zwei Meisterstücke. Höchst beeindruckende Wiederveröffentlichungen vom „Gestiefelten kater“ und den „Wichtelmännern“. 16.3.2006. [Rezension] – *Zeit Online*. http://www.zeit.de/2006/12/KJ-Grimm_tab/komplettansicht?print=true [Abgerufen m 18. Mai 2012].

farbigen Kleidung wie Fremdkörper in dem grau-schwarzen Setting. Dies wird dadurch verstärkt, dass sich der Waldboden unter ihren Füßen zu einer gleichmäßig tiefschwarzen Fläche verdichtet und somit den Eindruck eines stabilen Untergrunds einbüßt. Der weiße, fett und sehr groß gedruckte Titelschriftzug ist im linken oberen Bildviertel direkt auf die Illustration gesetzt, wobei jedes Wort eine eigene Zeile erhält. Darüber befinden sich in wesentlich kleinerer Schrift die Verfasserangaben, während das Verlagslogo, ebenfalls linksbündig, aber in grauer Farbe, am unteren Bildrand platziert ist. Interessant ist, dass sich das Bild über den Buchrücken auf den hinteren Buchdeckel erstreckt, auf dem unvermittelt zwischen den Bäumen das vom Schein des Vollmonds erleuchtete Hexenhaus zu erkennen ist: Im Gegensatz zu seiner Schwester blickt Hänsel nun nicht mehr ins Leere, vielmehr hat er bereits das verlockende Gefängnis entdeckt (vgl. Abb. 23). Das Buch umfasst inklusive Vorsatz und Einband 32 Seiten und entspricht somit dem Umfang von vier Oktavbögen; im geschlossenen Zustand misst es 24,1 x 25,4 cm. Stilistisch fällt bei der Betrachtung des Titels also bereits dreierlei auf: Erstens der Kontrast zwischen den bunt dargestellten, aber verloren wirkenden Kindern auf der einen und dem düsteren Hintergrund auf der anderen Seite, zweitens die dominante Schrift, die fast ein Viertel des Covers einnimmt und somit für den Text eine nicht unprominente Position innerhalb des Buches verspricht und drittens die fast schon comichafte Reduktion der Darstellung der Kinder sowie des rückseitigen Hexenhauses.



Abb. 19: Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. Einband.

3.6.2. Text und Typographie: Ein unmittelbares Nebeneinander

Der Text folgt der Ausgabe letzter Hand von 1857 der Grimm'schen Kinder- und Hausmärchen „in neuer Rechtschreibung“⁴²¹ und wurde in der Schriftart Akzidenz Grotesk gesetzt, die von Designer_innen und Typograph_innen für ihre Klarheit und Funktionalität hochgeschätzt wird.⁴²² Für den Titelschriftzug wurde jeweils ein fetter Schnitt und eine sehr hohe Punktzahl gewählt, während der Fließtext im Standard-Schnitt bei einer Größe von etwa 16 Punkt im Blocksatz gesetzt wurde. Damit ist auch bei schwarzem Untergrund hervorragende Lesbarkeit garantiert. Der Text wird stets in Begleitung der Bilder, also mit ihnen auf der selben Doppelseite untergebracht, wobei auffällt, dass er dabei häufig mehr Raum in Anspruch nimmt als die Illustrationen. Dadurch, dass diese häufig freigestellt auf den schwarzen oder weißen Untergrund gesetzt sind, gibt es keine scharfe Trennung zwischen Text- und Bildbereich, Schrift und Illustration stehen sozusagen nebeneinander im negativen oder positiven Raum. Dies gilt auch für jene Seiten, auf denen durch die Abbildung von Bäumen oder Wasser (S. 22) bzw. des Kinderschlafzimmers (S. 4) durchaus ein räumliches Setting definiert ist, weil die so dargestellten Kulissen stets fließend in den einfärbigen Hintergrund und somit in den Textbereich übergehen. Dies geht jedoch nirgends so weit, dass sich Bild und Text überlappen – abgesehen vom Cover sowie von Seite 3, auf welcher sich einige unscheinbare Farbspritzer von der dargestellten Wiese am Waldrand unter dem Textblock fortsetzen.

3.6.3. Die Bilder

3.6.3.1. Immanent: Identifikationspotenzial durch Reduktion und Auslassung

Öffnet man das Buch, so wird zunächst ein tiefschwarzer Vorsatz sichtbar, womit bereits die dominierende Grundfarbe des restlichen Buches ankündigt ist. Der umseitige Haupttitel erscheint auf weiß, wobei der Titelschriftzug so groß gedruckt ist, dass er sich über beide Seiten erstreckt. Als Frontispiz sind auf der recto-Seite Hänsel und Gretel abgebildet, die sich beide nach rechts, also in das Buch hinein bzw. nach vorne bewegen, wobei interessanterweise der weiter hinten, also weiter links stehende Hänsel, die Hände in den Hosentaschen, seinen Blick nach hinten richtet, wohingegen Gretel mit einer Mimik und Gestik, die vorsichtige Neugierde ausdrückt, nach rechts orientiert ist. Auf den Seiten 2-3 beginnt nun die Geschichte. Über die gesamte Breite der doppelseitigen

⁴²¹ Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007.

⁴²² Vgl. *Die hundert besten Schriften aller Zeiten*. FontShop: Berlin 2007. [Siehe Anm. 292]. S. 8.

Illustration erstreckt sich im Hintergrund ein Wald, vor dem auf der verso-Seite ein im bäuerlichen Stil errichtetes Fachwerkgebäude samt dahinter liegendem Stall oder Zuhaus zu sehen ist; auf der recto-Seite ist der Ansatz eines Weges angedeutet, der in den Wald hinein führt. Die gesamte Szenerie ist auf weißem Untergrund dargestellt. Dies ändert sich jedoch schon auf der Folgeseite: Verso sind die Kinder in ihren fahlen, braun-grauen Betten abgebildet, einige wenige einfache Striche deuten auf dem schwarzen Untergrund die Umrisse des nächtlichen Kinderzimmers an. Durch ein kleines Fenster schimmert die dunkelblaue Nacht, weiße Konturen im Fensterkreuz und am Sims verweisen auf den leuchtenden Mond. Die recto-Seite enthält ausschließlich Text, schwarz auf weißem Untergrund. Die Seiten 6-7 sind ähnlich aufgebaut wie die vorhergegangene Doppelseite, links die Illustration sowie ein kürzerer Textblock, rechts vollflächig Text, diesmal jedoch beidseitig auf schwarzem Untergrund. Zu sehen sind die Kinder, die zwischen den Bäumen hervortreten: Hänsel, zielstrebig, den Blick auf die kleinen runden vom Vollmond leuchtenden Kiesel gerichtet, führt seine durch die eng anliegenden Arme und den nach links in den Wald hinein gerichteten Blick verunsichert wirkende Schwester an der Hand nach Hause zurück. Entsprechend erscheint – einmal umgeblättert – zum letzten Mal eine Seite auf weißem Untergrund: Während sich die Bäume über die gesamte Breite ziehen, geht der Waldboden verso in eine weiße, recto hingegen in eine schwarze Fläche über. Analog dazu sind linksseitig die schwarzen Silhouetten der nach Hause gehenden Eltern abgebildet, die ihre rechtsseitig am Feuer kauern Kinder im Dunkel des Waldes zurücklassen. In der darauffolgenden Illustration folgen die Kinder – Hänsel voran, Gretel hinterher, doch diesmal wirken beide gleichermaßen zielgerichtet – einem weißen Vöglein durch den einmal mehr doppelseitig angelegten Wald in Richtung rechts. Wohin es sie geführt hat, das ist schließlich auf den Seiten 12-13 zu erkennen: Vor dem Hexenhaus sitzen die Kinder und tun sich daran gütlich: sehr textnah hat sich Hänsel tatsächlich ein Stück vom Dach abgebrochen, während Gretel einen im Fenster nunmehr fehlenden Teil der Scheibe in Händen hält. Letztere richtet den Blick bereits auf die soeben aus dem Haus heraustretende, schwarz gekleidete und stark bucklige, ansonsten aber nicht übermäßig abschreckend wirkende Hexe, während Hänsel noch mit seinem Dachkuchen beschäftigt ist. Hinter dem Haus fliegt der weiße Vogel aus dem Bild. Die nächste Illustration zeigt das Geschwisterpaar, wie es einander gegenüber sitzt, links und rechts eines gedeckten Tisches, auf dessen Mitte ein Stapel Pfannkuchen darauf wartet, gegessen zu werden. Zwischen ihnen hat die Hexe Platz genommen und tauscht mit dem Ausdruck einer wohlwollenden Großmutter zufriedene Blicke mit dem lächelnden Hänsel, während Gretel, gleichfalls lächelnd, sich in der ansonsten auf dem schwarzen

Untergrund in keiner Weise angedeuteten Räumlichkeit umzusehen scheint. Abgesehen von dem nach wie vor schwarzen Hintergrund ist das zu erwartende Unheil auf der Bildebene noch in keiner Weise angedeutet, umso dramatischer tritt es jedoch auf der nächsten Seite zutage: Verso ist ein niedriger Käfig abgebildet, der abgesehen von der vergitterten, durch ein Vorhängeschloss abgeriegelten Türe von allen Seiten geschlossen ist; durch die Gitterstäbe ragen die ausgestreckten Arme Hänsels. Die recto-Seite zeigt die alte Frau, deren Gesicht jedoch nicht länger von der selben rosigen Farbe ist wie jenes der Kinder, sondern einen dunkleren Ton angenommen hat, und deren Mimik nun doch noch ihre bösen Absichten widerspiegelt. Den Gehstock exzentrisch in die Höhe haltend und mit dem Zeigefinger ihrer freien Hand auf Gretel deutend treibt sie das unter der Last zweier Wasserkübel einknickende Mädchen zur Arbeit an. Auf den Seiten 18-19 spitzt sich das Geschehen zu: Verso weist die Hexe mit ihrem Gehstock auf das recto abgebildete Backrohr, dessen geöffnete Türe den Blick auf ein darin loderndes Feuer freigibt. Mit der anderen Hand zerrt sie Gretel in Richtung Ofen. Noch wehrt es sich, stemmt sich dagegen -- doch schon umseitig führt es verso mit seinem Brüderchen einen Freudentanz auf, umgeben von einem aufgebrochenen Käfig, geöffneten Truhen, einem offenen Kasten und herumliegenden Schmuckstücken. Die nächste Doppelseite zeigt linksseitig das Entchen im Wasser – ein letztes Mal auf schwarzem Untergrund; die Kinder befinden sich bereits auf der weiß unterlegten recto-Seite, lächelnd auf das Entchen zurückblickend, Gretel mit gefüllter Schürze, bewegen sie sich nach rechts auf das – weiterhin auf weißem Untergrund abgebildete, vor einem grünen Wald und unter blauem Himmel stehende – Elternhaus der Seite 24 zu. Der auf Seite 25 stehende Schlusssatz des Märchens wird schließlich begleitet von dem Bild einer schwarz-weißen Katze, bevor das Buch wieder mit einem schwarzen Vorsatz schließt.

Stilistisch ist das Bilderbuch sehr einfach gehalten, die mit Pinsel gemalten Illustrationen sind von stark reduzierter Farbigkeit, weshalb Hänsel und Gretel mit ihren bunten Kleidern stets auffallen: Gretel trägt über ihrem roten Kleid eine grüne Schürze, Hänsel eine blaue Jacke zur braunen Hose, beide tragen außerdem grobe, hochgeschlossene Schuhe. Auf der Homepage des Verlages ist über das *Hänsel und Gretel*-Buch Brandts Folgendes zu lesen: „Die Figuren und Kulissen sind stark reduziert, wirken geradezu archaisch und entsprechen so auch dem symbolischen Charakter des

Geschehens.“⁴²³ Auf die einfache Gestaltung der Personen und Gegenstände verweist jedoch nicht nur der Werbetext zu dem Buch, auch Roland Hochstrasser betont in seiner Rezension, dass Brandt die dargestellten Objekte stets nur einzeln zeigt: „Den Wald, das Hexenhaus, ein Tisch, den Käfig, den Ofen. Alles in reduzierten, aber umso intensiveren Bildern.“⁴²⁴ Ulrich Baselau weist in seiner Rezension darauf hin, dass „die Figuren so in ihre Umgebung gestellt [sind], als gehörten sie nicht dort hin, hinein geworfen in eine Situation, aus der sie niemand sonst befreien kann.“⁴²⁵ Tatsächlich erscheinen die Charaktere und Requisiten häufig als freigestellte Illustrationen, die offen im positiven oder negativen Raum stehen. Teilweise wird durch die Hinzufügung oder Andeutung eines Hintergrundes ein bestimmtes Setting definiert, etwa durch die Darstellung des Waldes oder des nächtlichen Kinderzimmers, das auf Seite 4 durch wenige Striche konkretisiert wird. Dennoch: Selbst dort, wo Brandt mithilfe von Bäumen der Szene perspektivische Tiefe verleiht, wirken die Kinder nicht mit ihrer Umgebung verbunden. Das liegt daran, dass die Künstlerin ihren Figuren buchstäblich keinen Boden unter den Füßen gibt: Ohne Schatten oder sonstige Andeutung von Fläche stehen die Geschwister – wie auch die Hexe und die anderen Requisiten, etwa Käfig, Backrohr oder Hexenschmuck – bezuglos im Raum.

Im Zusammenhang mit der stark reduzierten Darstellungsweise nicht nur des jeweiligen Settings, sondern auch der dargestellten Objekte und Figuren verweist also der Verlag auf den symbolischen Charakter der Ereignisse. Dies entspricht nun nicht nur der Lüthi'schen Volksmärchen-Kategorie der ‚Flächenhaftigkeit‘ (vgl. Abschnitt 2.3.1. sowie 3.6.5.). Je reduzierter Gesichter dargestellt werden, desto stärker laden sie den Betrachter, die Betrachterin ein, sich selber darin zu erkennen⁴²⁶ – die vereinfachte Abbildung des Geschwisterpaars bietet insofern große Identifikationsmöglichkeiten. Die Eltern hingegen werden in dem gesamten Bilderbuch lediglich einmal als schemenhafte Gestalten im Hintergrund gezeigt, wobei auffällt, dass die Gesichtssilhouette der Mutter durch eine ausladende Nase und ein markantes Kinn jener der später auftretenden Hexe nicht unähnlich ist. Das Elternhaus dagegen wird zweifach dargestellt und bildet jeweils den Beginn und den Abschluss des Märchens. Das Gebäude wird beide Male aus der

⁴²³ Hänsel und Gretel. Der klassische Märchentext mit neuen Bildern, intensiv und kraftvoll. [Verlagsinformation] – *orell füssli*. http://www.ofv.ch/index.php?action=titel_detail&id=2899 [Abgerufen am 18. Mai 2012]

⁴²⁴ Hochstrasser, Roland: Hänsel und Gretel. [Rezension] – *kanton solothurn*. <http://www.so.ch/departemente/bildung-und-kultur/lesen/archiv-lesetipps/2007/mai.html> [Abgerufen am 19. Mai 2012].

⁴²⁵ Baselau, Ulrich H.: Da hatten alle Sorgen ein Ende. [Rezension] – *Wittmunder BilderBuchBär*. <http://www.baselau.de/html/rezis/370.htm> [Abgerufen am 18. Mai 2012].

⁴²⁶ Vgl. McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 36ff.

selben Perspektive gezeigt, wobei sich die zwei Abbildungen dadurch unterscheiden, dass letztere kontrastreicher gestaltet ist, Rauch aus dem Schornstein tritt, die Fenster nicht länger schwarz, sondern hellgrau-weiß schattiert sind und außerdem im Hintergrund über dem Wald ein Stück tiefblauen Himmels gezeigt wird. Bemerkenswert ist das Gebäude aber vor allem aufgrund seiner Architektur, wie aus seiner Kontextualisierung ersichtlich wird:

3.6.3.2. Kontextuell: Ein hessisches Märchen

Im Vorwort zu einer Neuauflage der 1907 erschienenen, von Otto Ubbelohde bebilderten Jubiläumsausgabe der Kinder- und Hausmärchen konstatiert Ingeborg Weber-Kellermann „eine gewisse Verheimatung im Hessischen“⁴²⁷ und bezieht dies sowohl auf die Märchentexte der aus Hanau stammenden Brüder Grimm als auch auf die dem Jugendstil verwandten Illustrationen des Marburger Künstlers Ubbelohde.⁴²⁸ Im Bezug auf seine Federzeichnungen zum *Hänsel und Gretel*-Märchen bedeutet dies, dass dort etwa Gretel die Tracht Schwälmer Mädchen trägt und das Hexenhaus als hessisches Ellerhaus im Fachwerkstil erscheint.⁴²⁹ Eine ähnliche, wenn auch nicht derart unverwechselbare Verortung findet sich nun auch bei Katrin Brandt: Zunächst fällt in diesem Zusammenhang auf, dass sie das Elternhaus als Zweiseithof im Fachwerkstil darstellt (vgl. Abb 24 sowie Abb. 25), welcher als traditionelle Bauweise sicherlich alles andere als auf Hessen beschränkt ist, dort allerdings tendenziell stärker als in anderen Regionen das Bild der Dörfer und Städte prägt – so zumindest die Einschätzung der Redaktion des Hessischen Rundfunks.⁴³⁰ Jedenfalls gelingt es der Künstlerin auf diese Art, auf ein traditionelles, ländliches Milieu zu verweisen. Dem entspricht auch die Darstellung der Eltern, die sowohl bei Ubbelohde als auch bei Brandt nicht nur mit Axt, sondern auch mit einer traditionellen Rückentrage (Buckelkraxe) ausgestattet sind.

⁴²⁷ Weber-Kellermann, Ingeborg: Vorwort. – In: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. [Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde.] Frankfurt am Main: Insel ⁵1981. [=itb 112]. S. 15.

⁴²⁸ Ebd. S. 15f.

⁴²⁹ Ebd. S. 17.

⁴³⁰ Vom Bauernhaus bis zum Wolkenkratzer - Fachwerk im südlichen Hessen. 22.11.2011. – *hronline.de*. http://www.hronline.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?rubrik=47706&key=standard_document_38230095&seite=1 [Abgerufen am 20. Mai 2012].



Abb. 20 (links): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. S. 24. Detail.

Abb. 21 (rechts): Gebäude im Fachwerkstil, Freilichtmuseum Hessenpark, Neu-Anspach, Hessen.



Abb. 22 (links): Otto Ubbelohde: *Hänsel und Gretel*. Zeichnung 1/3.

Abb. 23 (rechts): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. S. 8. Detail.

3.6.4. Text-Bild-Verhältnis: Die Form spiegelt den Inhalt

Die bereits unter Punkt 3.6.2. erläuterte unscharfe Trennung von Text- und Bildbereich evoziert den Eindruck eines Naheverhältnisses dieser zwei Komponenten, das auch auf der Inhaltsebene transportiert wird: Die illustrierten Szenen beziehen sich ausnahmslos immer auf die auf der selben Doppelseite abgedruckte Textpassage. Die zu großen Teilen freie Anordnung der Figuren und Objekte im Raum erfüllt jedoch noch eine weitere Funktion. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass einige Szenen zu Beginn und am Ende des Buches auf weißem Hintergrund dargestellt sind. Dies geschieht stets im Zusammenhang mit dem Elternhaus sowie dann, wenn sich die Kinder zurecht oder zu Unrecht in der Sicherheit wiegen, wieder nach Hause zurückkehren zu können, und steht insofern für Hoffnung sowie für den guten Ausgang der Geschichte. Darüber hinaus steht es auch, im Sinne der Einteilung des Märchens in Rahmen- und Binnenhandlung (vgl. Winfried Freund, Abschnitt 2.3.3.), für jenen Teil der Geschichte, welcher der Realität entspricht – im Gegensatz zur auf schwarzem Untergrund illustrierten

Binnenhandlung. Diese Abgrenzung von Rahmen- und Binnengeschichte, Realität und Traum, spiegelt sich auch in der Art der Darstellung wider: Solange sich die Kinder noch in der Wirklichkeit aufhalten, stehen die Personen und Gegenstände wenigstens Ansatzweise im Bezug zu ihrer Umgebung bzw. erfahren durch das Vorhandensein eines Hintergrundes eine räumliche Zuordnung; das Elternhaus auf dem letzten Bild verfügt sogar über einen leichten Schatten, der völlig Ausreicht, um eine fundierte Bodenhaftung herzustellen und somit das Haus im Raum zu verorten. Je weiter die Kinder jedoch in den Hexenwald – und vor allem: in das Hexenhaus – vordringen, desto weniger Umgebung wird dargestellt, bis die Figuren und Objekte schließlich völlig frei im Raum stehen (vgl. Abb. 28). Nicht umsonst spricht Rezensent Roland Hochstrasser in diesem Zusammenhang von einer „albtraumhafte[n] Atmosphäre, die gut zu dieser dunklen Geschichte passt.“⁴³¹



Abb. 24: Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. S. 16-17.

Auffallend an der Bilderbuchbearbeitung Brandts ist außerdem, dass sie darauf verzichtet, jene Szene zu zeigen, in der Gretel die Hexe ins Feuer stößt. Vielmehr bedient sie sich im Sinne des ‚drama of the turning page‘ jenes Phänomens, das Rezensent Baselau mit der „alte[n] Hitchcock-Manier“⁴³² um- und Scott McCloud mit dem Begriff der ‚Induktion‘ beschreibt: Gemeint ist damit jener Vorgang, bei dem zwei separate Bilder

⁴³¹ Hochstrasser: *Hänsel und Gretel*. [Siehe Anm. 424].

⁴³² Baselau: Da hatten alle Sorgen ein Ende. [Siehe Anm. 425].

von der menschlichen Phantasie in einen einzigen Gedanken verwandelt werden.⁴³³ Im Comic geschieht dies im sog. ‚Rinnstein‘, also der Fläche *zwischen* zwei Panels; im Bilderbuch entsteht dieser Raum durch den Akt des Umblätterns. Wenn McCloud diesen Prozess mit dem eindringlichen Beispiel eines – nicht tatsächlich gezeigten und doch eindeutig vollzogenen – Mordes veranschaulicht,⁴³⁴ so ist das, was im Bilderbuch Brandts zwischen den Seite 19 und 20 geschieht, nicht minder dramatisch: Auf der Doppelseite 18-19 zerrt die Hexe Gretel in Richtung Ofen, auf Seite 20-21 führen die Kinder einen Freudentanz auf ob der geglückten Hexenverbrennung. Was dazwischen geschieht, sehen die Betrachter_innen nur in ihrer Phantasie.

3.6.5. Transportierte Deutungsrichtungen: Rückgriff auf den Archetypus

Die Illustratorin spricht im Bezug auf ihre eigenen Bilder zu dem Märchen von einer „albtraumhaften Krise“⁴³⁵ der Kinder, die durch die „archetypischen Bilder von Wald und Dunkelheit“⁴³⁶ ausgedrückt wird, und „deren Überwindung [sie] bereichert in die Wirklichkeit zurückkehren lässt.“⁴³⁷ Interessanterweise wird wohl die Zeit, die die Kinder im Wald und im Hexenhaus verbringen, auf eine düster-beklemmende Art dargestellt (vgl. Abschnitt 3.6.4. und 3.6.3.1.), auch wird durch den Wechsel des Hintergrunds ein positiver Ausgang visualisiert, doch schlägt sich die von der Künstlerin konstatierte Bereicherung und Veränderung der Kinder in den Bildern nur sehr subtil nieder – etwa durch eine glückliche Mimik (die wir allerdings auch schon aus der Essens-Szene im Hexenhaus kennen), durch die gefüllte Schürze Gretels sowie durch die leicht veränderte Darstellung des Elternhauses. Subtil angedeutet ist außerdem jener von psychologischen, aber auch pädagogischen und der Literaturwissenschaft verpflichteten Deuter_innen gleichermaßen konstatierte Zusammenhang von Mutter und Hexe, indem Brandt dem Profil der Mutter ähnliche physiognomische Merkmale verleiht wie jenem der Hexe (vgl. Abschnitt 3.6.3.1.). Ebenfalls relevant ist Brandts Verweis auf den Zweck der starken Vereinfachung ihrer Bilder, da es ihr offenbar um das Darstellen von Archetypen geht.⁴³⁸ So lassen sich die Illustrationen als Symbole lesen, die in ihrer Reduktion weniger als konkrete, womöglich einzigartige Objekte, denn vielmehr als das

⁴³³ McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 74.

⁴³⁴ McCloud: *Comics richtig lesen*. [Siehe Anm. 232]. S. 74f.

⁴³⁵ Brandt, Katrin. Zit. nach: Hänsel und Gretel. Der klassische Märchentext mit neuen Bildern, intensiv und kraftvoll. [Siehe Anm. 423].

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vgl. ebd.

dahinter stehende *Konzept* dieses Objekts verstanden werden wollen. Damit entsprechen die Bilder in etwa dem, was Regina Böhm-Korff unter Rückbezug auf Lauri Honko und Gotthilf Isler unter den Begriffen ‚real meaning‘ und ‚Archetypus‘ versteht (vgl. 2.4.): Die Konzentration auf den ‚wahren Kerns‘ des Märchens. Beide, Regina Böhm-Korff wie Katrin Brandt, verorten diesen ‚wahren‘ oder archetypischen Kern des Märchens in der „Wandlung von Hänsel und Gretel“⁴³⁹ bzw., allgemeiner formuliert, im „Entwicklungs- und Werdegang zweier Menschen“⁴⁴⁰. Aus dieser Perspektive wird nun nicht nur die Schlichtheit der Darstellung insofern zur Notwendigkeit, als umgekehrt das Hinzufügen von Ausschmückungen und Details schnell zur Über-Interpretation führen würde, sondern es erklärt sich daraus auch die Reduktion des Figureninventars, das sich auf die Kinder und ihre Widersacherin konzentriert, während die Eltern als Randfiguren schemenhaft im Hintergrund bleiben. Wie diese drei Hauptdarsteller_innen in dem Bilderbuch dargestellt werden, darauf sei nun noch kurz eingegangen: Auf die hochambivalente Darstellungsweise der Hexe wurde bereits unter Punkt 3.6.3.1 hingewiesen. Auch die Illustratorin selber betont, dass „die Hexe das verbreitete Image zwar erfüllen [soll], doch nur böse und nur hässlich soll sie nicht sein.“⁴⁴¹ Dieser Zugang zur Hexe ist bemerkenswert. Es spiegelt sich darin einerseits jene tiefenpsychologische Einschätzung wider, dass die (mit der Hexe idente) Mutter nicht per se böse ist, sondern vielmehr als Gefangene im Netz der Umstände und ihrer eigenen Emotionen nicht anders zu handeln vermag, als sie es eben tut – woraus sich schließlich im Kopf des Kindes ein Zerrbild von der eigenen Mutter bildet, in dem diese zu einem menschenfressenden Monster mutiert (vgl. Abschnitt 2.3.2.). Es findet sich diese Janusköpfigkeit andererseits aber auch bei Friedrich Schöder wieder, der auf seiner Suche nach den religiösen und mythologischen Vorläufern der Hexe zu dem Ergebnis kommt, dass die meisten ihrer Vorgängerinnen als zutiefst zwiespältige Wesen über lebensspendende und -beschützende Eigenschaften verfügten, gleichzeitig aber auch dämonisch-vernichtende Funktionen innehatten (vgl. Abschnitt 2.2.1.). Abgesehen von der ambivalenten Hexendarstellung erfüllen die Illustrationen Brandts jedoch alle relevanten Merkmale des Volksmärchens: Handlungsort und -zeit bleiben im Prinzip unbestimmt, die Charaktere der Kinder bleiben flach, das Happy End ist eindeutig.

⁴³⁹ Brandt, Katrin. Zit. nach: Hänsel und Gretel. Der klassische Märchentext mit neuen Bildern, intensiv und kraftvoll. [Siehe Anm. 423].

⁴⁴⁰ Böhm-Korff: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“*. [Siehe Anm. 28]. S. 119.

⁴⁴¹ Brandt, Katrin. [Siehe Anm. 439].

Was die Abbildungen von Hänsel und Gretel betrifft, so fällt auf, dass zwar mit einer Ausnahme stets beide Kinder gezeigt werden, meist direkt nebeneinander stehend oder sitzend und oft händchenhaltend, doch findet im Laufe der Geschichte ein Wechsel der Führungsrolle statt: Gibt Hänsel auf den ersten Seiten noch die Richtung vor, was sich darin äußert, dass er entschiedenem Blickes vorausgeht und seine häufig wesentlich ängstlicher wirkende Schwester an der Hand hält, so wird der Fokus ab den Seiten 17-18 verstärkt auf Gretel gelenkt: Diese Doppelseite stellt nicht, wie man vielleicht erwarten könnte, die berühmte Feistprobe dar. Vielmehr zeigt sie das schwer arbeitende, von der Hexe schikanierte Gretel, während von Hänsel nur seine hilfesuchend aus dem Käfig gestreckten Arme zu sehen sind. Die darauffolgenden Seiten 18-19 visualisieren schließlich Gretels große Not, als sie der Hexe böse Absicht erkennt, und fangen somit den Augenblick ein, der dem Umschlagpunkt, der Verbrennung der Hexe, unmittelbar zuvorkommt. Entsprechend ist es auch Gretel, die auf der Folgeseite, als die Kinder ihre Befreiung betanken, frontal abgebildet und somit in ihrer Funktion als Heldin in den Mittelpunkt gestellt wird, während ihr Tanzpartner nur von hinten zu sehen ist. Erst auf dem vorletzten Bild, als die beiden das letzte Mal gezeigt werden, stehen sie wieder gleichberechtigt nebeneinander. Auf diese Rollenverschiebung wird nun sowohl in der anthroposophischen als auch in der psychoanalytischen Ausdeutung des Märchens Wert gelegt. Vor allem aber ist es die feministische Sichtweise Elke Feustels, die Gretel dem Typus der ‚tapferen Erlöserin‘ zuordnet und sie somit zur eigentlichen Heldin der Geschichte erklärt (vgl. Abschnitt 2.3.7.). Wenn auch dies die Bilder nicht primär in den Vordergrund stellen, so schwingt die Umkehr von aktivem und passivem Part sowie der Fokus auf Gretel in der Auswahl der Szenen und in der Art der Darstellung doch deutlich mit.

4. Ergebnisse & Ausblick

Im Folgenden sollen zunächst die wichtigsten Ergebnisse aus den vier Einzelanalysen zusammengefasst und miteinander verglichen werden, wobei den durch die Bilderbücher transportierten Deutungsansätzen ein besonderes Augenmerk gelte. Anschließend sei noch erörtert, wie sich diese Erkenntnisse in einen größeren Zusammenhang setzen lassen – also konkret wird der Versuch unternommen, sie im aktuellen Diskurs der Bilderbuchforschung zu verorten.

4.1. Die Einzelanalysen im Vergleich

Für die Interpretation des *Hänsel und Gretel*-Bilderbuches Lorenzo Mattottis ist es zunächst wichtig, den Aspekt der Angst und die damit verbundenen Emotionen des Kleinsseins, der Verlorenheit und Beklemmung zu erwähnen, die als für diese Bilder konstitutiv herausgestellt werden konnten. Dies geschieht einerseits durch die düstere Farbgebung, andererseits durch die stilistische Entscheidung, die Figuren grundsätzlich sehr klein in ein übergroßes Setting zu platzieren und somit eine bedrückende Atmosphäre zu kreieren, die auf die Phantasie der Betrachter_innen abzielt. Im Zuge dessen wurde auch ein gewisser psychoanalytischer Zugang zum Märchen hervorgehoben, insofern als die Bilder es wagen, die Kinder mit ihren tiefsten Ängsten zu konfrontieren. Bezüglich der Figurendarstellung konnte festgestellt werden, dass der Vater in den Bildern eine prominentere Position einnimmt als die Mutter. Zwischen ihr und der Hexe lässt sich auf der Bildebene auch keine wie auch immer geartete Verbindung ausmachen. Vom Vater geht außerdem ein gewisses Gefahrenmoment aus, obwohl er gleichzeitig derjenige ist, der auf dem letzten Bild die Kinder in Empfang nimmt. Was die Kinder anbelangt, so findet im Laufe der Handlung eine Fokusverschiebung von Hänsel auf Gretel statt, was der Handlungsebene insofern entspricht, als dort die aktive Rolle ab der Verbrennungsszene im Hexenhaus auf Gretel übergeht. Interessant ist auch Gretels Haltung in der Feistproben-Darstellung, in welcher das Mädchen nämlich die Pose der Hexe mimt. Im Allgemeinen kann gesagt werden, dass die Figuren in ihrer Schemenhaftigkeit sehr vage bleiben und insofern ein großes Identifikationspotenzial bieten, was ihrer archetypischen Darstellung auf der Textebene entspricht. Darüber hinaus erscheinen das Elternhaus und das Hexenhaus als zwei völlig gegensätzliche Gebäude: Während an ersterem die darin verborgene Armut ersichtlich wird, erscheint zweiteres als Prunkbau mit sakraler Anmutung. Was die Darstellung des Textes

anbelangt, so kann von einer richtiggehend ehrfürchtig wirkenden Verarbeitung gesprochen werden, die seinen hohen Wert sorgfältig zum Ausdruck zu bringen sucht.

Gänzlich anders gestaltet sich die Textverarbeitung im Bilderbuch von Květa Pacovská, in dem der Text lediglich nach rein pragmatischen Kriterien auf einige zwischen die Illustrationen geschobene Seiten verteilt wurde. Umso stärker liegt der Fokus in dieser Märchenbearbeitung auf den Bildern, die sowohl stilistisch als auch in der Wahl der dargestellten Motive und Szenen überaus bemerkenswert sind. Stilistisch besticht das Bilderbuch durch seine kontrastreiche Gestaltung sowie den Rückgriff auf elementare Formenwelten und insgesamt durch seinen experimentellen Charakter, weswegen es auch als in der Tradition der Avantgarde und der klassischen Moderne stehend bestimmt werden konnte. Im Bezug auf die Motivwahl fällt zunächst die überproportionale Dominanz der Hexe auf, die nicht nur insgesamt zehnmal in unterschiedlicher Ausführung gezeigt wird, sondern auch durch bestimmte grafische Darstellungselemente auf vielen anderen Seiten präsent ist, obwohl sie dort nicht direkt abgebildet wird. Im Verhältnis dazu sind die Geschwister wesentlich seltener und vor allem meistens ungleich kleiner dargestellt, genauso wie das Elternhaus nur einen Bruchteil der Größe des Hexenhauses erreicht. Die Eltern werden zudem gar nicht gezeigt, weshalb es auch keinen Konnex zwischen Mutter und Hexe geben kann. Doch findet sich eine Verbindung zwischen Gretel und Hexe angedeutet, allerdings nur sehr subtil in der Farbe der Schuhe. Weniger subtil ist allerdings die Fokussierung Gretels am Anfang und Ende der Geschichte, da sie allein den Reptilien gegenüber steht und allein auf dem Rücken der Ente dargestellt wird. Außerdem konnte herausgestellt werden, dass die innere, also psychologische Veränderung der Kinder auf der Darstellungsebene durch den Wechsel der Formen von rund auf eckig visualisiert wird; was sich auch insofern äußert, als beide am Ende buchstäblich ihren eigenen Weg gehen. Darin sowie in dem Motiv der Gefräßigkeit (Krokodile, Hexe) konnte somit ein psychoanalytischer Ansatz ausgemacht werden. Ansonsten bleiben die Figuren und ihr Charakter durch ihren hohen Abstraktionsgrad relativ unbestimmt, wobei der Unterschied zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘ sehr deutlich hervorkommt. Interessant dabei ist die räumliche und farbliche Dominanz des Bösen im Kontrast zum kleinen, fast schon unscheinbaren Guten. Weiters verzichtet die Künstlerin auf die Darstellung von Hintergründen und insofern auf die örtliche Lokalisierung der Szenen. Im Bezug auf die Szenenwahl ist noch relevant, dass Pacovská weder die Feistprobe zeigt, noch die Hexenverbrennung, wobei letztere indirekt durch die Indizien Rauch und rote Fenster dennoch bildlich präsent ist.

Im Gegensatz dazu steht die sehr unmittelbare und unverschleierte Darstellungsweise Susanne Janssens, die ihren Figuren scharfe, ausdrucksstarke Züge verleiht. Besonders in der (mitunter auch im wörtlichen Sinn) unverhüllten Abbildung der mager und ausgezehrt wirkenden Eltern spiegelt sich deren sorgenvolle Lage wider, was der Märchenbearbeitung eine sozialhistorische Perspektive verleiht. Eine gewisse Schonungslosigkeit der Bilder zeigt sich auch in der Feistprobe, in welcher der Wahnsinn der Hexe unverhohlen zum Vorschein kommt, sowie in der Verbrennungsszene. Die zwei Kinder hingegen sind – und das ist für Janssens *Hänsel und Gretel*-Bearbeitung konstitutiv – in ihrer äußeren Erscheinung ident, sieht man von ihrer männlich bzw. weiblich codierten Bekleidung ab. Damit wird trotz der realistischen Abbildung ein Identifikationsraum geschaffen. Psychoanalytisch wurde diese Märchenbebilderung als Loslösungs- und Reifungsprozess der Geschwister interpretiert, wobei die am Ende des Märchens vollzogene Reduktion auf *ein* Kind im Sinne einer tiefenpsychologischen Interpretation auch darauf hindeutet, dass es sich hier um die Darstellung zweier (Seelen-)Anteile einer einzigen Person handeln könnte. Wie nun die genaue psychologische Deutung dieser Darstellungsweise auch immer ausfallen mag – es konnte auf jeden Fall gezeigt werden, dass auf diese Art eine Veränderung der Kinder / des Kindes auf der Bildebene vollzogen wird. Ebenfalls auf der Bildebene mehrfach umgesetzt wird die von Winfried Freund getroffene Einteilung des Märchens in Rahmen- und Binnengeschichte, etwa durch den dreigeteilten Hirschen oder die Schrägstellung jener Bilder, welche den Ein- bzw. Ausstieg aus der Waldsequenz illustrieren. Essenziell für dieses Bilderbuch ist außerdem die Anreicherung des Textes um neue Motive, die lediglich auf der Bildebene existieren, mit dem Märchen aber auf einer sinnbildlichen Ebene korrespondieren. Als wesentlich konnten dabei die Darstellung des verletzten Hirschen und des tiefroten Karpfens sowie des fleischfressenden Sonnentaus und des giftigen Aronstabs herausgestellt werden. Was die Hexe anbelangt (Sonnentau und Aronstab sind in ihrem Umfeld platziert), so wurde ihre extravagante Erscheinung als Täuschungsmanöver klassifiziert, das dazu dienen soll, ihr kannibalisches Wesen zu verschleiern. Darüber hinaus konnte eine motivische Verbindung zwischen Mutter und Hexe ausgemacht werden, die sich außerdem auf die Verletzung des Hirschen am Anfang sowie auf den Karpfen am Ende des Buches ausstreckt. Darüber hinaus stellt die Künstlerin mit ihren Bildern einen Bezug zur Gegenwart her, etwa indem sie für ihre Collagen Bilder von Hochhäusern und maschinenartig anmutenden Szenerien verwendet. Die abgebildeten Szenen können somit nicht nur räumlich (Wald, Hexenhaus) sondern

auch zeitlich wenigstens in der ungefähren Gegenwart verortet werden, wobei grundsätzlich zu sagen ist, dass die dargestellten Hintergründe stets direkt mit der emotionalen Situation der Figuren korrespondieren und nicht primär einer realistischen Abbildung der Szenerie dienen.

Während sich die Bilderbücher Lorenzo Mattottis und Květa Pacovskás und vor allem Susanne Janssens in ihrer Bildsprache als hochkomplex erwiesen haben, strebt Katrin Brandt mit ihren Illustrationen eine grundlegende Einfachheit an: Die reduzierte, fast schon comichaft erscheinende Darstellung ihrer Figuren zielt auf deren Funktion als Archetypen im Sinne einer flächenhaften Darstellungsweise ab und öffnet so in mehrfacher Hinsicht ein sehr hohes Identifikationspotenzial. Auch die Reduktion der Kulissen spiegelt den Anspruch der Konzentration auf das absolut Handlungsrelevante wider. Dies erreicht im Hexenhaus insofern einen Höhepunkt, als dort schlicht völlig auf die auch nur minimale Andeutung eines Settings verzichtet wird. Vorher und nachher wird durch die Darstellung des Waldes sowie des Elternhauses in (hessischer) Fachwerkarchitektur durchaus eine räumliche Lokalisierung des Geschehens möglich. Die Darstellung von Emotionen geschieht primär über die Gestik und Mimik der Figuren sowie über die Wahl der Hintergrundfarbe: Während Eingangs- und Ausgangsszenen auf weißem Papier gezeigt werden, erscheinen die Vorgänge im Wald sowie die Kinderzimmerszene auf Schwarz, was außerdem mit der Unterteilung der Geschichte in Rahmen- und Binnenhandlung korrespondiert. Im Bezug auf die Hexenhaussequenz ist auffällig, dass die Hexe zunächst glaubwürdig den Eindruck eines gutmütigen alten Mütterchens vermittelt und ihr wahres Gesicht erst später hervorkehrt. Brandt verzichtet im Sinne einer Induktion (das Gehirn vervollständigt selber das Nicht-Gezeigte) auf die Darstellung der Hexenverbrennung, auch von der Feistprobe sieht sie ab und zeigt stattdessen Gretels Schikane, wie auch insgesamt gesagt werden kann, dass der Fokus gerade in den Hexenhausbildern eindeutig auf Gretel gelenkt ist. Darin spiegelt sich die von einigen Deuter_innen konstatierte Verschiebung der aktiven Rolle von Hänsel auf Gretel wider. Die Eltern werden nur einmal am Rande als halb von den Bäumen verdeckte Silhouetten gezeigt, die jedoch scharf genug sind, um im Profil der Mutter jenes der Hexe wiederzufinden. Die Ambivalenz der Hexe und ihre Verbindung zur Mutter entspricht somit Drewermanns tiefenpsychologischer Sichtweise auf die Mutter-/Hexenfigur.

Es kann also festgehalten werden, dass die vorgestellten Bilderbücher einige Punkte zur Gänze, andere teilweise gemein haben, während sie sich in mancherlei Hinsicht wiederum grundlegend voneinander unterscheiden. Einig sind sie sich zunächst im Bezug auf die folgenden vier Aspekte: Das ist erstens eine deutliche, zumindest vorübergehende Fokussierung der Gretel-Figur (T1)⁴⁴², die sich bei Mattotti und Pacovská außerdem über das Hexenhaus hinaus bis in die letzte Szene erstreckt. Zweitens ist es die irreführende Eigenschaft des Hexenhauses (T2), das in seiner Funktion als architektonischer Sonnentau für die hungrigen, verlorenen Kinder jedesmal in gänzlich unterschiedlicher Ausformung, aber jedesmal deutlich visualisiert wird: Bei Pacovská täuscht die einladende Buntheit des zudem mit Herzchen versehenen Bauwerkes über dessen Gefährlichkeit hinweg, Mattottis üppiger Waldtempel blendet mit seinem sakralen und Reichtum suggerierenden Charakter, Brandts textnah umgesetztes Lebkuchenhaus verspricht als Nahrungsquelle Sättigung. Einzig Janssen setzt das Hexenhaus-Täuschungsmanöver nicht direkt am Gebäude um, sondern verschiebt die Tarnung auf die Figur der Hexe selber. Drittens ist allen vier *Hänsel und Gretel*-Bearbeitungen eine mehr oder weniger offensichtliche Nähe zu psychologischen Auslegungsvarianten des Märchens inhärent (T3) und viertens sind Hänsel und Gretel jeweils so dargestellt, dass sie relativ bis sehr gut als Identifikationsfläche fungieren (T4).

Abgesehen davon sind in drei der vier Bearbeitungen (Brandt, Mattotti, Pacovská) Handlungsort und -zeit entsprechend der literaturwissenschaftlichen Klassifizierung des Volksmärchens unbestimmt und allgemein gehalten (T5), Mattotti und Brandt setzen darüber hinaus auch das Happy End ohne Einschränkung um (T6). Dagegen bleibt bei Pacovská durch die Hexe im hinteren Vorsatz sowie bei Janssen durch den roten Fisch das Ende jeweils zweifelhaft. Die klare, unzweideutige Aufteilung der Figuren in Gut und Böse findet sich hingegen nur noch bei Pacovská verwirklicht (T7). Bei Mattotti ist es zunächst der Vater, der insofern ambivalent erscheint, als er einerseits mit seiner Axt Gefahr ausstrahlt (T7a) und andererseits am Schluss freudvoll seine Kinder durch die Luft wirbelt, aber auch Gretels Rolle ist bei Mattotti nicht ganz eindeutig, da sie mit ihrer Körperhaltung in der Feistprobe-Szene die Pose der Hexe mimt und insofern jene Komplizenschaft skizziert wird, die sich im selben Zusammenhang auch bei Janssen ergibt (T7b). Auch bei dieser wurde überdies in der Figur des Vaters aufgrund des durch die Position seiner Axt vorhandenen Gefahrenmoments eine gewisse Ambivalenz

⁴⁴² Die folgenden Erkenntnisse werden in der nachstehenden Tabelle noch einmal systematisch anschaulich gemacht. Die in Klammer gesetzten Kürzel T1, T2 etc. weisen darauf hin, an welcher Position in der Tabelle die dargelegten Erkenntnisse zu finden sind.

festgestellt. Bei Brandt hingegen ist es die Hexe, deren anfangs dargestellte gute Seite nicht bloß Maskerade zu sein scheint, sondern vielmehr ihre Janusköpfigkeit zum Ausdruck bringt (T7c).

In drei der Bücher (Mattotti, Janssen, Brandt) werden die Eltern gezeigt (T8), wobei zu sagen ist, dass Janssen die einzige ist, die ihnen ein konkretes Erscheinungsbild verleiht. Bei Brandt und – besonders deutlich – bei Janssen wird darüber hinaus auch die von vielen Deuter_innen konstatierte Verbindung zwischen der Hexe und der Mutter visualisiert (T9). Was die Darstellung der Kinder anbelangt, so lohnt sich ein Blick auf die Covergestaltung der jeweiligen Bilderbücher: Mattotti, Brandt und Janssen, die alle drei den Schwerpunkt ihrer Illustrationen deutlich auf die Darstellung der Geschwister legen, stellen folgerichtig auch jeweils eine Abbildung der Kinder auf den Buchdeckel (T10). Květa Pacovská hingegen setzt eine Abbildung der Hexe vollflächig aufs Cover des Buches – entsprechend der dominanten Position, die diese auch auf den Bildern einnimmt (T10a). Das Interessante daran ist nun, dass die quantitative Fokussierung der Kinder nicht direkt mit der Darstellung dessen korrespondiert, was Regina Böhm-Korff im Sinne eines ‚real meaning‘ als Bedeutungskern des Märchens herausstreicht: die Entwicklung der Kinder (T11). Nämlich konnte gezeigt werden, dass es partout Květa Pacovská ist (deren Fokus schließlich primär auf der Hexe ruht), die für den inneren Wandel der Geschwister durch den abrupten Wechsel der stilistischen Darstellungsmittel einen ungewöhnlich deutlichen Ausdruck findet. Doch auch bei Susanne Janssen konnte festgestellt werden, dass sie die Veränderung der Kinder, u.a. durch deren Symbiose, auf dem letzten Bild realisiert; für Brandt wiederum wurde festgestellt, dass sich dieser Wandel auf der Illustrationsebene lediglich vage erahnen lässt. Was die Auswahl der Szenen anbelangt, so fällt auf, dass zwei Bücher (Mattotti und Janssen) sowohl die Feistprobe (T12) als auch Hexenverbrennung bildlich umsetzen (T13) – noch dazu mit einer respektablen Schonungslosigkeit – während Pacovská und Brandt sich auf die Phantasie der Betrachter_innen verlassen, indem sie beide Szenen entweder zur Gänze ausklammern oder nur mittelbar darauf verweisen. Eines jedoch ist abschließend noch allen behandelten Werken gemein: Am Ende eines jeden Bilderbuches, ob auf der letzten oder der vorletzten Doppelseite, wird jeweils noch die Ente dargestellt (T14), die die Kinder über das Wasser in Richtung Heimat bringt und somit – im Sinne Bruno Bettelheims und Friedrich Schröders – einen Neubeginn symbolisiert.

		Mattotti	Pacovská	Janssen	Brandt
1	Fokus auf Gretel	+	+	+	+
2	Hexenhaus als Täuschungsobjekt	+	+	+	+
3	Nähe zu psychologischen Sichtweisen	+	+	+	+
4	Hänsel und Gretel als Identifikationsfläche	+	+	+	+
5	Handlungsort und -zeit sind unbestimmt	+	+	-	+
6	Happy End ist eindeutig	+	-	-	+
7	Gut und Böse sind klar definiert	-	+	-	-
7a	Der Vater ist ambivalent	+	-	+	-
7b	Gretel ist ambivalent	+ ⁴⁴³	- ⁴⁴⁴	+	-
7c	Die Hexe ist ambivalent	-	-	-	+
8	Die Eltern werden gezeigt	+	-	+	+
9	Eine Verbindung zwischen Hexe und Mutter wird dargestellt	-	-	+	+
10	Kinder am Cover / Kinder als Schwerpunkt der Darstellung	+	-	+	+
10a	Hexe am Cover / Hexe im Zentrum der Bilder	-	+	-	-
11	Die Entwicklung der Kinder wird dargestellt	-	+	+	+ ⁴⁴⁵
12	Die Feistprobe wird dargestellt	+	-	+	-
13	Die Hexenverbrennung wird gezeigt	+	- ⁴⁴⁶	+	-
14	Die Ente wird gezeigt	+	+	+	+

⁴⁴³ Bei Mattotti ist die Ambivalenz Gretels zu vage angedeutet, als dass eine eindeutige Beantwortung mit „ja“ guten Gewissens argumentierbar wäre.

⁴⁴⁴ Bei Pacovská konnte zwar eine mögliche Andeutung auf eine Verbindung zwischen Hexe und Gretel ausgemacht werden, doch stellt dies Gretel nicht in ein negatives Licht (Vgl. Abschnitt 3.4.5.).

⁴⁴⁵ Die Einschätzung, dass Brandt die Entwicklung der Kinder auf der Bildebene umsetzt, basiert in erster Linie nur auf dem Wechsel der Hintergrundfarbe und einer glücklichen Mimik der Kinder und kann insofern nur unter Vorbehalt geäußert werden.

⁴⁴⁶ Pacovská deutet den Vorgang nur an.

4.2. Ausblick: Das zeitgenössische Märchenbilderbuch als *Crosswriting Picturebook*

Die Zusammenfassung und grafische Darstellung der Einzelanalysen macht deutlich, dass die behandelten Bilderbücher zahlreiche der im zweiten Teil der Arbeit dargelegten Deutungsvarianten widerspiegeln. Besonders der Bereich der psychologischen Auslegung des Märchens erwies sich dabei als fruchtbar, jedes Werk griff darauf in irgendeiner Form zurück. Abgesehen davon aber konnte im Einzelnen auch eine Erweiterung der jeweils in den Interpretationsvarianten angelegten Sichtweisen festgestellt werden, etwa was die ambivalente Position Gretels bei Susanne Janssen anbelangt. Dies bestätigt einerseits noch einmal die bereits eingangs unter Punkt 2.1. dargelegte Position des Märchens als Träger einer grundlegenden Deutungsvielfalt bzw. Polysemie. Andererseits bedeutet dies auch, dass die Illustration eines Märchens das Potenzial hat, den bekannten Interpretationsrahmen zu sprengen und den Text somit um neue Sichtweisen zu bereichern.

Darüber hinaus wurde zu Beginn der Arbeit darauf hingewiesen, dass Märchen im Allgemeinen sowie das *Hänsel und Gretel*-Märchen im Speziellen nicht nur als Projektionsfläche für individuelle Erfahrungen dienen können, sondern auch als Speicher kultureller Werte wenn schon nicht universelle, so doch sehr weitläufige Gültigkeit besitzen. Man könnte in diesem Zusammenhang auch in Abwandlung Stephen Greenblatts von einer hohen Dichte an ‚kultureller Energie‘ sprechen: Es war im Abschnitt 2.1. von der Faszination des Märchens die Rede. Setzt man sich etwas genauer mit den Ideen des New Historicism auseinander, ist der Schritt von der Frage nach der Ursache für die Faszination, die Märchen auslösen, zu Stephen Greenblatts Essay „Resonanz und Staunen“ (engl. Orig.: *Resonance and Wonder*) nicht mehr weit.⁴⁴⁷ Darin erörtert Greenblatt nämlich den Zusammenhang zwischen einerseits dem unerklärlichen Staunen, das bestimmte kulturelle Produkte (Kunstgegenstände, historische Ausstellungsobjekte, literarische Texte) im Rezipienten, in der Rezipientin auszulösen vermögen und andererseits der aus dem Staunen hervorgehenden Resonanz. Das Staunen sei eine Eigenschaft der Unwissenheit, wie Greenblatt unter Rückbezug auf Aristoteles feststellt, welcher wiederum den Ursprung der Philosophie in dem Wunsch,

⁴⁴⁷ Die Heranziehung der Theorie des New Historicism erscheint mir für die vorliegende Arbeit deshalb adäquat, weil Greenblatt mit den Kategorien „Social Energy“ und „Resonance and Wonder“ hervorragende Kriterien für die Beurteilung von Literatur entwickelt hat, die nicht nur für Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur gleichermaßen anwendbar sind, sondern auch für visuelle Kunst genauso wie für sprachliche Kunst, und deshalb für das immanent disziplinenübergreifende Medium des Märchenbilderbuchs einen hervorragenden Vergleichswert darstellt.

die Ursache für eine unerklärbare, furchtähnliche Verwunderung zu finden, verortet habe.⁴⁴⁸ Diesem Wunsch nach Erkenntnis entspricht nun der Begriff Resonanz, wobei Greenblatt betont, dass es ihm, im Gegensatz zur (aristotelischen) Philosophie, nicht um das Erlangen sicherer Erkenntnis geht, sondern dass er die Aufgabe des New Historicism vielmehr darin sieht, „im Herzen der Resonanz stets von neuem das Wunderbare zu beleben.“⁴⁴⁹ Auslöser für die Auseinandersetzung mit dem *Hänsel und Gretel*-Stoff war offenbar für viele Autor_innen oder Künstler_innen genau jenes Staunen oder – um die Konnotation der Unwissenheit zu umgehen – eine große Faszination an dem Märchen. Um den Begriff der Resonanz noch besser und vor allem auch in seiner historizistischen Tragweite zu erfassen, muss berücksichtigt werden, dass Greenblatt den Untersuchungsgegenstand, im Konkreten also die Literatur, als Ort intensiven kulturellen Austauschs definiert:⁴⁵⁰

Zwischen dem Neuen Historismus und dem Phänomen der Resonanz besteht ein erkennbarer Zusammenhang, insofern seine Beschäftigung mit literarischen Texten darauf abzielt, die historischen Umstände ihrer ursprünglichen Produktion und Rezeption aufzudecken, soweit dies überhaupt möglich ist, und die Beziehung zwischen diesen Umständen und unseren eigenen zu analysieren.⁴⁵¹

Die Umstände der ursprünglichen Produktion des Märchens wurden in dieser Arbeit unter Punkt 2.2 erörtert. Was die Rezeption anbelangt, so weist jedes zweite sich mit den Kinder- und Hausmärchen (semi-)wissenschaftlich auseinandersetzen- den Werk darauf hin, dass die Grimm'sche Sammlung ursprünglich von Kindern und Erwachsenen gleichermaßen rezipiert wurde, und dass vornehmlich Wilhelm Grimm – auf verstärkte Anfragen hin – die Märchen in den späteren Ausgaben zunehmend einer kindlichen Leser_innenschaft angepasst hat.⁴⁵² Somit kann gesagt werden, dass im Zusammenhang mit dem Märchen vom Phänomen des ‚crosswriting‘, das seit den 90er Jahren in der literaturwissenschaftlichen Forschung unter dem Begriff der ‚mehrfachadressierten Kinderliteratur‘ allmählich Beachtung findet, gesprochen werden kann.⁴⁵³ Der Terminus ‚crosswriting‘ meint zum einen jene Autor_innen, die sowohl für Kinder und/oder Jugendliche als auch für eine erwachsene Leserschaft schreiben (etwa Erich Kästner als berühmtes Beispiel), zum zweiten umfasst der Begriff jene ursprünglich für Erwachsene

⁴⁴⁸ Vgl. Greenblatt, Stephen: Resonanz und Staunen. – In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*. Berlin: Wagenbach 1991. S. 27.

⁴⁴⁹ Ebd. S. 28.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd. S. 14.

⁴⁵¹ Ebd. S. 15.

⁴⁵² Vgl. Grimm: Vorrede. – In: Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. [=itb 112]. [Siehe Anm. 147]. S. 24

⁴⁵³ Vgl. Becket, Sandra L. (Hg.): *Transcending Boundaries. Writing für a Dual Audience of Children and Adults*. New York: Garland 1999. S. XI.

verfassten Werke, die von dem selben Autor in ein Kinderbuch umgeschrieben werden oder umgekehrt (etwa Defoes Robinso Crusoe), und drittens sind damit Kinderbücher gemeint, die von Kindern wie Erwachsenen gleichermaßen rezipiert werden (wie etwa die Harry Potter-Bände von J. K. Rowling).⁴⁵⁴ Sowohl in seiner anfänglichen Position als für Kinder und Erwachsene gedachte Textgattung als auch in der Faszination, die das *Hänsel und Gretel*-Märchen nach wie vor auch auf eine breite erwachsene Rezipient_innengruppe ausübt, wird evident, dass der Text im besten Sinne zur mehrfachadressierten Kinderliteratur gezählt werden darf.

Das Interessante an den behandelten Märchenbilderbüchern ist nun, dass sie durch die Wiedergabe des Textes im Originalwortlaut (abgesehen von zu vernachlässigenden Anpassungen) auf dessen ursprüngliche ‚Energie‘ zurückgreifen. Allein schon, indem sie den Text sozusagen neu verlegen, transferieren sie dessen ‚Energie‘ in die Gegenwart. Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Ursprungstext verhandeln sie überdies dessen originären Bedeutungszusammenhang neu und stellen ihn in Bezug zum Heute. Sie interpretieren den Text aber nicht nur im Sinne einer zeitgenössischen Sichtweise, sondern reichern ihn durch ihre visuelle, bildnerische Dimension noch weiter mit ‚kultureller Energie‘ an: Der Text an sich verfügt also schon über eine überbordende Fülle an synchronen und diachronen Bezügen; durch ihre Bilder aber schreiben ihn die Künstler_innen zudem in einen zum Teil sehr weitläufigen Kunstdiskurs ein. Dieser wurde in den einzelnen Analysen jeweils unter dem Punkt ‚Kontextuell‘ dargelegt. Bei Květa Pacovská reicht er etwa zurück bis zur Formenlehre Kandiskys und der (Kunst-) Pädagogik Friedrich Fröbels (vgl. Abschnitt 3.4.3.2.). Für Susanne Janssen konnten Bezüge zur Renaissance ausgemacht werden sowie eine deutliche Referenz zur künstlerischen Fotografie Emmet Gowins (vgl. Abschnitt 3.5.3.2.) und Lorenzo Mattotti schließlich steht mit einem Bein in Gustave Dorés *Petit Poucet*, während das andere in der zeitgenössischen Comickunst verankert ist (vgl. Abschnitt 3.3.3.2.). Selbst Katrin Brandt, deren Malstil weder durch besondere Innovativität oder Experimentierfreude auffällt noch einer bestimmten Kunstrichtung zugeordnet werden konnte, reiht sich mit ihren Bildern doch ein in gewisse Traditionen: Die formale Reduktion der Figuren etwa lässt sich einmal mehr zurückführen auf die Ideen Friedrich Fröbels, der weitgehende Verzicht auf die Darstellung eines Settings und die damit verbundene freigestellte Positionierung der Charaktere und Requisiten hingegen markierte in den 1960er-Jahren

⁴⁵⁴ Vgl. Kümmerling-Meibauer: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. [Siehe Anm. 24]. S. 248.

eine Neuerung innerhalb der kommerziellen Bilderbuchillustration.⁴⁵⁵ Doch sind es vor allem die ersten drei Illustrator_innen (Mattotti, Pacovská und Janssen), deren Bilderbücher auch, oder sogar in erster Linie, im Bezug auf ihre künstlerische Qualität gefeiert werden, wie auch aus den jeweiligen Kapiteln hervorgeht. Damit begeistern ihre Arbeiten eine erwachsene Leser_innenschaft, und zwar über jene Gruppe hinaus, welche die Werke hauptsächlich auf ihre Brauchbarkeit für einen kindlichen Rezipient_innenkreis überprüft.

Nun wurde zu Beginn des dritten Kapitels mit Barbara Baders Bestimmung des Mediums Bilderbuch eine Definition vorgelegt, die ausdrücklich auf die kindliche Zielgruppe als Kategorie für die ‚Bilderbuchhaftigkeit‘ eines Werkes verwies. Während alle anderen darin aufgelisteten Kriterien für die vorliegende Arbeit geltend gemacht wurden, wurde der Faktor ‚Kind‘ mit einem Verweis auf dessen Problempotenzial abgetan und in weiterer Folge stillschweigend ignoriert. Dies geschah einerseits deshalb, weil das Forschungsinteresse der vorliegenden Arbeit nicht in der Frage liegt, wie Kinder auf die einzelnen Bücher reagieren, wie bereits im Vorwort erwähnt wurde. Andererseits wurde das Thema ‚Kindgerechtigkeit‘ auch deshalb ausgeklammert, weil dieses nicht erörtert werden kann, ohne sich auf eine innerhalb der Kinderliteraturforschung kontrovers und mitunter sehr hitzig geführte Diskussion zu beziehen:

There is no art for children, there is Art. There are no graphics for children, there are graphics, There are no colours for children, there are colours. There is no literature for children, there is literature. Based on these four principles, we can say that a children's book is a good book when it is a good book for everyone.⁴⁵⁶

Diese von dem Schriftsteller und Verleger François Ruy-Vidal geäußerte Sichtweise bildet das eine Ende einer Skala, an dessen anderem Ende die häufig nach pädagogischen Kriterien erfolgende kindzentrierte Beurteilung eines Werkes steht, die dessen literarische oder ästhetische Qualitäten vielfach unberücksichtigt lässt. Eine Brücke zwischen diesen beiden Positionen schlägt Sandra Becket, die sich in ihrem jüngst erschienenen Buch *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages* mit jener Sorte Bilderbuch auseinandersetzt, die für Kinder und Erwachsene gleichermaßen attraktiv ist: Das mehrfachadressierte oder ‚Crossover‘-Bilderbuch. Sie findet dafür die folgende Definition:

⁴⁵⁵ Vgl. Blume: Zwei Meisterstücke. [Siehe Anm. 420].

⁴⁵⁶ François Ruy-Vidal. Zit. nach Becket, Sandra: *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York, London: Routledge 2012. S. 5.

Crossover picturebooks are multilevelled works that are suitable for all ages because they invite different forms of reading, depending on the age and experience of the reader. These multilayered books can be read over and over, providing new meaning with each reading.⁴⁵⁷

Wie also das Märchen als mehrfachadressierte und immanent polyseme Gattung der *Crossover Fiction* zugerechnet werden kann, so gehören, dies ist die These, einige der in dieser Arbeit behandelten Bilderbücher überdies dem *Crossover Picturebook* an. Was die Eignung der Bücher für Erwachsene betrifft, so konnte diese einzig bei Brandt aufgrund der fehlenden Literatur nicht nachgewiesen werden, während allein schon die mediale Aufmerksamkeit rund um die Bücher Mattottis, Pacovskás und Janssens von einem hohen Interesse von Seiten der Erwachsenenwelt zeugt. Was die Kinderseite anbelangt, so sei an dieser Stelle nur auf die 2003 erschienene Studie *Children reading pictures* von Evelyn Arizpe und Morag Styles hingewiesen, in welcher auf eine überzeugende und anschauliche Weise dargelegt wird, dass Kinder durchaus in der Lage sind, künstlerisch anspruchsvolle und komplexe Bilderbücher zu schätzen und diese auf eine überraschend tiefgreifende, sinnerfassende Weise zu interpretieren.⁴⁵⁸ Unter Rückgriff auf diese Studie besteht also kein Anlass, die Komplexität eines Bilderbuches als Hindernis für dessen Eignung für Kinder zu verstehen, weshalb sich die Bücher Pacovskás und Janssens direkt als *Crosswriting Picturebooks* definieren lassen. Eine Einschätzung, inwiefern nun auch das Bilderbuch Lorenzo Mattottis, dessen Eignung für Kinder aufgrund der angstvoll-düsteren Atmosphäre von Kritiker_innen durchwegs angezweifelt und sogar vom Künstler selber nur mit Vorbehalt in Betracht gezogen wurde, als *Crosswriting Picturebook* zu bezeichnen ist, kann an dieser Stelle aufgrund der fehlenden empirischen Untersuchungen nicht geleistet werden. Eine entsprechende Studie ist deshalb ein Desiderat.

Es kann also festgehalten werden, dass die vier behandelten Märchenbilderbücher insofern über ein enormes Potenzial an ‚kultureller Energie‘ verfügen, als sie auf die Fülle an synchronen und diachronen Bezügen des Ursprungstextes zurückgreifen, diese in die Gegenwart transferieren und dort mit neuen Bezügen, Verweisen und Diskursen anreichern. Zudem können mindestens zwei der vier Werke (gemeint sind jene von Pacovská und Janssen) als Crossover-Medium im zweifachen Sinn bezeichnet werden, da

⁴⁵⁷ Becket: *Crossover Picturebooks*. [Siehe Anm. 456]. S. 10.

⁴⁵⁸ Vgl. Arizpe, Evelyn und Styles, Morag: *Children Reading Pictures. Interpreting visual texts*. With contributions from Helen Bromley, Kathy Coulthard and Kate Rabey. London; New York: Routledge 2003. Die Autorinnen verstehen den Hauptteil ihres Buches als „an attempt to show the serious thinking children do to make sense of image.“ (Ebd. S. 38.)

ihre Illustrationen für Kinder und Erwachsene gleichermaßen attraktiv sind und damit die inhärente Mehrfachadressierung des ursprünglichen Märchentextes durch die Bildebene verdoppelt wird.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärwerke

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Janssen, Susanne (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hirnstorff ³2008.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Mattotti, Lorenzo (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Hamburg: Carlsen 2011.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Pacovská, Květa (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Bargteheide: Minedition 2008.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Hänsel und Gretel*. – In: Dies.: *Kinder und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand. Mit einem Anhang sämtlicher nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen*. Hg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart: Reclam 1997. S. 100–108.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Hänsel und Gretel*. – In: Dies.: *Kinder und Hausmärchen: nach d. 2., verm. u. verb. Aufl. von 1819 textkrit. rev. u. mit e. Biographie d. Grimmschen Märchen vers.* Hg. v. Heinz Rölleke. München: Eugen Diederichs Verlag ⁵1982. S. 62–67.

Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. [Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde.] Frankfurt am Main: Insel ⁵1981. [=itb 112].

Sekundärquellen

Arizpe, Evelyn und Styles, Morag: *Children Reading Pictures. Interpreting visual texts*. With contributions from Helen Bromley, Kathy Coulthard and Kate Rabey. London; New York: Routledge 2003.

Bader, Barbara: *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan 1976. Zit. nach: Arizpe & Styles: *Children Reading Pictures*.

Becket, Sandra L. (Hg.): *Transcending Boundaries. Writing für a Dual Audience of Children and Adults*. New York: Garland 1999.

Becket, Sandra: *Crossover Picturebooks. A Genre for All Ages*. New York, London: Routledge 2012.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. [Aus dem Englischen von Liselotte Mickel und Brigitte Weitbrecht.] München: dtv ²⁹2009.

Böhm-Korff, Regina: *Deutung und Bedeutung von „Hänsel und Gretel“. Eine Fallstudie*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

Brackert, Helmut (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.

Brackert, Helmut: *Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen literaturwissenschaftlicher Märcheninterpretation*. – In: Ders. (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 9–38.

Brackert, Helmut: Hänsel und Gretel oder Möglichkeiten und Grenzen der Märchendeutung. – In: Ders. (Hg.): *Und wenn sie nicht gestorben sind ... Perspektiven auf das Märchen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. 223–239.

Die hundert besten Schriften aller Zeiten. FontShop: Berlin 2007.

Drewermann, Eugen: *Hänsel und Gretel. Märchen Nr. 15 aus der Grimmschen Sammlung. [Grimms Märchen tiefenpsychologisch gedeutet.]* Zürich, Düsseldorf: Walter 1997.

Farner, Konrad: Der industrialisierte Romantiker. – In: Doré, Gustave: *Das graphische Werk*. Ausgewählt von Gabriele Forberg. Nachwort von Günter Metken. 2 Bde. Bd. 2. München: Rogner & Bernhard 1975.

Feiner, Katrin: *Bilderbuch*. Wien: STUBE 2009. [=spektrum 03].

Feustel, Elke: *Rätselprinzessinnen und schlafende Schönheiten. Typologie und Funktionen der weiblichen Figuren in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Hildesheim: Olms 2004. [=Germanistische Studien und Texte, Bd. 72]

Freund, Winfried: *Das Märchen*. Hollfeld: Bange 2003.

Geiger, Rudolf: *Märchenkunde*. Stuttgart: Urachhaus 1982.

Greenblatt, Stephen: Resonanz und Staunen. – In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen den Weltbildern*. Berlin: Wagenbach 1991. S. 7–30.

Hiller, Helmut und Füssel, Stephan: Wörterbuch des Buches. 7., grundlegend überarb. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 2006.

Klantan, Robert u.a. (Hg.): *TYPE—ONE. discipline and progress in typography*. Berlin: Die Gestalten Verlag 2004.

Koszinowski, Ingrid und Leuschner, Vera: *Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde*. 2 Bde. Bd. 1. Hamburg: Hitzeroth 1990.

Kretschmer, Hildegard: *Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst*. Stuttgart: Reclam 2008.

Kümmerling-Meibauer, Bettina: *Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung*. Stuttgart: Metzler 2003.

Linhart, Eva: Buchraum als Kunstraum. Květa Pacovská's Maximum Contrast. – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargteheide, Paris: Minedition 2008. S. 13–20.

Linsmann, Maria: Zum Verhältnis von Text und Bild im Werk von Květa Pacovská. – In: Linsmann, Maria und Thiele, Jens (Hgg.): *Květa Pacovská. Buchstabe*. [Katalog zur Ausstellung.] Troisdorf: Bilderbuchmuseum Burg Wissem 2010.

Lupton, Ellen u. Miller, J. Abbott (Hgg.): *Dreieck, Quadrat und Kreis. Bauhaus und Design-Theorie heute*. Aus dem Amerikanischen von Thomas Hoffmann. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1994.

McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen 1995.

Metken, Günter: Der Januskopf. Gustave Doré und die Folgen. – In: Doré, Gustave: *Das graphische Werk*. Ausgewählt von Gabriele Forberg. Nachwort von Günter Metken. 2 Bde. Bd. 2. München: Rogner & Bernhard 1975.

Mieder, Wolfgang: *Hänsel und Gretel. Das Märchen in Kunst, Musik, Literatur, Medien und Karikaturen*. Wien: Praesens 2007. [=Kulturelle Motivstudien, Bd. 7].

- Miller, J. Abbott: Elementarschule. In: Lupton, Ellen u. Miller, J. Abbott (Hgg.): *Dreieck, Quadrat und Kreis. Bauhaus und Design-Theorie heute*. Aus dem Amerikanischen von Thomas Hoffmann. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser 1994.
- Propp, Vladimir: *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München, Wien: Hanser 1987.
- RAL-Farbfächer. Wien: Spandex.
- Rauchhaupt, Silja von: Knusperhexe, warum hast du so rote Augen? [Rezension] – In: FAZ, 30.11.2007, Nr. 279, Literaturbeilage S. 11.
- Rölleke, Heinz: Die Frau in den Märchen der Brüder Grimm. (Vortrag) In: *Die Märchen der Brüder Grimm: Quellen und Studien. Gesammelte Aufsätze*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2000. [=Schriftenreihe Literaturwissenschaft; Bd. 50].
- Rötzer, Hans Gerd (Hg.): *Märchen*. Bamberg: C.C. Buchner 1981.
- Scharioth, Barbara: Bemalete Papierwelt. – In: *The Art of Kveta Pacovská*. Gossau, Zürich: Michael Neugebauer 1993.
- Schmitt, Christoph: Die Märchenillustration. Bildnerische Reflexionen auf Märchen der Brüder Grimm. – In: Franz, Kurt und Lange, Günter (Hgg.): *Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur*. Hohengehren: Bartmannsweiler 2005. S. 70.
- Schneider, Uta: Papierparadies. Ein schönes Buch. Und: Ein Schönstes der Schönen. – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargteheide, Paris: Minedition 2008. S. 28–43.
- Schröder, Friedrich: *Hänsel und Gretel. Die Verzauberung durch die große Mutter*. Stuttgart: opus magnum 2009.
- Soltek, Stefan: Stift oder Stanzung. Schrift im Werk von Květa Pacovská. – In: Pacovská, Květa - Maximum contrast. Hg. v. Eva Linhart. Bargteheide, Paris: Minedition 2008. S. 29–32.
- Thiele, Jens: BildBuch[staben]SkulpturenSpiele. – In: Linsmann, Maria und Thiele, Jens (Hgg.): *Květa Pacovská. Buchstabe*. [Katalog zur Ausstellung.] Troisdorf: Bilderbuchmuseum Burg Wissem 2010.
- Thiele, Jens: *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. 2., erw. Aufl. Oldenburg: Isensee 2003.
- Thiele, Jens: Das Bilderbuch. In: Lange, Günther (Hg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. Band 1: Grundlagen – Gattungen. Bartmannsweiler: Schneider, Hohengehren 2000.
- Thiele, Jens: Die Illustratorin als Märchenerzählerin. Binette Schroeder erzählt den „Froschkönig“ neu. In: Thiele, Jens: *Neue Erzählformen im Bilderbuch. Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache*. Oldenburg: Isensee 1991.
- Thiele, Jens: Die Unzertrennlichen. – Die Zeit. 22.11.2007. Nr. 48. S. 81.
- Thümmler, Sabine: Die Werkstatt für Wandmalerei. – In: Fiedler, Jeannine u. Feierabend, Peter (Hgg.): *Bauhaus*. Köln: Könemann 1999.
- Tomkowiak, Ingrid und Marzolph, Ulrich: *Grimms Märchen International. Zehn der bekanntesten Grimmschen Märchen und ihre europäischen und außereuropäischen Verwandten*. 2. Bde. Bd.2, Kommentar. Paderborn: Schöningh 1996.
- Uther, Hans-Jörg: *Handbuch zu den 'Kinder- und Hausmärchen' der Brüder Grimm. Entstehung – Wirkung – Interpretation*. Berlin: de Gruyter 2008.
- Von Rosen, Valesca: Interpikuralität. – In: Pfister, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart: Metzler 2003.

Walther, Ingo F. (Hg.): *KUNST des 20. Jahrhunderts*. 4 Bde. Bd.1: Malerei. Verf. v. Karl Ruhrberg. Köln: Taschen 2000.

Weber-Kellermann, Ingeborg: Vorwort. – In: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. [Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde.] Frankfurt am Main: Insel ⁵1981. [=insel taschenbuch 112].

Wick, Rainer K.: *Bauhaus. Kunstschule der Moderne*. Mit einem Beitr. v. Gabriele D. Grawe. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Wollenweber, Ernst: Thesen zum Märchen. – In: Rötzer, Hans Gerd (Hg.): *Märchen*. Bamberg: C.C. Buchner 1981. S. 55–61.

Zöhrer, Marlene: *Märchen*. Wien: STUBE 2009. [=spektrum 02].

Onlinequellen

About W. Eugene Smith. 18. 4 2002. – *American Masters*.

<http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/w-eugene-smith/about-w-eugene-smith/707/> [Abgerufen am 16.3.2012].

Aronstab – Arum maculatum. – *Heilkraeuter.net*. <http://heilkraeuter.net/heilpflanzen/aronstab.htm> [Abgerufen am 13. Mai 2012]

Arum maculatum. – *Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Institut für Pharmazeutische Biologie und Phytochemie*. http://www.uni-muenster.de/Chemie.pb/garten/Pflanze_des_Monats/Arum_maculatum.html [Abgerufen am 2. Mai 2012].

Baselau, Ulrich H.: Da hatten alle Sorgen ein Ende. [Rezension] – *Wittmunder BilderBuchBär*. <http://www.baselau.de/html/rezis/370.htm> [Abgerufen am 18. Mai 2012].

Bernhard Modern Schriftfamilie. – *Linotype.com*. <http://www.linotype.com/de/137/BernhardModern-family.html?id=137&name=BernhardModern&viewmode=family&site=&PHPSESSID=3f6942cdb5d3e6c5b6f0f757f34959af> [Abgerufen am 18. Mai 2012]

Blume, Bruno: Zwei Meisterstücke. Höchst beeindruckende Wiederveröffentlichungen vom „Gestiefelten kater“ und den „Wichtelmännern“. 16.3.2006. [Rezension] – *Zeit Online*. http://www.zeit.de/2006/12/KJ-Grimm_tab/komplettansicht?print=true [Abgerufen m 18. Mai 2012].

Bockkäfer. – *Land Salzburg*. <http://www.salzburg.gv.at/cerambicidae.htm> [Abgerufen am 13. Mai 2012].

Breuer, Hubertus: Bauklötze staunen. Ein amerikanischer Architekt behauptet: Die moderne Kunst hat ihre Wurzeln im Kindergarten. 3.11.1997. – *FOCUS Online*. http://www.focus.de/kultur/buecher/buch-baukloetze-staunen_aid_168736.html [Abgerufen am 5. April 2012]

Castagnoli, Anna: Susanne Janssen, Hänsel et Gretel, édition Être, 2007. – In: La revue des livres pour enfants. April 2009. Nr. 246. Dossier. http://lajoieparleslivres.bnf.fr/masc/portal.asp?INSTANCE=JOIE&PORTAL_ID=HTML.xml&URL=integration/JOIE/statique/pages/06_revues_en_ligne/061_rlpe/246-art.htm [Abgerufen am 4. Mai 2012]

Complete List of Eisner Award Winners. – *Comic-Con 2012*. http://www.comic-con.org/cci/cci_eisners_pastwinners.php#2003 [Abgerufen am 13.3.2012].

Der Sonnentau – *Drosera Rotundifolia*. – *Westfälische Wilhelms-Universität Münster. Institut für Pharmazeutische Biologie und Phytochemie*. <http://www.uni-muenster.de/Chemie.pb/garten/pflanzenbestand.html>

Deutscher Jugendliteraturpreis: Jurybegründung für den Preisträger 2008 in der Kategorie Bilderbuch. – http://www.djlp.jugendliteratur.org/2008/preistraeger_bilderbuch-14.html [Abgerufen am 28. April 2012].

Ephemeroptera. – *wissenschaft online*. <http://www.wissenschaft-online.de/abo/lexikon/biok/3728> [Abgerufen am 12. Mai 2012].

Exhibition Itinerary. [Programmflyer zur Ausstellung *Piero della Francesca e le corti italiane*. Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna: 31. März bis 22. Juli 2007.] – http://www.mostrapierodellafrancesca.it/stampa/documenti/Percorso_espositivo_eng.pdf [Abgerufen am 17. Mai 2012].

Hänsel und Gretel – kongenial illustriert von Mattotti. Rezension von RAul [sic]. [Rezension] – *Comics & Graphics*. <http://www.bluetoons.de/blog/2011/09/hansel-und-gretel-kongenial-illustriert-von-mattotti/> [Abgerufen am 21. November 2011]

Hänsel und Gretel von Lorenzo Mattotti. Rezension von Claudia Goldhammer. [Rezension] – *Kinderbuch-Couch.de*. <http://www.kinderbuch-couch.de/mattotti-lorenzo-haensel-und-gretel.html> [Abgerufen am 21. November 2011].

Hänsel und Gretel. Der klassische Märchentext mit neuen Bildern, intensiv und kraftvoll. [Verlagsinformation] – *orell füssli*. http://www.ofv.ch/index.php?action=titel_detail&id=2899 [Abgerufen am 18. Mai 2012]

Hänsel und Gretel. Rezension von ‚Comickunst‘. [Rezension] – *Comickunst*. <https://comickunst.wordpress.com/2011/10/07/hansel-und-gretel/> [Abgerufen am 21. November 2011].

Hochstrasser, Roland: Hänsel und Gretel. [Rezension] – *kanton solothurn*. <http://www.so.ch/departemente/bildung-und-kultur/lesen/archiv-lesetipps/2007/mai.html> [Abgerufen am 19. Mai 2012].

Homepage von Lorenzo Mattotti – <http://www.mattotti.com/index.php> [Abgerufen am 13.3.2012].

Intervista a Susanne Janssen sul libro Hansel e Gretel. 4. April 2008. [Interview] – *Le figure die libri*. <http://www.lefiguredeilibri.com/2008/04/04/intervista-a-susanne-janssen/> [Abgerufen am 11. Mai 2012]

Linsmann, Maria: Bunte, wilde, böse Hexe. Květa Pacovská, die vielfach ausgezeichnete Prager Künstlerin, hat ein Märchenbuch gestaltet, in dem wir »Hänsel und Gretel« neu begegnen. 3.12.2009. [Rezension] – *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/2009/50/L-KJ-Pacovska/komplettansicht?print=true> [Abgerufen am 4. April 2012.]

Op Art History Part III: Origins and Influences on Op Art. – *Op-art.co.uk*. <http://www.op-art.co.uk/history/op-art-history-part-iii/> [Abgerufen am 21. Mai 2012].

Pacovská: Ein Museum für Bilder und Wörter. Die Prager Künstlerin Kveta Pacovská spricht über ihr Bilderbuch „Hänsel und Gretel“. 4.11.2009. – *NZZ Online*. http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/aktuell/ein_museum_fuer_bilder_und_woerter_1.3967852.html [Abgerufen am 25. April 2012.]

Portrait of Battista Sforza, Countess of Urbino. – *womaninrenaissanceart*.

<http://womeninrenaissanceart.wikispaces.com/Portrait+of+Battista+Sforza> [Abgerufen am 17. Mai 2012]

Rezensionsnotiz zu Süddeutsche Zeitung, 15.4.2002. [Über Doktor Jekyll und Mister Hyde] – *perlentaucher.de*: <http://print.perlentaucher.de/buch/10136.html> [Abgerufen am 13. März 2012].

Simona: Giardino Segreto: lungo il sentiero con W. Eugene Smith & Lorenzo Mattotti. 13.4.2011. – *Muse Per Gioco*. <http://musepergioco.blogspot.com/2011/04/giardino-segreto-lungo-il-sentiero-con.html> [Abgerufen am 16. März 2012].

Susanne Janssen. [Autorenportrait] – *Goethe-Institut*. <http://www.goethe.de/cgi-bin/print-url.pl?url=http://www.goethe.de/ins/fr/nan/prj/kjl/aut/sj/frindex.htm> [Abgerufen am 11. Mai 2012]

Vom Bauernhaus bis zum Wolkenkratzer - Fachwerk im südlichen Hessen. 22.11.2011. – *hronline.de*. http://www.hronline.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?rubrik=47706&key=standard_document_38230095&seite=1 [Abgerufen am 20. Mai 2012].

Zimmermann, Matthias: Gemeine Wespe. – *Natur-Lexikon.com*. <http://www.naturlexikon.com/Texte/MZ/001/00081-gemeine-Wespe/MZ00081-gemeine-Wespe.html> [Abgerufen am 2. Mai 2012].

Zimmermann, Matthias: Waldameise. – *Natur-Lexikon.com*. <http://www.naturlexikon.com/Texte/MZ/001/00071-Ameise/MZ00071-Waldameise.html> [Abgerufen am 2. Mai 2012].

Film-/Videoquellen

Janssen, Susanne. [Interview] – *RTP2*. <http://www.youtube.com/watch?v=9LNi53s5h2I> [Abgerufen am 22. April 2012]

Kubrick, Stanley: *The Shining* (USA 1980) [Ausschnitt] – <http://www.youtube.com/watch?v=2TVooUHN7j4&feature=fvsvr> [Abgerufen am 27. März 2012].

Lorenzo Mattotti alla Galleria Don Chisciotte. – *La Galleria*. <http://www.galleriadonchisciotte.net/la-galleria?tab=videogallery&sez=mostre&idv=12> [Abgerufen am 20. März 2012].

Lorenzo Mattotti im Interview. – *evene.fr: la leçon du dessin: Lorenzo Mattotti. Scénariste et illustrateur*. <http://www.youtube.com/watch?v=cQxLtsdIXHM> [Abgerufen am 21. November 2011]

Bildnachweis

Abb. 1 (S. 13): Ludwig Emil Grimm: *Hänsel und Gretel*, erster Entwurf, 1824. Feder in Grau und Schwarz. – Scan aus: Koszinowski, Ingrid und Leuschner, Vera: *Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde*. 2 Bde. Bd. 1. Hamburg: Hitzeroth 1990. S. 315.

Abb. 2 (S. 13): Ludwig Emil Grimm: *Hänsel und Gretel*, dritter Entwurf, vor 1825. Bleistift auf hellem Papier. – Scan aus: Koszinowski, Ingrid und Leuschner, Vera: *Ludwig Emil Grimm. Zeichnungen und Gemälde*. 2 Bde. Bd. 1. Hamburg: Hitzeroth 1990. S. 314.

Abb. 3 (S. 64): Lorenzo Mattotti: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Mattotti, Lorenzo (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Hamburg: Carlsen 2011. S. 16-17.

- Abb. 4 (S. 66): Gustave Doré: Der Däumling. *En marchant il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches*. 1867. – Aus: *Les gravures de Gustave Doré*. http://lettres.ac-amiens.fr/archives_lettres/lycee/perrault/gravures.htm [Abgerufen am 14. März 2012].
- Abb. 5 (S. 66): Lorenzo Mattotti: Hänsel und Gretel. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Mattotti, Lorenzo (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Hamburg: Carlsen 2011. S. 8-9.
- Abb. 6 (S. 66): Gustave Doré: *Le Petit Poucet se leva de bon matin & alla au bord d'un ruisseau, où il remplit ses poches de petits cailloux blancs*. 1867. – Aus: *Les gravures de Gustave Doré*. http://lettres.ac-amiens.fr/archives_lettres/lycee/perrault/gravures.htm [Abgerufen am 14. März 2012].
- Abb. 7 (S. 66): Lorenzo Mattotti: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Mattotti, Lorenzo (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Hamburg: Carlsen 2011. S. 8-9.
- Abb. 8 (S. 68): Montage – Smith, W. E.: *The Walk to Paradise Garden* (li) und Mattotti, Lorenzo: *Hänsel et Gretel*. Cover der fz. Originalausgabe (re). – Aus: <http://musepergioco.blogspot.com/2011/04/giardino-segreto-lungo-il-sentiero-con.html> [Abgerufen am 16. März 2012].
- Abb. 9 (S. 76): Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Pacovská, Květa (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Bargteheide: Minedition 2008. Vorderer Vorsatz.
- Abb. 10 (S. 78): Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Pacovská, Květa (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Bargteheide: Minedition 2008. S. 12-13.
- Abb. 11 (S. 83): Květa Pacovská: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Pacovská, Květa (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Bargteheide: Minedition 2008. S. 4-5.
- Abb. 12 (S. 85): Paul Klee: *Static-Dynamic-Gratation*, 1923. – Aus: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1987.455.12> [Abgerufen am 2. Mai 2012]
- Abb. 13 (S. 85): Ernst Wilhelm Nay: *Blaufut*. 1960. – Scan aus: Walther, Ingo F. (Hg.): *KUNST des 20. Jahrhunderts*. 4 Bde. Bd.1: Malerei. Verf. v. Karl Ruhrberg. Köln: Taschen 2000. S. 237
- Abb. 14 (S. 85): Piet Mondrian: *Komposition Nr. 6*, 1914. – Scan aus: Walther, Ingo F. (Hg.): *KUNST des 20. Jahrhunderts*. 4 Bde. Bd.1: Malerei. Verf. v. Karl Ruhrberg. Köln: Taschen 2000. S. 170.
- Abb. 16 (S. 98): Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Janssen, Susanne (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hirnstorff 2008. S. 8-9.
- Abb. 17 (S. 99): Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Janssen, Susanne (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hirnstorff 2008. S. 16-17.
- Abb. 19 (S. 106): Susanne Janssen: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Janssen, Susanne (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Rostock: Hirnstorff 2008. S. 12-13.
- Abb. 20 (S. 106): Angelo Bronzino: *Porträt der Laura Battiferri*, Detail. 1550-1555. – Aus: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/angelo-bronzino-portraet-der-laura-battiferri-detail-00914.html> [Abgerufen am 18. Mai 2012].
- Abb. 21 (S. 106): Piero della Francesca: *Porträt des Federigo di Montefeltro und seine Gemahlin Battista Sforza*, Detail. 1472. – Aus: <http://www.malerei-meisterwerke.de/bilder/piero-della-francesca>

portraet-des-federigo-di-montefeltro-und-seine-gemahlin-battista-sforza-07404.html
[Abgerufen am 18. Mai 2012].

Abb. 22 (S. 107): Emmet Gowin: *Nancy, Danville, Virginia*. 1969. Aus:

<http://bombsite.com/issues/58/articles/2012> [Abgerufen am 18. Mai 2012].

Abb. 23 (S. 120): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007. Einband.

Abb. 24 (S. 126): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007. S. 24. Detail.

Abb. 25 (S. 126): Gebäude im Fachwerkstil, Freilichtmuseum Hessenpark, Neu-Anspach, Hessen. – Aus: <http://www.hessenpark.de/index.php?id=architektur0> [Abgerufen am 20. Mai 2012].

Abb. 26 (S. 126): Otto Ubbelohde: *Hänsel und Gretel*. Zeichnung 1/3. – Scan aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm: *Kinder- und Hausmärchen*. [Mit Illustrationen von Otto Ubbelohde.] Frankfurt am Main: Insel ⁵1981. [=itb 112]. S. 113.

Abb. 27 (S. 126): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007. S. 8. Detail.

Abb. 28 (S. 127): Katrin Brandt: *Hänsel und Gretel*. – Fotografie aus: Grimm, Jacob und Grimm, Wilhelm / Brandt, Katrin (Ill.): *Hänsel und Gretel*. Zürich: Atlantis 2007. S. 16-17.

Anhang

Transkript von evene.fr: *La leçon de dessin: Lorenzo Mattotti. Scénariste et illustrateur.* –

Auf: <http://www.youtube.com/watch?v=cQxLtsdIXHM> [Abgerufen am 21.11.2011].

Transkription von Madelaine Neumayr.

« The New Yorker nous avait demandé à différents dessinateurs de faire, d'une façon très libre, une interprétation de Hansel et Gretel. Parce ... et pour les exposer dans une galerie à New York, en coïncidence avec un spectacle musical, une comédie musicale ... sur Hansel et Gretel. Comme souvent ça m'arrive pour les livres, c'est des coïncidences, des occasions. Hansel et Gretel m'a toujours fait très peur, toujours ... je crois que c'était une des premières contes qui m'a vraiment terrorisé.

C'est vraiment dessiné d'une façon directe. Je, j'ai fait deux trois lignes sur l'espace, sur la composition. Mais je voulais ... il doit être une expérience directe, dans le moment, et le noir et blanc ils se mélangent, les pinceaux, ils créaient l'espace, et c'est une façon de, de dessiner que j'aime beaucoup. C'est un moment que il faut être complètement concentré et voir qu'est-ce qui se passe sur le papier.

Le noir et blanc, ça ... ça fait sortir des ... des émotions que les couleurs ... ils a ... ils sont plus médiés. Il y a des stratifications des couleurs ... [avec] le noir, tu vas direct à l'essentiel du dessin. Il n'y a pas de filtre.

Ce qui m'intéresse, c'est la narration, c'est la narration par rapport du signe. ... Tout ça. L'évocation d'une narration. C'est comme une écriture.

J'ai même pas pensé que c'était pour les enfants. C'était pour moi. Pour moi, quand j'étais enfant. Et peut-être, aux enfants, ça plaît ça aussi, ça peut fasciner, ça peut ... c'est un rapport avec les mystères, la peur, l'angoisse, mais c'est sur le papier.

J'ai grandi avec des images de Gustave Doré. Doré, la Divine Comédie, le Roland Furieux ... Et lui, je crois pas qu'il pensait aux enfants quand il faisait, il faisait, c'était son imaginaire et tout ça ... et en fait quand tu regardes les images, ils sont plein des mystères, ils sont plein d'évocations, c'est des images qui tu peut entrer dedans, tu est libre de regarder, de réinterpréter l'image à ta façon.

J'ai toujours dit que bon ... les nuits quand tu es dans le lit quand tu es dedans dans les couverts et tout ça, c'est l'endroit le plus magique pour faire grandir les peurs, les fantaisies, tout ça, moi je me suis [endormi ?] comme ça. »

Zusammenfassung

Die Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* gehören zu den bekanntesten Texten unserer Kultur. Im Laufe der Jahre wurden sie unzählige Male künstlerisch, literarisch oder musikalisch, aber auch wissenschaftlich aufgegriffen und bearbeitet. So auch *Hänsel und Gretel*: Als eines der berühmtesten Märchen der Sammlung verfügt es über enormen kulturellen Wert, was sich u.a. darin äußert, dass seit dem Jahr 2006 allein im deutschsprachigen Raum vier Bilderbücher erschienen sind, die den ungekürzten Originaltext von 1857 auf völlig unterschiedliche Weise aufgreifen und visuell umsetzen. Gemeint sind die Werke Lorenzo Mattottis, Květa Pacovskás, Susanne Janssens und Katrin Brandts. Sie stehen im Fokus der vorliegenden Arbeit und werden darin einer fundierten Analyse und Interpretation unterzogen sowie miteinander in Bezug gesetzt und schließlich im aktuellen Forschungsdiskurs verortet.

Um für die ausführlichen Einzelanalysen der Bilderbücher auf ein solides Fundament zurückgreifen zu können, bedarf es zunächst einer genauen Betrachtung des Textes selber: Nachdem im ersten Kapitel die Voraussetzungen und Ziele der Untersuchung zu klären sind, wird im zweiten Kapitel des Märchens Faszinationspotenzial diskutiert sowie nach seinen Wurzeln in uralten Riten und literarischen Vorläufern gesucht. Weiters werden seine diversen Ausdeutungen durch repräsentative Vertreter_innen verschiedener Fachrichtungen vorgestellt: literaturwissenschaftliche, psychologische, sozialgeschichtliche und anthroposophische Zugänge ebenso wie religiöse, pädagogische und schließlich feministische Betrachtungsweisen.

Das dritte und umfangreichste Kapitel befasst sich eingehend mit den konkreten Werken, wobei nicht nur die Bilder selber einer Auseinandersetzung sowie einer (kunst)-geschichtlichen Kontextualisierung unterzogen werden, sondern auch jeweils das äußere Erscheinungsbild des gesamten Buches, der typografische Satz sowie das gattungskonstitutive Zusammenspiel von Text und Bild einen wesentlichen Parameter für die Analyse bildet. Während Mattottis düstere Illustrationen von den Emotionen Angst und Verlorenheit bestimmt sind, ist für Pacovskás stilistisch der europäischen Avantgarde verpflichtete Arbeit prägnant, dass sie weniger auf der Ebene der figürlichen Abbildung denn mithilfe von farblichen und formalen Kontrasten die Abgrenzung von Gut und Böse sowie die Entwicklung der Kinder darstellt. Janssens Werk besticht mit seiner psychologischen Vielschichtigkeit, die sowohl mittels komplexer Bildkomposition als auch durch Hinzufügung allegorisch und/oder symbolisch zu ‚lesender‘ Bildelemente

erreicht wird. Katrin Brandts Buch schließlich zeichnet sich durch seine reduzierte und stark archetypische Darstellungsweise aus.

Die Zusammenfassung und Auswertung der Analysen im vierten Kapitel zeigt, dass viele der im zweiten Kapitel dargelegten Deutungsmöglichkeiten auch in den Bilderbüchern angelegt sind, insbesondere was die psychologischen Zugänge betrifft, die sich in jedem der behandelten Werke in unterschiedlicher Ausprägung widerspiegeln. Alle vier Bücher lenken zudem den Fokus (zumindest vorübergehend) auf Gretel als Heldin der Geschichte und stellen gleichzeitig die Geschwister so dar, dass den Betrachter_innen die Möglichkeit der Identifikation eröffnet wird. In sämtlichen behandelten Werken wird außerdem die Ambivalenz zwischen Sein und Schein des Hexenhauses visualisiert und interessanterweise zeigen auch alle Bilderbücher die Ente, welche die Kinder am Ende der Geschichte über den Fluss bringt, während die für die Handlung essenziellen Szenen der Feistprobe und der Hexenverbrennung lediglich in den Büchern Mattottis und Janssens illustriert werden. Markant ist in diesem Zusammenhang noch, dass nur zwei Bücher ein eindeutiges Happy End darstellen (Mattotti und Brandt), und dass Květa Pacovská die einzige ist, die in ihrer Darstellung eine klare Trennung von Gut und Böse vollzieht; in den anderen drei Werken weist jeweils mindestens eine der abgebildeten Figuren Ambivalenzen auf.

Im Ausblick wird zuletzt noch einmal der Wert des Märchens aufgegriffen, unter Heranziehung der Theorie des New Historicism als ‚kulturelle Energie‘ klassifiziert und auch für die Bildebene fruchtbar gemacht. Dies führt dazu, dass für das Medium Märchenbilderbuch durch die Synthese der beiden Faktoren Text und Bild eine richtiggehende Kumulation an kultureller Energie konstatiert werden kann. Eine ähnliche Steigerung findet auch im Zusammenhang mit der Frage nach der Mehrfachadressierung der Bilderbücher statt, da das Hinzufügen von Illustrationen die grundsätzliche Möglichkeit birgt, die dem Märchentext an sich bereits inhärente Doppeladressierung auf der visuellen Ebene weiter zu verstärken. Inwiefern dies bei den behandelten Werken der Fall ist, muss zwar im Bezug auf die Bilder Mattottis und Brandts offen bleiben, doch für die Bücher Pacovskás und Janssens konnte festgestellt werden, dass diese, da deren Illustrationen sowohl für Kinder als auch für Erwachsene relevant sind, als Crossover-Medien im doppelten Sinn zu behandeln sind.

Lebenslauf

Madelaine Neumayr, geb. am 28. 12. 1984 in St. Johann in Tirol

Schulischer und wissenschaftlicher Werdegang

SS 2006 bis SS 2012	> Diplomstudium der Deutschen Philologie, <i>Uni Wien</i> Studienschwerpunkte: > Kinder- und Jugendliteratur / Bilderbuchforschung > Verlagswesen > 36 SSt. Vergleichende Literaturwissenschaft im Rahmen der Freien Wahlfächer. Schwerpunkte: > Literatur im Kontext von Migration > Russische Literatur
5. bis 7. Mai 2011	> Student Helper auf der Konferenz „From Arthouse to Grindhouse – and back? Wechselbeziehungen zwischen Hoch- und Populärkultur“ im <i>Filmarchiv Austria</i> , Wien
WS 2008 & SS 2009	> Erasmus -Aufenthalt an der <i>Université Nancy II</i> , Frankreich
WS 2008 bis SS 2010	> Fernkurs für Kinder- und Jugendliteratur, <i>STUBE: Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur</i> , Wien
WS 1999 bis SS 2004	> <i>HTL für Grafik- und Kommunikationsdesign</i> , Innsbruck
WS 1995 bis SS 1999	> Gymnasium St. Johann in Tirol, Unterstufe
WS 1991 bis SS 1995	> Volksschule Kirchberg in Tirol