



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Adalbert Pilch (1917-2004) – Illustrator und Wegbegleiter der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur

Verfasserin

Katrin Riedl, BA

Angestrebter akademischer Titel

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt

Studienrichtung lt. Studienblatt

Betreuer

A 332

Deutsche Philologie

PD Mag. Dr. Ernst Seibert

Für meine Liebsten

Besonderer Dank an

Frau Mag. Kathrin Pokorny-Nagel und **Herrn Gerd Lehmayr** für ihre große Hilfsbereitschaft, ihre freundliche Unterstützung und die Bereitstellung von Materialien.

Herrn PD Mag. Dr. Ernst Seibert für die konstruktive und geduldige Betreuung dieser Arbeit.

Meine Eltern für die kompromisslose und liebevolle Unterstützung in allen Dingen.



Für Kinder zu zeichnen, das ist das Schönste und Fruchtbarste, was man tun kann.
(Adalbert Pilch)²

¹ Bildnachweis Pilch 1966, 23.

² Mazakarini 2002, 29.

Inhaltsverzeichnis

1. Zur Fragestellung und Vorgehensweise – Eine Einleitung	1
2. Illustration als „Texterleuchtung“?	4
2.1. Grundsätzliches zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur	6
2.1.1. Zu den Illustrationsarten	7
2.1.2. Die Diskrepanz zwischen Text- und Bildwahrnehmung	11
2.1.3. Zur „inhaltlichen Korrektheit des Bildes“	13
2.2. Die Entwicklung der Illustration zur Kategorie des „Bildes“ im Kinder- und Jugendbuch – Zu den Forschungsmeinungen	15
2.3. Zu den Funktionen und den Wirkungen der Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch	19
3. Adalbert Pilch – Der unsichtbare Stille	25
3.1. Bestandsaufnahme eines Künstlerlebens – Eine biografische und werkgeschichtliche Skizzierung	25
3.2. Zum Bildverständnis und zur Bildpraxis	30
3.2.1. Illustration	36
3.2.2. Zeichnung und Graphik	39
3.2.3. Briefmarken	42
3.2.4. Malerei	43
4. Adalbert Pilch als Wegbegleiter der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur ab 1945 – Eine Werkanalyse nach literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden	45
4.1. Zum Werkkorpus und zur Werkauswahl	45
4.2. Karl Bruckners <i>Der Weltmeister</i>	50
4.2.1. Zum literarischen Schaffen von Karl Bruckner	50
4.2.2. <i>Der Weltmeister</i> – Ein Skisportroman mit „austriazentrischen Tendenzen“	52
4.2.3. Zwiesprache zweier Realisten – Zur Illustration im <i>Weltmeister</i>	59
4.3. Mira Lobes <i>Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809</i>	68
4.3.1. Zum literarischen Schaffen von Mira Lobe	68

4.3.2.	Der Tiroler Freiheitskampf von 1809 als Thema der österreichischen Selbstdarstellung nach 1945 – eine literaturwissenschaftliche Analyse des <i>Anderl</i> -Romans	72
4.3.3.	Zur Entwicklung der künstlerischen Gestaltung im <i>Anderl</i> -Roman	76
4.4.	Vera Ferra-Mikuras <i>Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen</i>	82
4.4.1.	Auf den realen und irrealen Feldern des Schachbretts – Zum literarischen Schaffen von Vera Ferra-Mikura	83
4.4.2.	<i>Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen</i> – Ein Kinderbuch im Zeichen der österreichisch-phantastischen Kinderliteratur	88
4.4.3.	Erzählende Bilder – Ein Vergleich der Illustrationen von Adalbert Pilch und Emanuela Delignon	92
5.	Résumé und Ausblick	103
6.	Literaturverzeichnis	109
6.1.	Primärliteratur	109
6.2.	Sekundärliteratur	109
6.3.	Internetquellen	113
6.4.	Fernsehberichte	113
7.	Abbildungsnachweis	114
8.	Abbildungsverzeichnis	116
	Zusammenfassung	133
	Lebenslauf	135

1. Zur Fragestellung und Vorgehensweise – Eine Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Werk des österreichischen Künstlers und Illustrators für Kinder- und Jugendliteratur Adalbert Pilch, geboren 1917 in Wien, gestorben 2004 in Tulln.

Adalbert Pilch war einer der erfolgreichsten Illustratoren für Kinder- und Jugendbücher der Wiener Nachkriegszeit. Trotzdem ist sein Name nicht auf der Liste der bekanntesten österreichischen Illustratoren und Künstler der 1950er und 1960er Jahre zu finden. Dies liegt an seiner persönlichen Haltung, sich nicht ins Rampenlicht zu stellen und seine Erfolge in der Presse zu zelebrieren (vgl. Mazakarini 2002, 29). Dadurch ist er der Öffentlichkeit ein stiller Unbekannter geblieben, dessen vielseitiges Gesamtschaffen zwar große Verbreitung gefunden hat, der aber selbst als Künstlerpersönlichkeit ein Schattendasein führte.

In den folgenden Kapiteln soll ein Einblick in das künstlerische, v. a. aber in das illustratorische Werk Adalbert Pilchs gegeben werden, der als Illustrator die gesamte Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur der 1950er und 1960er Jahre begleitet und mitgestaltet hat. Die grundlegende Fragestellung dieser Arbeit ist, in welcher Art und Weise Adalbert Pilch mit den Textvorlagen seiner Illustrationen umging und diese bildlich umsetzte, wobei auf die Bild-Text-Korrespondenzen und das Textverständnis des Illustrators ein Schwerpunkt gelegt wird.

Anfangs wird ein Überblick über die gegenwärtige wissenschaftlichen Auseinandersetzungen zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur gegeben, wobei die Illustrationsarten, die Diskrepanz zwischen Text- und Bildwahrnehmung und die inhaltliche Korrektheit des Bildes behandelt werden. Weiters werden die gegenwärtigen Forschungsmeinungen von beispielsweise Jens Thiele, Hans Ries und Günther Grünewald besprochen, welche die Entwicklung der Illustration zur Kategorie des Bildes im Kinder- und Jugendbuch in ihren Werken analysieren. Am Ende des ersten Kapitels wird auf die Funktionen und die Wirkungen der Illustrationen in der Kinder- und Jugendliteratur näher eingegangen.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Leben und dem Gesamtwerk von Adalbert Pilch. Am Anfang wird eine Bestandaufnahme seines Lebens gegeben, wobei hier eine biografische und werkgeschichtliche Skizzierung angestellt wird. Darauf folgend wird auf das Bildverständnis und die Bildpraxis Pilchs näher eingegangen. Dabei werden die Stilfrage, die Anforderungen des Künstlers an sein Werk und sein Umgang mit der zeitgenössischen Kunstszene genauer besprochen. Die Thesen Maria Lypps über den Begriff der „Einfachheit“

in der Kinder- und Jugendliteratur werden an dieser Stelle auf die Illustration von Kinder- und Jugendbücher Pilchs angewandt.

Weiters wird ein kurzer Abriss über das künstlerische Gesamtwerk Adalbert Pilchs gegeben, welches seine Illustrationen, seine Zeichnungen und Graphiken, seine Briefmarken und seine Malerei umfasst. Dabei werden einige Bildbeispiele nach kunsthistorischen Analysemethoden genauer besprochen.

Adalbert Pilchs vielseitiges Schaffen als Illustrator der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur ist Thema des vierten Kapitels und bildet den Hauptteil dieser Arbeit.

Dabei wird eine kritische Analyse von ausgewählten Werken Karl Bruckners, Mira Lobes und Vera Ferra-Mikuras, welche die Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur wesentlich mitbestimmt haben, nach literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden angestellt. Unter literaturwissenschaftlichen Methoden wird u. a. die Einordnung des literarischen Schaffens des Autors bzw. der Autorin in die zeitgenössische literarische Entwicklung, sein bzw. ihr Erzählstil, dessen bzw. deren Motiv- und Themenwahl in ihren Werken etc. verstanden. Eine Untersuchung nach Komposition, Technik, Farbgebung, Licht und Schatten, Linienführung etc. und eine ikonologische Ausdeutung der dargestellten Elemente wird unter kunsthistorischen Methoden verstanden.

Nach einem kurzen Abriss über das literarische Schaffen Karl Bruckners im Vergleich zur Entwicklung der zeitgenössischen Literaturszene, wird sein Skisportroman *Der Weltmeister* (Bruckner 1956) einer literaturwissenschaftlichen Analyse unterzogen. Anschließend wird auf die künstlerische Gestaltung Adalbert Pilchs im *Weltmeister* eingegangen, wobei nicht nur die Illustrationen einer Untersuchung nach kunsthistorischen Methoden unterzogen werden, sondern auch Pilchs intuitives Textverständnis und die daraus resultierenden Bild-Text-Korrespondenzen besprochen werden.

Mira Lobes historischer Jugendroman *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf* (Lobe 1955) wird als nächstes in diesem Kapitel behandelt. Nach einem kurzen Einblick in das literarische Gesamtwerk Mira Lobes im Vergleich zur Entwicklung der zeitgenössischen Literaturszene, wird ihr Jugendroman *Der Anderl* u. a. unter dem Aspekt des Motivs des Tiroler Freiheitskampfes von 1809 als Thema der österreichischen Selbstdarstellung nach 1945 besprochen und ebenfalls einer literaturwissenschaftlichen Analyse unterzogen. Weiters wird auf die Entwicklung der künstlerischen Gestaltung im

Anderl-Roman genauer eingegangen, wobei der Schwerpunkt auf den Illustrationen Adalbert Pilchs und dessen Umgang mit der Textvorlage liegt.

Das letzte Werk, welches Thema dieser literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Untersuchungen ist, stellt das Erstlesebuch Vera Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen* (Ferra-Mikura 1957) dar. Anfänglich wird ein kurzer Abriss über das literarische Schaffen Vera Ferra-Mikuras gegeben, wobei ein Vergleich mit der Entwicklung der zeitgenössischen Literaturszene vorgenommen wird. Darauffolgend wird das Kinderbuch literaturwissenschaftlich untersucht und es wird gleichzeitig auf die Tradition der österreichisch-phantastischen Kinderliteratur genauer eingegangen, in welcher das Kinderbuch Ferra-Mikuras einzuordnen ist. Zum Abschluss des Kapitels wird ein Vergleich der Illustrationen Adalbert Pilchs und Emanuela Delignon zu *Kasperl und der böse Drache* angestellt, wobei die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der bildnerischen Gestaltung der beiden Künstlerpersönlichkeiten und deren Umgang mit der Textvorlage besprochen werden.

Diese wissenschaftliche Arbeit werden eine kurze Zusammenfassung der erhaltenen Ergebnisse und ein Ausblick auf weiterführende Forschungsfragen bezüglich der Arbeiten Adalbert Pilchs abschließen. Dabei wird weiters auf mögliche Quellen hingewiesen, die für die zukünftige Aufarbeitung des umfassenden und vielseitigen Gesamtwerks Pilchs noch zu berücksichtigen sind.

2. Illustration als „Texterleuchtung“?

„Illustrieren, das heißt auf deutsch: durchlichten, erhellen, Lichter aufstecken. Licht zwischen die Blätter eines Buches einfallen lassen.“ (Erich Kästner, *Illustrieren, was ist das?*³)

Die Funktion jeder Illustration ist die Visualisierung einer Figur, einer Szene oder eines Ortes, wobei sie einer Vielzahl von Zwecken dient, die sich in jeder Textgattung unterscheiden (vgl. Heinritz 1999, 12). Die Beziehung zwischen Wort und Bild ist in der Illustration direkt gegeben, der Betrachter bzw. die Betrachterin ist aufgefordert, die Setzung nachzuvollziehen (vgl. Grünwald 1991, 51). Dabei zielt die Verstehensaufgabe an den Rezipienten bzw. an die Rezipientin nicht nur auf die assoziative Erfassung der Bildaussage, sondern auch auf die Kombination mit der Aussage des Textes ab.

Der Begriff „Illustration“ taucht erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der Aufklärung auf und bezeichnet für Texte beigegebene Bilder (vgl. von Criegern 1996, 22): „*illustrare*“ wurde in der vernunftorientiert-aufklärerischen Sicht nicht nur im Sinne von „erhellen“ und „erklären“ verstanden, sondern auch im Sinne von „verschönern“. Die Philosophie der Ästhetik mit ihrem Vorreiter Alexander Gottlieb Baumgartner (1714-1762) und den Hauptvertretern Immanuel Kant (1724-1804), Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781) und Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) legte allerdings mit ihren Überlegungen zur Wahrnehmung, zum Schönen und zur Kunst ihr Interesse auf die individuelle Bilderfindung⁴ und deren Bedingungen und weniger auf die Bildinhalte. So kam dem „Wort“ eine neue Aufwertung zu und das begleitende „Bild“ wurde zur textergänzenden Illustration abgewertet (vgl. ebd., 23).

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert und den empfindsamen, romantischen Literaturströmungen beginnt eine Aufwertung des Metiers des Illustrators (vgl. Heinritz 1999, 15). Kunst und Literatur werden immer stärker als Gegenkräfte gegen eine einseitige rationalistische Weltvorstellung geschätzt. So ist es nicht verwunderlich, dass sich in der Theorie der klassisch-romantischen Epoche bald eine Umorientierung hin zur Aufwertung der Illustration erkennen lässt. Reinhard Heinritz führt in seiner *Einführung. Buchillustration als künstlerisches Genre* August Wilhelm Schlegls Abhandlung *Über Zeichnungen zu Gedichten*

³ Alfred Clemens Baumgärtner / Max Schmidt (Hgg.): *Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch*. Würzburg: Verlag Dr. Johannes Königshausen & Dr. Thomas Neumann 1991, Vorsatzblatt.

⁴ Die Ästhetiker haben sich mit den Fragen beschäftigt, wie ein Bild, im Sinne von Gedankenbild, überhaupt entstehen kann, was dessen Voraussetzungen sind und wie diese Entwicklung konkret abläuft.

und John Flaxmans *Umriss* aus dem Jahr 1799 als vielsagendes Beispiel an. Nach Heinritz sieht Schlegel die größte Möglichkeit des Illustrators darin, dass dieser den psychologischen Inhalten eines literarischen Werks zur Anschauung verhilft:

Und welche Wunder von Psychologie haben sie in den engsten Raum zusammengedrängt!
Einem zollhohen Figürchen konnte man seine ganze Erziehung ansehen, alles, was es im
Leben gethan und gelitten hatte. (Schlegel 1989, 194)

Das Bild hat gegenüber dem Text einen Vorteil: Es kann zusammendrängen, was im Drama oder im Roman nur in zeitlicher Entfaltung dargestellt werden kann.⁵ Der Illustrator hat nun die Chance, die literarische Vorlage bildnerisch individuell auszudeuten.

Diese Auffassung Schlegels ist offensichtlich dem Ideal der autonomen Kunst verpflichtet, wonach „jedes Kunstwerk sich selbst ganz aussprechen soll [...]“. (ebd., 202) Dabei lässt sich ein gewisser Widerspruch erkennen, da streng genommen ein solches sprachliches Kunstwerk keine bildlich-kommentierende Beigabe benötigt. Schlegel löst dies, indem er im Sinne einer romantischen Ästhetik die Forderung nach einer Wechselwirkung bzw. nach einer Verschmelzung der einzelnen Künste vertritt (vgl. Heinritz 1999, 17): „Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andre suchen“ (Schlegel 1989, 49). Diese schon in der Frühromantik kursierende Vorstellung wurde zum ersten Mal von Schlegel auf den Bereich der Buchillustration übertragen (vgl. Heinritz 1999, 18).

Warum sollte es nicht eine pittoreske Begleitung der Poesie, nach Art der musikalischen, geben können? Je stätiger sie wäre, je liebevoller der Zeichner das Ganze des Gedichts umfasste, desto kühner dürfte er auch werden, desto mehr sich mit ganzer Seele auf die Seite werfen, wo er reich und mächtig ist, und den Dichter für das Uebrige sorgen lassen. So erhielte man das seltene aber entzückende Schauspiel des Zusammenwirkens zweyer Künste, in Eintracht und ohne Dienstbarkeit. Der bildende Künstler gäbe uns ein neues Organ den Dichter zu fühlen, und dieser dollmetschte [sic!] wiederum in seiner hohen Mundart die reizende Chiffersprache der Linien und Formen. (Schlegel 1989, 203)

Er entwirft hier ein Ideal eines Buchkunstwerks, das auf zwei Künsten aufbaut. Das Zusammenspiel von Text und Bild wird dabei von ihm mit aller Klarheit gefordert; das Bild soll nicht in Dienstbarkeit gegenüber der literarischen Vorlage stehen, sondern durch zärtliche Einfühlung und Ausgestaltung in einer „Chiffersprache“ (ebd.) auf den Text eingehen, also in ein dialogisches Verhältnis eintreten.

An diese Überlegungen einer dialogischen Beziehung von Bild und Text knüpfen die Illustrationswissenschaftler- und wissenschaftlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts an. In den

⁵ Dieses Argument verweist auf Lessings *Laokoon*, in dem unter anderem zwischen bildender Kunst und Literatur nach den Kriterien des räumlichen Nebeneinanders und des zeitlichen Nacheinanders unterschieden wird. (vgl. Heinritz 1999, 17)

nächsten Kapiteln soll ein kurzer Abriss der gegenwärtigen Untersuchungen zur Illustration von Kinder- und Jugendbüchern gegeben werden.

2.1. Grundsätzliches zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur

„Kein Text bleibt ohne Bild; [...] wer des Wortes mächtig ist, ist immer auch schon des Bildes mächtig.“ (Ries 1991, 9)

Während der Lektüre entstehen vor dem inneren Auge spontan bildhafte Vorstellungen des gelesenen Textes, schreibt Hans Ries: So kreiert der Leser bzw. die Leserin dank seines individuellen Vorstellungsvermögens die literarischen Schauplätze sowie die handelnden Figuren und deren physiognomisches Aussehen in seinen Gedanken und lässt die literarischen Aktivitäten wie einen Film in seiner Einbildungskraft abspielen (vgl. ebd.).

In diesem Sinne sind Literatur und Bild nicht voneinander zu trennen: Literarische Qualität zeichnet sich nicht nur, aber u. a. dadurch aus, dass sie die Fähigkeit hat, Bilder zu evozieren, umgekehrt „sprechen“ künstlerisch wertvolle Bilder in ihren spezifischen Eigenschaften. Dem folgend wird erzählende Literatur vielmehr in Bildern erinnert und weniger in ihrer sprachlichen Form. Hans Ries betont in seinem oben genannten Beitrag, dass „das eidetische⁶ Merken müheloser erfolgt als das in Begriffen, manifestiert sich [doch] die Erinnerung an das Gelesene weitgehend visuell.“ (ebd.) Diese selbst erinnerten Bilder greifen auf das persönliche Erfahrungsrepertoire zurück und speisen sich unbewusst an dem schon gespeicherten Material des Rezipienten bzw. der Rezipientin, welches aber nicht weiter auf dessen Stimmigkeiten überprüft wird und über dessen Herkunft sich der Lesende bzw. die Lesende keine Rechenschaft ablegt, das aber im Laufe der Erzählung sich auszuweiten und zu vervollständigen weiß (vgl. ebd., 10).

Obwohl sich der Leser bzw. die Leserin, der bzw. die seiner bzw. ihrer eigenen Bilderwelt folgt, den gelesenen Stoff erschafft, ist diese nicht zu fixieren, so Ries: Beim Lesen wird nicht an den eigenen Bildern festgehalten, wenn gedruckte, materiell-sichtbare Illustrationen dazwischentreten. Das präsentierte bildliche Material steht also in Konkurrenz zu den individuellen „inneren“ Bildern des Rezipienten bzw. der Rezipientin, wobei letztere öfters

⁶ Eidetik kommt aus dem griechischen (εἶδος) und bezeichnet „Idee“ bzw. „Gestalt“. (vgl. Online-Wörterbuch der Philosophie, UTB Verlag, [http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?title=Eidetik&tx_gbwphilosophie_main\[entry\]=255&tx_gbwphilosophie_main\[action\]=show&tx_gbwphilosophie_main\[controller\]=Lexicon&cHash=753d507f7195b68a809aa0b64a8f0b9c](http://www.philosophie-woerterbuch.de/online-woerterbuch/?title=Eidetik&tx_gbwphilosophie_main[entry]=255&tx_gbwphilosophie_main[action]=show&tx_gbwphilosophie_main[controller]=Lexicon&cHash=753d507f7195b68a809aa0b64a8f0b9c), 22.07.2012)

den optischen Realisationen des literarischen Stoffes weichen müssen. Hier kann es auch zu einer Vermischung von eigenen und fremden Vorstellungen kommen.

2.1.1. Zu den Illustrationsarten

Nach Hans Ries stellt sich hier die Frage nach der Berechtigung der Illustration, was er von ihrer Qualität abhängig macht:

Meine Antwort darauf lautet, daß Bilder, die hinter der Vorstellungskraft des Lesers zurückbleiben, für ihn ärgerlich und überflüssig sind, daß aber Bilder, die seinen Horizont erweitern, ihm eine neue Erfahrung vermitteln, das Gelesene verdichten können, eine erfreuliche Bereicherung darstellen [...]. Die Entscheidung über die Berechtigung der Illustration steht und fällt also mit ihrer Qualität: Notwendig, unverzichtbar ist die Illustration jedenfalls nicht oder nur dort, wo das primäre Verlangen nach dem Bild, nicht nach dem Text geht [...]. (ebd.)

Das größte Problem der Illustration nach Ries ist, dass sie mit der Erzählung nicht synchron geht (vgl. ebd., 11). Diese hat einen fließenden, dynamischen Charakter und gerät gegenüber dem Bild in eine zeitliche Diskrepanz. Das Bild ist im Gegensatz dazu grundsätzlich statisch und vermag etwas festzuhalten. Im Laufe der Zeit sind drei verschiedene Lösungsansätze angewendet worden, die versuchen, diesen Widerspruch aufzuheben bzw. zu vermindern:

1. Die *textparallele Illustration*
2. Die *punktueller Illustration*
3. Die *komplexe bzw. simultane Illustration*

Zu 1.) Die sogenannte *textparallele Illustration* versucht, die scheinbar unüberwindbare Diskrepanz zwischen Bild und Text aufzuheben, indem sie sich funktional an die literarische Vorlage angleicht. D. h., dass das Erzähltempo von Bild und Text annähernd gleich sein muss und dass jeder Teil der Erzählung bildlich festgehalten ist. Gattungen wie Bildergeschichten oder Comics machen sich diese Illustrationsart zunutze, so Ries. Die Geschichten erzählenden Bilder nehmen hier den Text optisch auf, dessen Verknappung dazu führt, dass nur noch literarische Stoffe vermittelt werden können, allerdings Literatur selbst nicht mehr. Die Wortlaute werden nach den Anforderungen der Bilderzählung umgestaltet, sodass nicht mehr davon zu sprechen ist, dass in den Comics Literatur illustriert wird, sondern dass sie allenfalls dorthin transportiert wird (vgl. ebd., 12).

Die bildintensiven literarischen Gattungen, wie Comics oder Bildgeschichten, sind stets Raffungen, die mit gezielten Auslassungen und abrupten Übergängen in der Handlung sowie auf der formellen Ebene arbeiten und dem Leser bzw. der Leserin daher ständig Kombinationsaufgaben stellen, schreibt Ries. Dieser neue Umgang hat die heutige Seherfahrung und das Lesevermögen von Bildern stark geprägt, nämlich soweit, dass auch die allgemeine Illustration davon betroffen ist. Hans Ries formuliert dies wie folgt: „Die Bildintelligenz nimmt zu, während die literarische verarmt.“ (ebd., 12)

Zu 2.) Die illustrierte Kinder- und Jugendliteratur bedient sich zum größten Teil der sogenannten *punktuellen Illustration*. Diese Illustrationsart hebt einen Teil der Erzählung heraus, der einen Höhepunkt der Geschichte bzw. einen folgeschweren Moment bezeichnet, und stellt ihn bildlich dar; d. h. die *punktuelle Illustration* behandelt eine Situation, in der sich die Handlung beispielhaft konzentriert. Die dramaturgische Spannungskurve sollte dabei nicht durch die bildhafte Auflösung der Geschehnisse verringert werden, schreibt Ries, sondern vielmehr durch eine nur partielle Darstellung des Handlungsmoments gesteigert werden.

Zumindest eine gute, auf das Buchganze abgestellte Illustration wird demnach vermeiden, mit ihren Schilderungen der Erzählung in zu eindeutiger, verräterischer Weise vorzugreifen, und doch alles darauf anlegen, daß die tragenden Komponenten der Handlung in der Darstellung repräsentativ enthalten sind. Solche Bilder versuchen also möglichst viel in einem Punkt zusammenzuführen, doch wahren sie die Einheit von Ort und Zeit der Handlung. (ebd., 13)

Bei dieser Definition von Kinder- und Jugendbuchillustration betont Hans Ries nur die grundsätzliche Funktion des Bildes gegenüber dem Text, lässt aber die mögliche Erweiterung der Geschichte durch die Illustration und die daraus resultierende veränderte bzw. erweiterte Rezeption unerwähnt.⁷

Zu 3.) Die Illustrationsart, die der erzählenden Literatur in ihrer Möglichkeit des dynamischen und fließenden Erzählens am nächsten kommt, ist die *komplexe* oder *simultane Illustration*. Sie vermag in einer Darstellung mehrere Handlungsstränge an unterschiedlichen Schauplätzen, seien diese innen oder außen, über oder unter Wasser etc., zugleich abzubilden. Selbst den Grundwiderspruch der zeitlichen Diskrepanz zwischen Text und Bild scheint die *Simultanillustration* überwinden zu können, indem sie verschiedene Zeitebenen, d. h. das Davor und/oder das Danach, nebeneinander in einer Abbildung vorführen kann, so Ries.

⁷ Näheres über die Wirkung und Funktion des Bildes in der illustrierten Kinder- und Jugendliteratur wird in Kapitel 2.3. erläutert.

Damit ist es dieser Illustrationsart möglich, mehrere Aspekte der Erzählung zusammenzufassen⁸ (vgl. ebd.).

Jens Thiele teilt das Einzelbild im Rahmen seiner Untersuchung *Das Bilderbuch* aus dem Jahr 2000 – er folgt hier dem Begriff der visuellen „narratio“ von Aron Kibédi Vargas⁹ – in das *monoszenische* und das *pluriszenische Bild* ein (vgl. Thiele 2000, 53f). Dabei geht er von der Definition des Bildes als Träger von Zeichen aus:

Bilder zeigen etwas oder weisen auf etwas hin, stehen für etwas; sie sprechen direkt oder verschlüsselt, sie formen Zeichen und Zeichenketten, sie können die ganze Skala von unmittelbarer Abbildhaftigkeit bis zur vielschichtigen Konnotation durchlaufen, je nach ihrer Stellung im zeitlichen, sozialen und kulturellen Rezeptionskontext. (ebd., 53)

Die zeichenhafte Struktur lässt sich mit den semiotischen Begriffen von *Signifikant*, das Bezeichnende, und *Signifikat*, das Bezeichnete, beschreiben. Thiele bezieht sich hier auf die Theorie von Roland Barthes (vgl. ebd.): Auf der oberen, sinnlichen Ebene des Bildes werden benennbare Zeichen (*Signifikant*) angenommen, die auf etwas Tieferliegendes hindeuten, das sich in unserem Bewusstsein bzw. in unseren Erinnerungen mit den abgebildeten Zeichen in entsprechender Art und Weise verbindet (*Signifikat*). Erst durch die Rezeption erschließt sich die symbolische Struktur von Bildern, je nach den bildnerischen Zeichen, den Bedingungen des wahrnehmenden Subjekts und der kommunikativen Situation der Bildwahrnehmung (vgl. ebd., 54). So haben Illustrationen unterschiedliche Bedeutungsebenen, die sich (analog zu *Signifikant* und *Signifikat*) nach *Denotation*, nach Beschreibung, und *Konnotation*, nach Bedeutung, differenzieren lassen.

In der kunsthistorischen Forschung entsprechen diese Definitionen dem sogenannten „Dreistufenmodell der Bildinterpretation“ nach Erwin Panofsky¹⁰, welches zwischen *Ikonographie*, d. h. der reinen Beschreibung eines Werkes, und *Ikonologie*, der Ausdeutung des Werkes, unterschieden.

Das *monoszenische Bild* ist in diesem Sinne ein Einzelbild, so Jens Thiele, das auf einen zentralen Zeitpunkt hin ausgerichtet ist, also auf die Abbildung eines markanten Moments, der sich aus der visuellen Struktur der Erzählung deutlich herauslesen lässt. *Pluriszenisch* oder *simultan* sind dagegen Bilder, die zwei oder mehrere szenische Abhandlungen darstellen

⁸ Die literarische Entwicklung, die es erlaubt, mehrere Aspekte einer Einzählung zusammenzufassen, ist auch früh in der Kinder- und Jugendliteratur nachzuweisen.

⁹ Aron Kibédi Varga: *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*. In: Wolfgang Harms (Hg.): *Text und Bild, Bild und Text*. Stuttgart: o.V. 1990, 356-361.

¹⁰ vgl. dazu Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie, Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln: DuMont 2006.

und diese in einen für den Rezipienten bzw. die Rezipientin wahrnehmbaren Erzählverlauf bringen (vgl. ebd., 55-56). Sowohl das *monoszenische*, als auch das *pluriszenische Bild* werden nie völlig alleine stehen, wie die von Vargás besprochenen Gemälde, sondern sie sind immer in den literarischen Kontext eingebunden und werden durch die Sequentialität durch Seiten charakterisiert. Die narrative Qualität wirkt also immer auf das Einzelbild zurück, betont Thiele (vgl. ebd., 57).

Bestandteile der narrativen Struktur in der Illustration sind bildsprachliche Mittel wie Mimik, Gestik, Bildräumlichkeit und Bewegungseindrücke, schreibt er weiter. Wie in allen visuellen Medien ist die szenische Spannung abhängig von bewusst bildnerischer Zuspitzung und Konzentration, wobei die Konzentration des Künstlers bzw. der Künstlerin auf eine Monoszene einen „imaginierten offenen Handlungsraum um das Bild“ (ebd., 59) herumschafft.

Daraus ist zu schließen, dass nicht nur die individuellen Assoziationen des Betrachters bzw. der Betrachterin, sondern auch der dieser Szene entsprechende narrative Text das Erzählgefüge nachweislich beeinflussen kann.

Pluriszenische oder *simultane Bilder* spielen mit dem Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin. Auf der einen Seite kann das Auge am Detail verweilen, die dargestellte Szenerie überfliegen oder von einem fixen Punkt zum anderen springen. Wenn die einzelnen Bildelemente ungefähr gleichwertig nebeneinander stehen, gibt es keinen zwingenden Blickverlauf und dessen Steuerung bleibt individuell, d. h. sie kann den gewünschten Neigungen auf der Bildoberfläche folgen, so Thiele. Auf der anderen Seite können *simultane Bilder* auch eine narrative Linearität besitzen und lenken damit den Blick des Betrachtes bzw. der Betrachterin, indem sie eine Abfolge im szenischen Geschehen einhalten (vgl. ebd. 60). Daraus ist zu folgern, dass *pluriszenische Bilder* weniger Raum für Imaginationen bieten als *monoszenische Bilder*, da die dicht gedrängten Darstellungen der im Text vorgegebenen Szenen die Freisetzung von weiterführenden Assoziationen verhindern.

Das Einzelbild mit seinem narrativen Potenzial verfügt unabhängig vom Text über vielfältige Formen des Erzählens, so Thiele, wobei je nach szenischer Prägnanz verschieden ausgebreitete assoziative Räume entstehen, in denen die entsprechende Szene eingeordnet werden kann. Dabei ist die bildliche Narration im Spannungsverhältnis „von sichtbarer Bildinformation, dem ästhetischen und narrativen Umfeld, in dem sie erfahrbar wird, und der ästhetischen Sozialisation des Kindes zu bestimmen“, schreibt Thiele (ebd., 60)

2.1.2. Die Diskrepanz zwischen Text- und Bildwahrnehmung

Gleichzeitig mit der konzeptionellen Differenz der zeitlichen Struktur von Text und Bild erscheint auch eine weitere, die von rezeptioneller Natur ist, betont Jens Thiele. Denn der Prozess des Lesens kann nicht zur selben Zeit mit jenem des Betrachtens des Bildes erfolgen (vgl. ebd.). Die in diesem Zusammenhang erdachten Lösungsvorschläge sind eng verbunden mit der Frage nach dem Ort der Illustration. Der Produzent eines illustrierten Buchs wird immer um größtmögliche räumliche Nähe des Bildes zum Text bemüht sein, um genau diese Diskrepanz zwischen Text- und Bildwahrnehmung zu verringern. Ziel wird es dementsprechend sein, die Illustration bzw. das bildlich dargestellte Motiv so eng wie möglich an die betreffende Textstelle anfügen.

Die größte Nähe zum gedruckten Text waren die sogenannten *Vignetten*, früher auch als „eingedruckte“ Bilder oder Holzschnitte bezeichnet, so Thiele (vgl. ebd., 14).

Heute stellen farbige Vignettendrucke technisch keine unlösbare Forderung mehr da. In früheren Zeiten wurden diese, aus Ermangelung an technischen Möglichkeiten, im selben Vorgang wie der Text gedruckt, also in schwarzer Farbe gehalten. „So vermählen sie sich künstlerisch-strukturell wie auch räumlich am innigsten mit dem Textsatz und können mit der denkbar geringsten Mühe beinahe während des Lesens wahrgenommen werden.“ (Ries 1991, 14)

Diese optimalen Bedingungen der Vignettenillustration bringen ganzseitige Abbildungen nicht mit. Zum größten Teil nehmen sie eine ganze Textseite in Anspruch und sind so isoliert vom Fließtext. Das Auge des Betrachters bzw. der Betrachterin muss bewusst vom Text abspringen, um sich dem Bild aufmerksam zu widmen.

Besonders aufwendige farbige Drucke waren in früheren Zeiten in Form von Tafeln, als kolorierte Kupferstiche, Chromolithographien, aber auch als sogenannte Vierfarben-Hochdrucke oder normale Schwarz-Autotypien¹¹, dem Text zwischengeschaltet, so Ries. Als noch die Verwendung von öligen Druckfarben gebräuchlich war, wurden der Illustration zum Schutz gegen das Verkleben ein Seidenpapier als Folie übergelegt, in der Umgangssprache auch „Hemdchen“ genannt (vgl. ebd., 14), was die Trennung von Bild und Text noch mehr unterstrich.

¹¹ Hans Ries beschäftigt sich eingehend mit den möglichen Druck- und Originaltechniken in seinem Werk *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871 – 1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken* aus dem Jahr 1992 (Ries 1992).

Derart isolierte Illustrationen können ihre Funktion während des Leseakts nicht mehr erfüllen, vergleichbar mit Titel-, Umschlag- oder Schutzumschlagbildern.

Selbst die in den Fließtext gedruckten Abbildungen stehen vor einem ähnlichen Problem, denn je spannender der Text ist, umso weniger werden die Illustrationen beachtet, wenn sie nicht sogar als störend empfunden werden, da sie den Lesefluss unterbrechen oder von der Lektüre ablenken, schreibt Hans Ries (vgl., ebd., 15).

Ist der Leser von seinem Stoff gebannt, so will er die Augen möglichst nicht von der Zeile lassen. Das gilt auch für das Ende einer Seite, wo der Lesehungrige nicht etwa einhält, sondern umblättern weiterreißt, womit die Illustration auch schon dem Blick entschwunden ist. Ob man dann noch einmal zu den Bildern zurückkehrt, um sie einer näheren Betrachtung zu unterziehen, sei dahingestellt. (ebd., 15)

Während der Lektüre, insbesondere beim konzentrierten Lesen, kommt der Illustration daher eher ein geringes Maß an Aufmerksamkeit zu und ihre Mitsprache ist wohl sehr gering zu veranschlagen. Im Gegensatz dazu wird das Potenzial der Bilder beim Akt des Blätterns in einem Buch ganz ausgeschöpft, sagt Ries, denn sie offerieren dem Betrachter bzw. der Betrachterin eine Vorausschau auf den Inhalt der Erzählung und steigern deren bzw. dessen Neugier (vgl. ebd.).

Hans Ries unterteilt in Folge die Wirkung der Illustration im illustrierten Kinder- und Jugendbuch¹², bezogen auf den Akt des Lesens, in eine *vorausgehende, gleichzeitige* und *nachfolgende*

Die *gleichzeitige Wirkung* hat, wie schon erwähnt, eine sehr beschränkte Rolle beim aktiven Lesevorgang; beim Vorlesen dagegen verwandelt sie sich in eine bedeutende Bereicherung durch die möglichen synästhetischen Eindrücke¹³. Das Auge ist unbeschäftigt, da die Lektüre durch reines Hören vermittelt wird, schreibt Ries, und der sonst so zerstreute Blick, der sich gegen das innere Auge einer eigenen Vorstellungsprojektion richtet, wird durch die Abbildungen eingenommen und gleichzeitig mit der – mehr oder weniger – konkreten Darstellung des vorgelesenen Stoffes bereichert. Diese Darstellung kann oder wird den vorher imaginierten Bildern des Lesers bzw. der Leserin dabei in den seltensten Fällen entsprechen, so ist eine lektürebegleitende Wirkung der Illustration als durchaus irritierend zu bezeichnen (vgl. ebd.). Ries sieht den eigentlichen Wert der Bilder in ihrer Voraus- und Nachwirkung, d. h. in ihrer Fähigkeit, den Lesestoff auf einer anderen Ebene zu komprimieren und ihn daher

¹² Die Wirkungen der Illustration im illustrierten Kinder- und Jugendbuch wird im Kapitel 2.3. ausführlich besprochen.

¹³ Der Begriff der Synästhesie ist bis heute nicht für die Kinder- und Jugendbuchillustrationsforschung fruchtbar gemacht worden, bietet aber ein breites Feld für zukünftige Untersuchungen. Aus Platzgründen kann in dieser Arbeit nur auf diesen Umstand hingewiesen werden.

dem Rezipienten bzw. der Rezipientin schneller zur Verfügung zu stellen. Die nachfolgende Wirkung sorgt schließlich für eine Verinnerlichung der aufgenommenen Bilder als eine Art optischer Speicher und gewährleistet somit die Bewahrung der Erlebnissphäre des Buches für den Leser bzw. die Leserin.

Am Rande soll hier noch auf die sogenannte Umschlagillustration hingewiesen werden. Diese steht repräsentativ für das gesamte Werk und ist das nach außen gerichtete Titelblatt, das statt diesem eine inhaltliche Visitenkarte des Buches abgibt. Hans Ries spricht an dieser Stelle von einem „Stimuliercharakter der Illustration“ (ebd., 16).

2.1.3. Zur „inhaltlichen Korrektheit des Bildes“

Es ist bekannt, dass in der Kinderliteratur für gewöhnlich sehr scharf beobachtet wird und die sachlichen Abweichungen vom Wortlaut der textlichen Vorlage kritisch vermerkt werden, schreibt Ries (vgl. ebd.). Das geht soweit, dass das junge Publikum wenig Toleranz bei Verstößen gegen den erzählten Inhalt zeigt. Ries bemerkt an dieser Stelle, dass Kinder keine Autorschaft unterscheiden können; das Bild habe nur die Aufgabe, ihnen etwas zu zeigen und solle Garant für „die Stimmigkeit des in Worten Benannten“ (ebd.) sein. Die Tatsache, dass ein Kind nicht in der Lage ist, eine oder mehrere Autorschaften in einem Bild zu erkennen, ist heute nicht mehr so verallgemeinernd zu formulieren und bedarf genauerer Untersuchung. Allerdings gibt es auch Details und bestimmte Elemente, die der Illustrator bzw. die Illustratorin frei gestalten kann, da der Text diese nicht festlegt, sagt Ries. Weiters sei es dem Künstler bzw. der Künstlerin möglich, die betreffende Szene der Erzählung durch Hinzufügungen und Ausmalungen zu bereichern, ohne dass sie in einen Widerspruch mit der literarischen Vorlage gerät. Umgekehrt ist aber auch eine subtile Bilddidaktik in einem Spiel von Andeuten, Zeigen und Verbergen wünschenswert, so Ries, die der Illustration einen Entdeckungscharakter verleiht (vgl. ebd., 17).

Das Bild sollte dem Text nicht nur auf einer inhaltlichen, sondern auch auf einer zeitlichen Ebene folgen. Ist die Erzählung in einer bestimmten historischen Epoche angesiedelt, meint er weiter, bedarf es einer historischen Einbettung durch die Errichtung eines glaubwürdigen geschichtlichen Rahmens, was beispielsweise eine überzeugende historische Bekleidung miteinschließt.

Spielt die literarische Vorlage der Illustration in einer historisch unbestimmten Zeit, wie es z. B. bei Märchen der Fall ist, ist dem Künstler bzw. der Künstlerin die Freiheit einer zeitlichen Einordnung gegeben.

Die größte Ungebundenheit auf Seiten des Illustrators bzw. der Illustratorin ergibt sich bei einer gänzlich unbestimmten Zeit, bemerkt Ries. Weiters schreibt er, dass die gegebene bildliche Freiheit am besten aus der Gegenwart heraus anzugehen ist, da „Nostalgie-Historismus“¹⁴ (ebd.) mehr dem Geschmack Erwachsener entspricht als dem des kindlichen Anschauungsbedürfnisses.

Neben der Zeitebene des Textes sollte auch dessen Stilebene in der Illustration ihre Entsprechung finden, sodass eine „Konsonanz“ (ebd., 18) zwischen Bild und Text erreicht wird. Dazu Ries:

Ein ironisch gestimmter Text solle auch ironisch illustriert sein, ein kapriolischer, grotesker Text karikierend, ein sachlicher nüchtern und klar, ein sentimentaler gefühlvoll (der Illustrator darf nun einmal seine Vorlage ohne zwingenden Grund nicht desavouieren!). Ein schlichter, volkstümlicher Text wiederum kann nicht ohne Stilbruch prunkend und aufwendig in Szene gesetzt werden. Was naiv klingt, darf auch naiv aussehen. Und ob ein genialer, flüchtig hingeworfener Stich [...] an einem redlich erzählten Kindermärchen erprobt werden sollte oder ob dieser nicht besser zu vibrierenden Abenteuerstoffen taugt, ist wohl keine Frage. (ebd.)

Künstlerisch anspruchsvolle Arbeiten übersteigen, so Ries, die kindlichen und jugendlichen Auffassungskräfte. In diesem Fall wären die Bücher durch derartig komplexe Bilder zu einem Produkt für Erwachsene geworden (vgl. ebd.).

Ries beachtet bei dieser Aussage nicht, dass die kindlichen und jugendlichen Leser und Leserinnen in ihrem Alltag mit vielerlei komplexen Medien wie dem Fernsehen, dem Internet oder anderen digitalen Techniken und deren durchaus komplizierten Bedienungs- und Rezeptionsbedingungen konfrontiert sind. Daraus lässt sich schließen, dass das junge Publikum durchaus in der Lage ist, mit komplexem bildlichen Material im Lektüreprozess zu arbeiten. Dietrich Grünewald spricht dieses Phänomen in seinem Beitrag *Zu Funktion und Wirkung von Illustrationen* aus dem Jahr 1991 an, indem er feststellt, dass Illustratoren Kindern zu wenig zutrauen (vgl. Grünewald 1991, 58).

Hier darf nicht vergessen werden, so Grünewald, dass stets die Erwachsenen, d. h. Eltern, Verwandte, Pädagogen etc., die erste Instanz beim Kauf, beim Sammeln, als Mit- und Vorlesende eines Kinder- oder Jugendbuchs sind und sie daher bei der Produktion von Kinder- und Jugendliteratur immer in ihren unterschiedlichen Funktionen mitbedacht werden.

¹⁴ Hans Ries bezieht sich hier auf die Künstlerin Anne Heseler, die nicht nur die bildliche Sprache von Gertrud Caspari (1873-1948) imitiert, sondern auch ihre eigene Arbeit in die kulturhistorische Umgebung der Jahrhundertwende einordnet (vgl. Ries 1991, 17) (vgl. zu Gertrud Caspari: Ries 1992).

Nicht unerwähnt soll an dieser Stelle der gravierende Nachteil des Bildes gegenüber dem Text bleiben: Wortwechsel oder Gespräche sind eine illustratorische Unmöglichkeit, die sich nur im Comic durch innerbildliche, in sogenannten Sprechblasen isolierten Dialogen bzw. Stichworten lösen lässt, so Grünewald. Im illustrierten Buch sind diese belebenden Gestaltungselemente der Erzählung kaum ins Bild zu bringen. Es können nur die äußeren Umstände der Sprechenden gezeigt werden. Zwar ist es nach Grünewald möglich, die innerlichen, seelischen Zustände des Protagonisten bzw. der Protagonistin in Mimik, Gestik und Körperausdruck darzustellen, allerdings wird die bloße Physiognomie den sprachlichen Dialog auf der Verständnisebene nie ersetzen können. Er betont, dass nur im Zusammenspiel von Text und Bild eine klare Vermittlung des Inhalts garantiert wird.

Nach Hans Ries können auch bestimmte Bilder, gelöst von der literarischen Vorlage, ganz für sich stehen. Diese zeichnen sich besonders durch detaillierte Elemente oder Emotionen evozierende Eigenschaften aus und fesseln den Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin. Dadurch helfen sie den Kindern und Jugendlichen, eine Phantasiewelt aufzurichten und deren „Gefühlen Nahrung [zu] geben, daß wiederum der Lehr- und Informationsgehalt sorgfältig gearbeiteter Illustrationen oft eine nachhaltigere Wissensvermittlung abgibt als ein geschriebener Stoff [...]“. (Ries 1991, 19) So bleiben bestimmte aus Bildern bezogene Vorstellungen tiefer im Denken und Empfinden des Erwachsenen. Das sichert dem Bild einen Eigenwert, der über die Funktion der Illustration als textbegleitendes Element weit hinausgeht.

2.2. Die Entwicklung der Illustration zur Kategorie des „Bildes“ im Kinder- und Jugendbuch – Zu den Forschungsmeinungen

Historisch gesehen, schreibt Geck, hat sich die Illustration im Kinderbuch als Zugabe, Ergänzung, Pointierung oder Kommentierung eines vorliegenden Textes, wie beispielsweise bei Märchen, Fabeln, Erzählungen, Gedichten usw., mit bildnerischen Mitteln entwickelt. Ihre Funktion ist differenziert zu betrachten und hängt von der jeweiligen Textgattung ab.¹⁵ Elisabeth Geck betont in ihrem Werk *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration* aus dem Jahr 1982 die besondere Rolle der Buchillustration im Kinderbuch des 20. Jahrhunderts (vgl.

¹⁵ Auf die Funktionen und die Wirkungen von Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch wird im Kapitel 2.3. näher eingegangen.

Geck 1982, 141) und unterstreicht die Zusammenhänge der Illustration für Kinderbücher mit der Entwicklung der Illustration der Allgemeinliteratur desselben Jahrhunderts:

Seine Problematik (des Kinderbuchs) läßt sich nur bedingt auf die gesamte Illustration übertragen, da vor allem auch der pädagogische Effekt, der von dem Text ausgeht, eine große Rolle spielt. Andererseits finden sich aber gemeinsame Probleme, die als immer wiederkehrende Tendenzen in der Illustration des 20. Jahrhunderts zu beobachten sind. Die Abkehr vom Gefühlvollen, die Neigung zur Karikatur und das Eindringen der Gebrauchsgraphik ist eine Allgemeinerscheinung, die zweifellos aus dem Bemühen entsteht, keine erzählende Illustration zu bringen. (ebd., 141-142)

Die heutige Forschung zur Kinder- und Jugendliteratur versucht, dem negativ geprägten Illustrationsbegriff der Aufklärung, der sich v. a. auf die vermeintliche Verdoppelung und Verwässerung von Textaussagen durch das Bild bezieht, entgegenzuwirken (vgl. von Criegern 1996, 22). Ausgehend von der dialogischen Beziehung von Text und Bild, geprägt durch August Wilhelm Schlegel, wird nach einer Öffnung und Ausweitung des Begriffs getrachtet. So sieht Hans Ries in der Illustration keine autonome Kunstübung, wie etwa die Malerei oder die Bildhauerei es sind, sondern vielmehr eine heteronome Gattung, die dadurch dem Bereich der angewandten Kunst sehr nahe steht. Weiters betont er die vielfältigen Bezüge zwischen der Text- und der Bildebene innerhalb einer festgelegten Text-Bild-Relation (vgl. Ries 1992, 17).

Wie Hans Ries vertritt auch Axel von Criegern einen schon differenzierteren, allerdings noch zu eng gefassten Illustrationsbegriff (vgl. Thiele 2000, 44). Nach dem freischaffenden Künstler und Universitätsprofessor (vgl. Zlabinger 2005, 25) kann die

Illustration nicht nur in erster Linie „Buchzieher“ sein, sondern muß sich öffnen für die fundamentale Aufgabe der Umsetzung von Text und Bild. Die traditionelle „Illustration“ deckt längst nicht mehr die Vielfalt neuer Text-Bild-Verbindungen ab. Neue Funktionen, neue Ziele, neue Bedürfnisse verändern die Text-Bild-Anforderungen laufend. Illustrieren ist also heute in mehrfacher Hinsicht neu zu definieren. (von Criegern 1996, 30)

Dies gilt nicht nur für die Vielzahl neuer Verbindungsformen von Bild und Text und deren Medien, sondern für die geistig-konzeptionelle Arbeit eines Illustrators bzw. einer Illustratorin generell. Die Buchillustration ist davon nicht alleine betroffen; es geht auch um das Prinzip der Sprach-Bild-Verbindungen allgemein und auf neue Medien bezogen. Trotz dieser Ausweitung und Ausdifferenzierung des traditionellen Illustrationsbegriffs hält von Criegern noch immer an der Hierarchie von Text und Bild fest, indem er der Illustration „Texterhellung“ als Funktion zuschreibt:

Illustration ist heute ein durch die Funktion der Texterhellung bestimmter Begriff. Jede bildhafte Texterläuterung (-erhellung, -interpretation, -paraphrase, -umsetzung, ...) von der banalsten und ungekonnten Strichzeichnung, über das Photo bis zum Linolschnitt Picassos

kann also Illustration sein. Aus dem Begriff der Funktion geht hervor, daß es zwar zwischen Bibelillustration und dem illustrierten Computerhandbuch erhebliche Unterschiede gibt, diese aber eben nicht den Begriff Illustration selbst berühren. (ebd., 30-31)

Obwohl Axel von Criegern der Illustration die Wirkung des Wissenszuwachses sowie einer besseren räumlichen Vorstellung und eines analytischen Verständnisses beim Leser bzw. bei der Leserin zutraut (vgl. ebd., 31), knüpft er noch immer an die Tradition der Buchkunst und an die Auffassung von Illustration als „Texterhellung“ an (vgl. Thiele 2000, 45).

Jens Thiele, Professor für visuelle Medien an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (vgl. Zlabinger 2005, 26), ist der erste, der sich Anfang des 21. Jahrhunderts weitgehend vom traditionellen Illustrationsbegriff gelöst hat, allerdings immer in Hinblick auf die Sondergattung des Bilderbuchs. Er setzt sich für eine grundlegend andere Auffassung von Illustration im Kinderbuch ein, indem er den Begriff Illustration zu der Kategorie des „Bildes“ erweitert. Dadurch soll die bildnerische Ebene gegenüber dem Text mehr Autonomie gewinnen, was „den Blick für das komplexe und im Prinzip einzigartige Verhältnis von Bild und Text“ (Thiele 2000, 45) schärft.

Illustrationen besitzen nicht mehr ausschließlich dienende Funktion gegenüber einem Text, sondern haben sich zu einer eigenständigen, gleichberechtigten Erzählform entwickelt. Insofern ist der offenere Begriff Bild heute der angemessenere, da er alle Formen bildnerischer Spielarten einschließt und das hierarchische Verständnis zwischen Bild und Text überwindet. (Thiele 2003, 73)

Doch letztendlich ist die dienende Rolle des Bildes gegenüber dem Text im illustrierten Buch noch defintorisch korrekt, so Jens Thiele, genauso wie dessen Funktion als „Texterhellung“, da diese von vielen Illustratoren bzw. Illustratorinnen an unterschiedlichen Ausbildungsstätten noch weitgehend akzeptiert wird (vgl. Thiele 2000, 45).

Jens Thiele setzt sich zwar vehement für einen offeneren Terminus der Illustration als Kategorie des Bildes ein, allerdings v. a. auf das Medium des Bilderbuches bezogen:

Befreit man sich von der Idee der Illustration als Zulieferer für fertige Texte, öffnet sich im Medium Bilderbuch die ganze Bandbreite ästhetischer Vielfalt, sowohl in Bild und Text als auch zwischen beiden Bereichen und schließlich auch in Bezug auf die äußere Gestaltung des Buches. (ebd., 46)

Er legt in seinen Forschungen das Augenmerk auf die gesonderte Stellung des Bilderbuches und dessen spezifischen Bild-Text-Beziehungen, geht aber nicht näher auf die künstlerischen Arbeiten im illustrierten Kinder- bzw. Jugendbuch ein. Diese begreift er, zwar schon differenzierter, doch noch immer unter ihrer Funktion als „Texterhellung“, obwohl Thiele genau diesen Umstand in den Forschungsarbeiten von Axel von Criegern kritisiert (vgl. ebd.,

45). In seinem Werk *Das Bilderbuch* aus dem Jahr 2000 bemerkt er auf der einen Seite, dass das Bild im praktischen Entstehungsprozess gegenüber dem Text nachrangig behandelt werde, es dadurch aber nicht dem Text unterzuordnen sei (vgl. ebd., 46), auf der anderen Seite betont er gleichzeitig die definatorische Dienstbarkeit der Bilder im illustrierten Buch (vgl. ebd., 45).

An dieser Stelle muss einmal mehr die Stellung des Bildes im illustrierten Kinder- bzw. Jugendbuch klar aufgezeigt werden. Es ist nicht abzustreiten, dass die künstlerischen Arbeiten inhaltlich immer an den Text gebunden sind bzw. vom Text ausgehen. Nur in den seltensten Fällen wird der Text vom künstlerischen Bild ausgehend produziert, so Thiele (vgl. ebd.). Die bildnerischen Werke im illustrierten Buch sollten aber nie auf diese (text-)begleitende Funktion beschränkt werden.

Dietrich Grünewald schreibt in seinem Beitrag *Denkprovokationen. Zu Funktion und Wirkung von Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch* aus dem Jahr 1991 (Grünewald 1991, 49-59), dass die Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur „ein spezifisches Bild, textbezogen und – anders als z. B. das Bild der Bildgeschichte – fakultativ, d. h. eine Dreingabe und zum Verständnis einer erzählten Geschichte nicht notwendig“ (ebd., 49) ist. Sie müsse dem Text nicht nur dienen, sondern ihm auch angemessen und zielgruppengemäß sein. Mit dieser Definition vertritt Grünewald – anfänglich¹⁶ – einen viel zu eng gefassten Begriff von Kinder- und Jugendbuchillustration und knüpft damit an die Tradition der Buchkunst an. Die Illustration des 20. Jahrhunderts deckt schon lange nicht mehr die neuen Text-Bild-Korrespondenzen ab, was eine Öffnung des Terminus nach Jens Thiele voraussetzt; allerdings nicht nur im Sonderfall Bilderbuch, sondern auch speziell in den künstlerischen Bildern des illustrierten Kinder- und Jugendbuchs. Im Rahmen dieser Arbeit wird der Terminus „Illustration“, anlehnend an den offenen „Bildbegriff“ Jens Thieles, mit dem künstlerischen „Bild“ gleichgesetzt.

Die künstlerischen Bilder der illustrierten Kinder- und Jugendliteratur werfen in der Wissenschaft noch einige unbeantwortete Fragen auf und fordern durch ihre schnelle und stetige (inter-)mediale Entwicklung neue theoretische Untersuchungen, welche sich nicht

¹⁶ Dietrich Grünewald determiniert seine zu Beginn angeführte Definition von Illustration im Laufe seines Beitrages und ersetzt diese durch ein weitaus offeneres und differenzierteres Verständnis von Illustration: „Die Illustration ist nicht der Zucker, um die Verdaulichkeit des Textes zu versüßen. Sie ist relativ eigenständig, geht mit dem Text eine gleichberechtigte Einheit im Rezeptionsprozeß ein.“ (Grünewald 1991, 58) vgl. dazu Kapitel 2.3.

scheuen dürfen, auf andere wissenschaftliche Disziplinen, wie beispielsweise auf die angewandten Künste oder die modernen Kunstphilosophien, zurückzugreifen. Die Erforschung von (Kinder- und Jugendliteratur-) Illustrationen ist eine interdisziplinäre Gradwanderung und sollte in diesem Sinne behandelt werden.

2.3. Zu den Funktionen und den Wirkungen der Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch

Wie schon Elisabeth Geck beobachtete, lässt sich die Entwicklung der Illustration im Kinder- und Jugendbuch des 20. Jahrhunderts, mit einigen Einschränkungen¹⁷, nicht von der allgemeinen Illustrationskunst der gleichen Zeit trennen (vgl. Geck 1982, 141-142). Daher ist zum größten Teil von den Funktionen der Illustration der Allgemeinliteratur auf jene der illustrierten Kinder- und Jugendliteratur zu schließen.

John Harthan gibt in seinem Werk *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition* einige mögliche Funktionen der Illustration an. „Illustration serves a variety of purposes. It can be instructional, didactic, documentary, literary, recreational, decorative and probably much else.“ (Harthan 1981, 8)¹⁸ Es ist anzunehmen, dass sich mehrere Funktionen überlagern können und im gleichen Zug je nach Auftraggeber bzw. Auftraggeberin, Vorlage, Rezipient oder Rezipientin usw. gewisse Aufgaben herausgehoben werden können (vgl. Heinritz 1999, 12).

Historisch gesehen, so Heinritz, steht die didaktische Funktion an erster Stelle, die sich im theologisch-kirchlichen Kontext des Mittelalters bzw. der Frühzeit der Buchgestaltung verankern lässt (vgl. ebd., 13). Ziel der didaktisch-vermittelnden Illustration war, die christlichen Lehren auch in den Kreisen der Analphabeten zu verbreiten und damit den Abstand zwischen den geistlichen Schriftkundigen und den Laien zu verringern. Diese didaktische Funktion, so Heinritz, ist im Mittelalter untrennbar mit der sakralen Funktion, die meistens mit politischen oder klerikalen Repräsentationsansprüchen einhergeht bzw. mit der dekorativen Funktion, d. h. dem Bedürfnis nach einem ästhetisch anspruchsvollen Buchschmuck, verbunden. Papst Gregor der Große unterstreicht dies in einer überlieferten

¹⁷ Geck weist v. a. auf den „pädagogischen Effekt“ der Kinder- und Jugendbuchillustration (Geck 1982, 141) und die daraus resultierenden Probleme hin.

¹⁸ John Harthan: *The History of the Illustrated Book. The Western Tradition*. London 1981, 8.

Äußerung: „Denn was die Schrift dem Leser offenbart, das legen die Bilder dem Unbelesenen dar, die nur mit den Augen empfänglich sind [...]. Deshalb sind Bilder, besonders für das gemeine Volk, dem Lesen gleichwertig.“¹⁹

Für lange Zeit sollte diese Art und Weise der Indienstnahme des Bildes bestimmend sein. Das gilt v. a. für das geistige Schrifttum im Zeitalter des Buchdrucks.

Mit dem Beginn der Neuzeit ist eine Entwicklung hin zu einer Abschwächung externer Zwecke nachzuweisen (vgl. Heinritz 1999, 14). Illustratoren beschäftigen sich nun zunehmend mit weltlichen Texten und „zum gestalterischen Maßstab wird der Gehalt eines literarischen Werks.“ (ebd.)

In diesem Zusammenhang beschreibt Heinritz zwei Ansätze, wie die „Künstler“²⁰ damals und heute mit den Bild-Text-Beziehungen umzugehen pflegten: Es gab Illustratoren, die sich ganz dem Text zuwandten und sich bei der künstlerischen Gestaltung an ihn anlehnten. Sie hatten den Anspruch, die literarische Vorlage von innen heraus zu „erhellen“ (*illustrare*)²¹. Andere deuteten den Text individuell aus und stellten ihre eigene bildnerische Interpretation in den Vordergrund (vgl. ebd.). Beide Ansätze unterscheiden sich nur in typologischer Weise und bilden eine neue Funktion der Illustration: Die interpretative Funktion. Hier findet nicht nur eine Visualisierung der Szene statt, sondern die inneren Bezüge zum Text werden herausgearbeitet. Diese Konzentration auf die literarische Vorlage, so Heinritz, ist ein Ergebnis eines langwierigen geschichtlichen Prozesses und war nicht von Anfang an selbstverständlich.

Das 18. Jahrhundert ist ein Wendepunkt für die künstlerischen Tätigkeiten aller Arten, schreibt er weiter, der mit der modernen Auffassung von der Autonomie der Kunst einherging. So sollte auch die interpretative Funktion der Illustration einen Anstoß erhalten (vgl. ebd., 14-15). Die philosophische Strömung der Ästhetik, wie in Kapitel 2 schon angedeutet, spielte dabei in zweierlei Hinsicht eine ausschlaggebende Rolle. Auf der einen Seite begann sich der Illustrator zunehmend als Künstler zu fühlen und suchte Individualität und Eigenständigkeit in seinem Schaffen, auf der anderen Seite wird die untergeordnete Rolle gegenüber dem Autor nur noch deutlicher spürbar, klärt Heinritz.

Die Indienstnahme des Bildes unter die didaktische Funktion, d. h. die Unterordnung des Bildes, soll auch für die Kinder- und Jugendliteratur für lange Zeit bestimmend sein. Dabei

¹⁹ Alberto Manguel: *Eine Geschichte des Lesens*. o.V.: Berlin 1998.

²⁰ Die Bezeichnung „Künstler“ ist in Anführungszeichen gesetzt, da der Illustrator in der damaligen Zeit nicht ein „Künstler“ nach unserem heutigen Begriff war. Buchillustration zählte zu den *artes mechanicae*, zu den handwerklichen Künsten, im Gegensatz zu den freien Künsten (*artes liberales*), wie Malerei oder Bildhauerei.

²¹ vgl. Kapitel 2.

spielte das pädagogische Schriftentum eine entscheidende Rolle. Heinritz betont, dass „die bebilderten Werke von Comenius' *Orbis pictus* (1658) über die Fibeln der Aufklärung bis hin zu den Lehrwerken der Gegenwart“ von dem noch heute unbestrittenem „lernpsychologischen Nutzen der Visualisierung“ ausgehen (ebd., 14).

Von noch größerer Bedeutung ist die interpretative Funktion für die Kinder- und Jugendbuchillustration, v. a. seit der Entwicklung der Buchkunst im 19. Jahrhundert.²²

Dietrich Grünewald formuliert, folgend seinen Untersuchungsergebnissen über die Bildrezeption von Schülern und Schülerinnen im Volksschulalter (vgl. Grünewald 1991, 50 – 51), einige mögliche Funktionen von Kinder- und Jugendbuchillustration wie folgt:

[...]; die Illustration als Vergegenwärtigung, als Sicherung dessen, was verstanden wurde, als „Materialisierung“ des durch den Text wachgerufenen „inneren“ Bildes. [...]; die Illustration als kritisch-satirische Kritik, die damit deutlich über das immanente Textverständnis hinausgeht. (ebd., 50)

Die Illustration als visuelle Darstellung ermöglicht und vermittelt sinnliche Erkenntnis. Sie erhält, so Grünewald, dadurch einen gewissen Grad an Autonomie und wird ein „Element des Verstehens, der Kritik, des Transfers“ (vgl. ebd., 51).

So steckt im eigenen Herstellen sowie im Betrachten von Illustrationen ein Anteil an sinnlicher Erkenntnis, also jener Prozess ästhetischen Verhaltens, welcher neben dem kognitiven Erkenntnisprozess die Aneignungs- und Verstehensmöglichkeiten eines Menschen komplettiert, erklärt Grünewald (vgl. ebd.). Dieser ist emotional, subjektiv und anschaulich geprägt und ist insbesondere im Vorbegrifflichen, in der vage sachlich gefassten Erkenntnis und Problematisierung von entscheidender Bedeutung. Sehen drängt hier zum Denken: Der Begriff provoziert im Kopf das konkrete Bild, gleichzeitig fordert das Bild den Begriff, also das Erfassen in Sprache, wobei die Bildung von Begriffen immer nur zu einer Annäherung führen kann.

Das „kindertümliche“ Bild wird als klar, einfach und unkompliziert von Grünewald definiert und schließt Motiv, künstlerische Gestaltung und Farbgebung mit ein. Er betont weiters, dass sich diese Vorstellungen an der ästhetischen Praxis der Kinder orientiere, die verknüpft mit der kindlichen motorischen und geistigen Entwicklung in der Tat partiell so zu sehen sei (vgl. ebd., 54). Zwischen dem eigenen Darstellungsvermögen und der Bildrezeption besteht ein Zusammenhang, dabei von Deckungsgleichheit zu sprechen, wäre aber falsch, bemerkt Grünewald:

²² Vgl. Friedrich C. Heller: *Die bunte Welt, Handbuch zum künstlerisch illustrierten Kinderbuch in Wien. 1890-1938*. Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008.

Die durch das Auge wahrgenommene alltägliche Wirklichkeit bietet ein komplexes Bild, mit dem die Kinder zurande kommen müssen und auch kommen. Sie selektieren – gemäß ihren auf Verwertung zielenden Interessen. In ihren eigenen Zeichnungen haben sie diesen Selektionsprozeß, der auch ein Abstraktionsprozeß ist, vorgenommen. In der Präsentation vereinfachter Zeichenbilder fehlt diese Rezeptionsanstrengung; die Kinder sind unterfordert. (ebd.)

Untersuchungen zur Beliebtheit von Bildern bei Kindern scheinen den Wunsch nach Simplizität zu bestätigen, allerdings muss auch hier zwischen Beliebtheit und Rezeptionsvermögen unterschieden werden. Eine Korrespondenz der Beliebtheit von Bildern mit den entwicklungsgerechten Kinderinteressen, wie das narrative Erfassen eines wichtigen Kriteriums, die Erkennbarkeit, die Möglichkeit zu strukturieren und zu ordnen, ist gegeben (vgl. ebd., 54). Dies darf aber nicht mit Einfachheit verwechselt werden, so Grünewald. Nicht nur der Inhalt spricht Kinder an, sondern auch die ästhetische Komposition, Fragen nach Materialität und Form, nach Funktionen erkannter Unterschiede zur eigenen erfahrenen Wirklichkeit etc.

Gunter Otto unterscheidet bei der Bildrezeption in seinem Beitrag *Bildanalyse* (Otto 1983) drei Dimensionen von Erkenntnis. Die erste Ebene ist für Kinder, als auch für Erwachsene, die wichtigste (vgl. ebd.): Die sogenannte Perzeptbildung bezeichnet den subjektiv-emotionalen Zugriff, der spontan erfolgt, und die Sicherung von Erkennbarem, welche die Verknüpfung mit dem eigenen Wissen und das Herstellen von Assoziationen gewährleistet. Diese Art von Zugriff greift das Bild als offenes Angebot auf (vgl. Otto 1983, 10f).

Die sogenannte Konzeptbildung bezieht sich auf die Erfassung der Einheit von Inhalt und Form des Bildes und auf die Funktion der künstlerischen Gestaltung. Nach Otto ist diese zweite Ebene auch im Rezeptionsprozess bei älteren Kindern und Jugendlichen von großer Bedeutung. Eine Gefahr tritt dann auf, wenn das Bildangebot lediglich triviale, bereits bekannte Muster bietet, welche in ihren Variationen keine großen Differenzen aufzeigen. In Folge wird beim Rezipienten bzw. bei der Rezipientin die Fähigkeit der Auseinandersetzung mit dem offenen Bild verkümmern und diese nur noch ein Widererkennen des bereits Bekannten sein, erklärt Otto. Das bewusste Sehen entfällt.

In diesem Fall gibt es keine wirklich Chance für die dritte Ebene der Erkenntnis, der Allikation, dass sie für das Verständnis von Bedeutung wird: Mit Allokation ist nach Otto der gesamte weitere Kontext historischer, kultureller und gesellschaftlicher Art des Bildes gemeint. Wenn das Klischee diesen Kontext überlagert, lässt die Verknüpfung des Musters mit seinen angeeigneten Bedeutungskonnotationen dem Bild selbst keinen Wirkungsraum. Weiters schreibt er, dass das Bild nur in seiner Aussage im Zusammenhang mit dem

dargestellten Bildangebot und dem vom Betrachter bzw. der Betrachterin abhängigen Bildrepertoire, dessen Erfahrungen mit dem Umgang von Bildern und dessen Erwartung an die Bilder sowie dem situationsbedingten Rezeptionskontext usw. wirken kann.

Heutzutage wird das Bildrepertoire eines Kindes durch die vielen neuen medialen Einflüsse, sei es Fernsehen, Internet, Comics etc. immer größer und komplexer und dadurch zunehmend undurchschaubarer. Gleichzeitig wird dabei die Normierung auf spezifische ästhetische Muster gefördert, bemerkt Otto.

Die Untersuchungen von Dietrich Grünewald aus dem Jahr 1984²³ zeigen, dass Kinder eine starke Sensibilität für dieerspürung von narrativen Zusammenhängen und eine ausgeprägte Fähigkeit zur Kombination von Bild- und Textelementen besitzen, „sofern sie Anhaltspunkte der Deutung gemäß ihrer unmittelbaren und mittelbaren (medial vermittelten) Erfahrung finden.“ (Grünewald 1991, 55)

Durch die Gebundenheit der Illustration in einen Text-Kontext eröffnet sich die Möglichkeit, in kombinierender Rezeptionsleistung Deutungen zu erfassen, die den einfachen Prozess der Wiedererkennung von bekannten Mustern nicht bedürfen.

Grünewald betont, dass die Wirkung der Illustration mit ihrer Funktion eng verbunden sei und beschreibt diese wie folgt:

Die Illustration kann bewusst Leerstellen setzen, Rätselhaftes bieten, Offenheit aufweisen, wenn sie daneben genügend partielle Verstehenselemente gibt, die es jetzt ermöglichen, im Bezug zur Textinformation das zunächst vorhandene partielle Nicht-Verstehen auszugleichen. Das ist die Chance, pure Redundanz zu überwinden, Innovationen zu bieten, die nicht Hemmschwelle, sondern Motivation sind. (ebd., 55-56)

Illustration leitet den Betrachter bzw. die Betrachterin und gibt aber dabei gleichzeitig nicht vor, die einzige Sichtweise bzw. Deutung zu sein. Sie stellt sich akzentuierend und im subjektiven Verständnis des Illustrators bzw. der Illustratorin dar. Nach Grünewald sei sie entbehrlich, wenn sie lediglich wiederhole und nur wenig in die funktionale Konkurrenz zum „inneren Bild“ des Betrachters bzw. der Betrachterin trete. Sie müsse inhaltlich wie künstlerisch Innovatives und Anknüpfungspunkte bieten, sowohl auf das Rezeptionsvermögen des Betrachters bzw. der Betrachterin, also auch auf den Text selbst bezogen. Gleichzeitig solle sie den „Rätselcharakter des Kunstwerks wahren“ (ebd., 58) und den Leser bzw. der Leserin motivieren und anregen, die Leerstellen zu füllen, schreibt Grünewald:

²³ Dietrich Grünewald: *Wie Kinder Comics lesen*, Frankfurt 1984.

Die nötige Spannung zwischen Redundanz und Innovation, die die künstlerische Gestaltung wie die narrative textbezogene bzw. -überschreitende Aussage betrifft, muß Motor des Genusses sein, muß aber auch eine kombinierende aktive Rezeption provozieren, die als ästhetische Erkenntnis intellektuellen und ästhetischen Reiz verbindet. (ebd.)

Dieses Ziel kann nur erreicht werden, wenn die Illustration zum Charakter, zur künstlerischen Qualität und Struktur des Textes eine angemessene Adäquanz aufweist, d. h. wenn ihr Gesamtverständnis innovativ funktional wird und ihr künstlerischer Ausdruck zum Denken animiert und neue Erkenntnis provoziert (vgl. ebd.).

In der Conclusio seines Beitrags liefert Dietrich Grünewald einen modernen Begriff für die Illustration von Kinder- und Jugendliteratur, der sich in aller Klarheit von der alten, in jeder Hinsicht überholten Definition ablöst (vgl., ebd.): Die künstlerisch-wertvolle, innovative Illustration ist relativ eigenständig, obwohl sie noch immer an den Text gebunden ist, und steht dem Text im Rezeptionsprozess des Lesers bzw. der Leserin gleichberechtigt gegenüber. Das Publikum wird zur Herstellung der Wort-Bild-Einheiten und zum innovativen Denken animiert, wobei die Illustration die Beteiligung des Rezipienten bzw. der Rezipientin an dieser Produktion von Text-Bild-Einheiten und dessen bzw. deren Phantasie an der intellektuellen Erfassung des Erzählten provoziert.

Grünewald fordert abschließend den Mut der Illustratoren bzw. Illustratorinnen und der Verleger bzw. der Verlegerinnen zur künstlerischen Innovation:

Die Adäquanz zwischen Illustrations- und Textausdruck und -aussage (die sich in Analogie aber auch durchaus im Kontrast äußern kann) und die Adäquanz zum Bild-Horizont der Rezipienten macht die qualitative Illustrationsleistung aus, macht sie funktional und wertvoll, wenn sie darüber hinaus ein „Mehr“ bietet und ihre eigene Subjektivität nicht leugnet. (ebd., 58-59)

3. Adalbert Pilch – der unsichtbare Stille

Adalbert Pilch hat im Laufe seines Lebens ein vielfältiges künstlerisches Gesamtwerk geschaffen, das unterschiedlichste Gattungen umfasst, und damit eine große Breitenwirkung erzielt. Trotzdem führte er als Künstlerpersönlichkeit ein Schattendasein und arbeitete aus der Stille heraus. In diesem Kapitel soll einerseits ein Überblick über seinen biografischen und werkgeschichtlichen Werdegang gegeben werden, andererseits Pilchs Bildverständnis und Bildpraxis näher erläutert werden.

3.1. Bestandsaufnahme eines Künstlerlebens – Eine biografische und werkgeschichtliche Skizzierung

Adalbert Pilch wurde am 16. Februar 1917 in Wien geboren (vgl. Biografie Pilch 2012). Im Jahr 1937 maturierte er an der Goethe-Realschule im heutigen 14. Wiener Bezirk. Pilch begann ein Studium an der Technischen Hochschule in Wien, erkannte aber bald, dass seine Interessen in eine andere Richtung gingen. Er meisterte die Aufnahmeprüfung an der Wiener Akademie für bildende Künste und besuchte die Meisterschule für Malerei bei Universitätsprofessor Wilhelm Dachauer (1881-1951), dem er bis zu dessen Tod eng verbunden blieb. Dachauer wurde v. a. durch seine Briefmarkenserien bekannt, die Pilch in seiner Kunst inspirierten.²⁴ Im Gespräch mit Emmerich Mazakarini aus dem Jahr 2002 (Mazakarini 2002) bemerkte Pilch über das Verhältnis zu seinem Mentor:

Ich war ein Schüler von Prof. Dachauer, der selbst einer der größten Briefmarkenentwerfer war, die Österreich gehabt hat. Im Atelier hab ich zuschauen können, wie die Briefmarken entstehen, und ich hab gespürt: Das ist eine Tätigkeit, die würde mir liegen – diese liebevolle Ausführung, das ist auch eine Charaktersache. [...] Mein Professor hat mich aber nicht gefördert, weil er selber wirtschaftlich vom Briefmarkenentwerfen abhängig war. [...] Ich hab ihn ersucht: „Herr Professor, ich würde so gerne Briefmarken machen, könnten Sie nicht was tun für mich?“ Aber nein – „Auf dem Gebiet bin ich unerreich“, hat er gesagt, „und außerdem ist das mein Geschäft.“ (Mazakarini 2002, 23).

²⁴ Zu Wilhelm Dachauers bekanntesten Briefmarken gehören die *Nibelungensageserie* (1926), die *Heerführerserie* (1935), die *Erfinderserie* (1936), die *Ärztenserie* (1937) und eine Sonderausgabe von Engelbert Dollfuß (1936). Im Jahr 1926 wurde die *Nibelungenserie* in Philadelphia als „schönste Briefmarke der Welt“ ausgezeichnet. Nach Entwürfen Dachauers wurden nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich und der Besetzung Polens viele Briefmarken des sogenannten Generalgouvernements sowie einige Marken des Deutschen Reiches ausgeführt. Die *Heimkehrerserie* und einige andere österreichische Briefmarken entwarf der Künstler nach 1945. Zu seinen weiteren Werken zählen zehn Glasfenster und ein Altarbild in der Krankenhauskapelle Ried aus dem Jahr 1928 und Porträts von Julius Wagner-Jauregg und Viktor Kaplan (vgl. Wikipedia, Wilhelm Dachauer, http://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Dachauer, 06.08.2012).

Im Jahr 1942 heiratete Adalbert Pilch seine geliebte Frau Irene, die Ehe blieb kinderlos (vgl. Biographie Pilch 2012). Die Jahre 1940 bis 1942 verbrachte er bei den „Panzern in Rußland“ (Pilch 1966, 7). Eine Bleistiftzeichnung mit dem Titel „Der Russe“ (Abb. 1) mag an die Eindrücke seines Aufenthalts erinnern. Die grafische Studie zeigt das Porträt eines jungen Mannes, bekleidet mit einer für diese Zeit typischen Kopfbedeckung aus Fell. Die detailreiche Physiognomie des Gesichts steht im Kontrast zur skizzenhaft ausgeführten Fellmütze. Kennzeichnend für diese Arbeit sind der für Pilch charakteristisch-realistische Stil mit weicher Oberflächenbehandlung und die daraus resultierende Tiefe der Gesichtszüge, die die Individualität des Mannes heraushebt. Eine stilistisch vergleichbare Porträtzeichnung ist jene eines „Montenegrinischen Bauers“ aus dem Jahr 1945 (Abb. 2).

Bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs arbeitete Pilch als Kriegsmaler für die Heeresmuseen in Lappland, Italien, Griechenland und Jugoslawien (vgl. Biografie Pilch 2012). 1945 sah sich Adalbert Pilch mit der unbarmherzigen Realität der Nachkriegszeit konfrontiert, die den jungen Künstler mit unvollendetem Akademiestudium bis an seine Grenzen trieb. Im Laufe des Gesprächs im Rahmen der Fernsehsendung „Seniorenclub“ des ORF im September des Jahres 1982 rekapitulierte der damals 56-jährige die heikle Situation und die darauf folgenden Ereignisse, die die Basis für seine künstlerische Verankerung legten. Ab dem Jahr 1945 beschäftigte er sich im Auftrag des *Niederösterreichischen Landesmuseums* mit der künstlerischen Bestandsaufnahme der dem Zerfall preisgegebenen alten Bauernhöfe, Hammerschmieden, Mühlen und Sägen. Seine zu Papier gebrachten Studien umfassen sechzig Zeichnungen, die neben Ruinenarchitektur, wie der „Hackelmühle bei Weitra im Waldviertel“ (1955) (Abb. 3) und der „Säge in Molzegg nächst Kirchberg a. W.“ (1956) (Abb. 4), auch Landschaftsaufnahmen wie der „Windbruch im Königswald“ (1957) (Abb. 5) und „Baumruine bei Scheuchenstein“ (1955) (Abb. 6) beinhalten. Seine Dokumentationsarbeiten im Land Niederösterreich machten Pilch zu einem Vorreiter auf diesem Gebiet: „Ja, ich hab das noch dokumentiert“, sagte der Künstler im Interview mit Emmerich Mazakarini, „zum Beispiel im Waldviertel eine Mühle [Hackelmühle bei Weitra im Waldvierte, 1955], da wurde ein Teil nach dem anderen verheizt. Heute [2002] kann man nicht einmal mehr die Stelle erkennen, wo die Mühle gestanden hat.“ (Mazakarini 2002, 27)

Neben seinen dokumentarischen Studien erreichte Pilch großes Ansehen durch seine Porträtierungen bekannter österreichischer Persönlichkeiten, wie das Porträt von „Bundesminister a. D. Dipl.-Ing. Karl Waldbrunner“ (1963) (Abb. 7) sowie jenes von „Bundesminister Dipl.-Ing. Dr. Ludwig Weiss“ (1966) (Abb. 8), welcher eigenhändig für das

Werk *Adalbert Pilch, Gemälde, Zeichnungen, Briefmarken* aus dem Jahr 1966 (Pilch 1966) eine Widmung verfasste.²⁵

Weiters begann Adalbert Pilch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Illustrationen für diverse Zeitungen und die Presse zu schaffen, darunter für den *Kurier*. Unter dem damaligen Chefredakteur Prof. Oskar Maurus Fontana konnte er sein Können als Karikaturist unter Beweis stellen (vgl. ebd., 27). Die karikierende Darstellung einer Gerichtsverhandlung (Abb.9) beweist nicht nur die Vielseitigkeit in Pilchs Schaffen, sondern auch sein besonderes Vermögen, sich in die unterschiedlichsten Szenarien einzufühlen und diese bildlich umzusetzen. In dem bereits oben erwähnten Buch über sein Lebenswerk werden in den einführenden Worten über die Biographie und Werkgeschichte jene illustrierten Zeitschriften und Werke als solche charakterisiert, „die eine klare und unproblematische Darstellung verlangen“ (Pilch 1966, 7).

Neben seiner Mitarbeit an diversen Zeitschriften werden Pilchs Künste auch für die Kinder- und Jugendliteratur, Schulbücher und schulischen Wandbilder, welche im Verlag Jugend und Volk erschienen sind, herangezogen. In seiner Karriere schuf er eine unvorstellbare Anzahl von ungefähr viertausend Illustrationen²⁶ (vgl. Biographie Pilch 2012).

Im Jahr 1950 wurde Adalbert Pilch Mitglied im Wiener Künstlerhaus, in dem er drei Jahre später mit einer kleinen Sonderschau mit rund 50 Werken als 36-Jähriger der Öffentlichkeit präsentiert wurde (vgl. Pilch 1966, 10). Die positiven Kritiken förderten das Selbstbewusstsein des jungen Künstlers und gaben ihm Bestätigung für sein Schaffen, fiel doch sein Lern- und Reifeprozess in die schwerste, vom Krieg geprägte Zeit, die seine Heimat seit Generationen erfahren hatte, meint Zellberger. So schrieb A. P. Gütersloh in *Der Weltpresse*: „[...] und Pilchs unendliche zeichnerische Geduld und Ehrfurcht vor dem So- und-nicht-anders der Schöpfung verdienen ihr kollektives Zur-Schau-gestellt-Werden.“ (ebd., 11)

Allerdings bestätigten auch die negativen Atteste die Tatsache, dass Adalbert Pilch und sein Werk in der Wiener Gegenwartskunst und Kunstkritik wenig gefragt, wenn nicht sogar unerwünscht waren. So schrieb die Zeitung *Neues Österreich*: „A.P., ein Zartbesaiteter, zeichnet still und fein, versteigt sich gelegentlich bis zum Genrehaften, bis zur Groteske. [...] Aber es gibt daneben wirklich interessante, schöne Blätter, nicht weil, sondern obwohl sie mit

²⁵ Weiters porträtierte Adalbert Pilch Bundespräsident Dr. Michael Hainisch auf dem Totenbett sowie Dr. Karl Renner, Dr. Theodor Körner und Dr. Adolf Schärf, weiters Nationalratspräsidenten, Verkehrsminister und Generalpostdirektoren (vgl. Biographie Pilch, 2012).

²⁶ Auf seine Illustrationen, besonders jener der Kinder- und Jugendliteratur, wird in den nachfolgenden Kapiteln noch näher eingegangen.

peinlicher Naturgetreue gemacht worden sind.“ (ebd., 10-11) Anstatt ihn als seltenen Könnern und Spezialisten höchster Zeichenkunst auszuzeichnen, wurde ihm die Klassifikation „peinlich genauer Naturalist“ auferlegt, betont Zellberger. Adalbert Pilch gedachte aber nicht im Geringsten, sich diesem Urteil zu unterwerfen. Obwohl ihn viele ansprechende Angebote ins Ausland zu locken versuchten, entschied er sich für das „Exil der inneren Emigration“ (ebd.).

Das Jahr 1956 brachte Adalbert Pilch den verdienten künstlerischen Durchbruch. Erstmals wird er zur Gestaltung österreichischer Briefmarken eingeladen, deren Entwürfe ihm in der Kunstgemeinde allgemeine Bewunderung verschafften (vgl. Biographie Pilch 2012).

Insgesamt schuf er die Vorlagen für 318 Briefmarken für die *Österreichische Post*, weitere 30 für das Fürstentum Liechtenstein und eine Briefmarke für das Land Israel.

Sonderbriefmarkenserien wie jene zum Kongress des Internationalen Jagdrates (1959) (Abb. 10) und jene zu den IX. Olympischen Winterspielen in Innsbruck (1963) (Abb. 11) haben weltweite Anerkennung erfahren und seine Sondermarke „Die Kunst der Donauschule“ (Abb. 12) aus dem Jahr 1965 erhielt im April desselben Jahres in New York den Preis für die schönste Marke der Welt (vgl. Pilch 1966, 17).²⁷

Durch seinen großen Erfolg im Genre der Briefmarkenkunst wurde Adalbert Pilch von der *Österreichischen Nationalbank* (OeNB) um das Jahr 1965²⁸ beauftragt, Entwürfe für die österreichischen Schilling-Banknoten zu erarbeiten. Viele seiner Detailzeichnungen, wie z. B. die Porträts von Karl Ritter von Ghega (Abb. 13) und Josef Ressel (Abb. 14), wurden für die Schilling-Noten umgesetzt und gedruckt. Der *ORF* widmete einen gesamten Fernsehbericht am 17. Februar 1997 anlässlich Pilchs 80. Geburtstags v. a. seinem Schaffen als „Banknoten-Künstler“.

Für seine Verdienste um die Republik Österreich wurde Adalbert Pilch nicht nur im Jahr 1970 der Professorentitel verliehen, sondern er war auch Preisträger vieler österreichischer Auszeichnungen, wie dem „Österreichischen Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst“, dem „Goldenen Verdienstzeichen des Landes Wien“, dem „Silbernen Ehrenzeichen des Landes Wien“ (1998) und dem „Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich“²⁹ (vgl. Biographie Pilch 2012).

²⁷ Das künstlerische Gesamtwerk von Adalbert Pilch und dessen Bildverständnis wird im folgenden Kapitel 3.2. im Detail besprochen.

²⁸ Leider sind keine genauen Aufzeichnungen über das exakte Datum der Entwürfe für die *Österreichische Nationalbank* aufzufinden. Das oben angenommene Jahr stützt sich auf das auf den Banknoten gedruckte Genehmigungsdatum der Schilling-Note selbst.

²⁹ Die Verleihungsjahre für das „Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst“, das „Goldene Verdienstzeichen des Landes Wien“ und das „Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um das Bundesland Niederösterreich“ konnten leider in keinen Aufzeichnungen gefunden werden.

Nach seinem wohlverdienten Ruhestand fand Adalbert Pilch endlich die nötige Zeit, um sich seiner vorher viel zu kurz gekommenen Malerei zu widmen. Vier Ausstellungen im Zeitraum von zehn Jahren zeugen von der ungebrochenen Produktivität und Liebe zur Kunst, die Pilch zu seinen Lebzeiten an den Tag legte: Im Jahr 1990 fand eine Ausstellung im

Niederösterreichischen Dokumentationszentrum für Moderne Kunst statt.

Sieben Jahre später, genau vom 27. April bis zum 1. Juni 1997, waren Pilchs Werke in einer Schau in Laa an der Thaya zu sehen, im darauffolgenden Jahr in der Kartause Mauerbach, mit der er bis zu seinem Tode eng verbunden blieb. In Fels am Wagram wurden im Jahr 2000 die künstlerischen Werke von Adalbert Pilch zum letzten Mal der Öffentlichkeit im Rahmen einer Ausstellung präsentiert.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Pilch in einem Altenheim in Tulln. Nach dem Tod seiner geliebten Frau Irene nach langer schwerer Krankheit am 13. Juni 2004, entschlief auch er, friedlich, aber plötzlich und unerwartet, am 10. Dezember 2004.

Friedrich W. Zellberger charakterisiert Adalbert Pilch im Vorwort des im Jahr 1966 erschienenen Buchs über dessen künstlerisches Schaffen (Pilch 1966) wie folgt:

Menschlich und künstlerisch ist er leicht zugänglich. Er freut sich ehrlich, wenn seine Arbeiten Augen zum Leuchten bringen, er scheut aber auch keine sachliche Kritik, denn er schätzt sie als Stimulans. Andere Künstler bewundert er, sofern sie mit seinen Maßstäben gemessen werden können. [...] Die Offenheit und Natürlichkeit seines Wesens, seine Kunstauffassung und die klare Art des Gestaltens machen Pilch und seine Welt leicht zugänglich. (ebd., 9)

Neben seiner Liebe für die bildenden Künste, v. a. für die asiatische und persische Kunst, genauso wie für die Arbeiten von Egon Schiele und Gustav Klimt (vgl. Hofman 1998, 15), die ihn sein Leben lang einnahmen, hegte er auch Leidenschaft für die Schönheit und Einzigartigkeit der Natur und für barocke und klassische Hausmusik (vgl. Pilch 1966, 9). Lange Spaziergänge durch die Umgebung seiner Wahlheimat Mauerbach waren für ihn ein unverzichtbares Lebenselixier. Hier schöpfte er aus einer Menge von Motiven, die ihn inspirierten und die er in seiner Kunst verarbeiten konnte. Auch die Musik spielte in Pilchs Leben eine entscheidende Rolle. Nicht nur einmal wurde ihm die zweite oder auch die erste Geige im Streichquartett anvertraut. Im Geigenspiel ging er genauso auf, wie in seiner Arbeit als bildender Künstler. „Das gestattete dem Musiker Pilch, den Künstler Pilch auf wunderbare Art zu entlasten und zu entspannen und ihm so den notwendigen Abstand zu verschaffen von seinen Problemen“ (ebd.), so Zellberger.

Das Wesen Pilchs war nicht geprägt vom Verlangen nach Rampenlicht und Presse und die daraus resultierende Berühmtheit (vgl. ebd. 10), trotzdem wusste er sich in der künstlerischen Gemeinde zu verorten und hatte als höchstes Ziel, sich selbst treu zu bleiben. Seine größte Befriedigung, so Zellberger, war es, gebraucht zu werden und als „Spur seines Daseins“ (ebd., 19) Vielfältiges und Sinnvolles zu leisten. Immer versuchte er, dem Anspruch an sich selbst gerecht zu werden, indem er mit seinen Werken „den Menschen in eine friedliche, harmonische, ausgeglichene Welt, fernab von Hektik und Streß zu führen trachtete.“ (Hofman 1998, 15) Im Interview mit Emmerich Mazakarini formulierte Adalbert Pilch seine persönliche Erwartung an die Kunst wie folgt: „Meine Genugtuung ist nicht mein Bekanntheitsgrad oder eine Würdigung auf dem Kunstmarkt, sondern ich muss sagen: Meine Arbeit war fruchtbar.“ (Mazakarini 2002, 29)

3.2. Zum Bildverständnis und zur Bildpraxis

Begreift man das Wesen von Adalbert Pilch so gelingt es auch, sein Schaffen und seine stilistischen Ansprüche zu erfassen. Friedrich W. Zellberger charakterisiert den inneren Kern von Pilchs Wesen als einen unstillbaren Naturtrieb, der den Künstler von Anfang seiner Karriere packte und ihn in seiner gesamten künstlerischen Schaffenszeit nicht mehr losließ (vgl. Pilch 1966, 7).

Zellberger beschrieb im Vorwort des bereits oben genannten Werks eine Episode aus der Jugend Pilchs, welche den Anfang seiner Entwicklung zum naturliebenden Künstler bildete:

Gepackt, aufwühlend gepackt hat ihn seine erste große Liebe, die Pferde. Er war damals kaum zehn Jahre, aber unwiderstehlich zog es ihn zu ihnen und ihren Fuhrleuten. Schauen wollte er dort, nichts als groß schauen. Dabei entwickelte er sich bald zu einem scharfen Beobachter, der schnell begierig Formen, Stellungen und Bewegungen in sich aufnahm. Schon nach kurzer Zeit kannte er Geschirre und Wagen aller Art bis auf die kleinste Schnalle und Niete, wusste genau, wie man ein- und ausspannt, auf- und ablädt, fährt und lenkt. Hatte er sich endlich satt gesehen oder waren ihm seine Lieblinge davongelaufen, lief er heim und zeichnete sie mit der ganzen Hingabe seiner Aufgewühltheit. Das war wundervoll, denn nun standen oder liefen sie genau so, wie er sie am liebsten sah, und blieben für immer sichtbar für ihn und alle, die sie sehen wollten. – Damals ahnte wohl kaum der kleine Knirps selber, daß diese Jugendtage die ersten Tage der Erschaffung einer neuen Welt waren, die Welt Adalbert Pilchs. (ebd., 7-8)

Diese Welt will gut verständlich und klar sein und ist keineswegs ein Abbild unserer chaotischen Realität. Daher benötigt sie reale Formen und Geschöpfe, die „in ein Plasma eingelagert [sind], das sie transparent macht.“ (ebd., 8) Das bedeutet, dass sich hinter jeder

einzelnen, individuellen Gestalt eine allgemeine, uns allen bekannte verbirgt. Um die Fülle an sorgfältig ausgearbeiteten Details in jeder Figur zu erkennen, braucht das Auge viel Zeit und Muße, genau das, was Adalbert Pilch seinen Betrachter und Betrachterinnen entlocken will. Denn eines seiner persönlichen Anliegen ist es, wie er im *ORF*-Bericht am 17. Februar 1997 anlässlich seines 80. Geburtstags verrät, den Menschen dahin zurückzuführen, wo er Kraft in dieser chaotischen Zeit sammeln kann.

Pilchs Wesen vereint viele Facetten, den genauen Beobachter und ausgezeichneten Graphiker, den schöpferischen und nachschaffenden Künstler, den sachlichen Berichtersteller und kreativen Phantasten (vgl. ebd.). Um in der beeindruckenden Vielfalt seines Schaffens die größere Einheit zu begreifen, ist es nötig, sich all diese unterschiedlichen Seiten des Künstlers Pilch vor Augen zu führen. Denn die mit akribischer Genauigkeit gefertigten Naturstudien umfassen nur einen Zug seines Wesens, der ihm erlaubt, seine grafische Begabung gezielt dort einzusetzen, wenn es ein komplexes Motiv verlangt. Diese künstlerische Hochleistung basiert auf „intensiver Konzentration im Erarbeiten, d. h. im organischen Durchdenken und im übersetzenden Nachschaffen der Form“ (ebd.), betont Zellberger.

Pilchs Illustrationen hingegen zeugen von einem humorvollen und lebendigen Strich, in dem sich das launige Temperament Pilchs manifestiert, das sich bis zum Grotesken steigern kann.

Das ist der offene und heitere Mensch und Künstler Pilch in seiner ganzen liebenswerten und unkomplizierten Natürlichkeit, der wohl zugibt, daß ihm manches im künstlerischen Schaffensprozeß geheimnisvoll und unergründlich geblieben ist, der aber nicht daran denkt, mystische Tiefen hineinzugrübeln. [...] Er kann über eine komische Figur oder über eine heitere Szene herzlich lachen, er kann aber auch tief ergriffen sein, wenn unter seinem Stift ein Wesen zum Leben zu erwachen scheint, blutvoll und beseelt und so, daß man es gerne behutsam streicheln möchte. In solchen Stunden ist Pilch wunschlos glücklich. (ebd., 8-9)

Pilchs mannigfaltiges Wesen ist einer der Gründe, warum sich in seinen Werken tiefere Bedeutungsebenen finden lassen, obwohl die Darstellungen selbst leicht nachzuvollziehen sind. Öfters verleitet dies zu nur oberflächlicher Betrachtung der Darstellungen, womit sich der Betrachter und die Betrachterin um „das Wertvollste“ (ebd., 9) betrügt. Sind doch in der Kunst die Mittel, mit denen ein Künstler gestaltet, und nicht der Bildinhalt das Entscheidende. Pilchs künstlerisches Schaffen kann und muss als subtil bezeichnet werden, was eine flüchtige und vorurteilsvolle Betrachtung ausschließt. Vielmehr verlangen Pilchs anspruchsvolle Arbeiten selbstständiges Sehen, Ruhe, Empathie und die Fähigkeit zum Weiterdenken (vgl. ebd., 10).

Der Umstand, dass Pilch als Künstler für das breite Publikum einfach zu begreifen ist, beim geschulten Publikum allerdings Zeit und Studium beansprucht, garantiert seinen Druckwerken eine große Breitenwirkung. Das relativiert die allgemeine Auffassung, dass die Qualität eines

Kunstwerkes unter seiner Verständlichkeit leide. Verständlichkeit bzw. Unverständlichkeit sind genauso wenig Argumente der Bewertung wie Naturnähe bzw. -ferne, betont Zellberger. Sie zählen zu den Stilmerkmalen, sind also Charakteristika, aber niemals Maßstäbe (vgl. ebd.).

An diesem Punkt stellt sich die Frage nach dem Stil von Adalbert Pilch. Eine Frage, mit der er sich selbst als Künstler zu Lebzeiten überhaupt nicht auseinandersetzte. Zellberger schreibt, dass Pilch sich niemals einem gewissen Stil unterordnen lassen wollte, genauso wenig, wie er einen für sich selbst konstruierte. „Er arbeitet, wie er von innen her muß.“ (ebd.)

Für ihn waren die Schöpfungen der Natur das, woraus er sein Material bezog. Seine Themen, so Zellberger, beschäftigten sich mit dem menschlichen, tierischen und pflanzlichen Leben und der Stoff bestimmte seine Techniken. Seine breitgefächerten Tätigkeiten und seine intuitive Fähigkeit, sich in die verschiedensten Texte einzufühlen, lassen einen typischen, von anderen Künstlern bzw. Künstlerinnen unterscheidbaren Stil gar nicht zu (vgl. ebd.).

In diesem Sinne ist Pilch also kein Stilist, doch hat er Stil, welcher sich in eingehenden Studien deutlich abhebt, schreibt Zellberger: „Stil hat sein Schaffen. Da muß alles solide und echt sein: das Gefühl, aus dem ein Werk entsteht, das Streben, das Gestalten, die Form, das Material, die Technik. Echtheit als Stil!“ (ebd.) Obwohl Adalbert Pilch immer wieder fälschlicherweise in die Kategorie des „peinlich genauen Naturalisten“ (ebd., 11) abgeschoben wurde und wird und er mit den dazugehörigen Vorurteilen schon während seiner Karriere zu kämpfen hatte, belächelte er zu Lebzeiten diese Einordnung. Keine noch so herabsetzende Kritik der Kunstgemeinde brachte Pilch von seiner Überzeugung ab, dass die unabdingbare Voraussetzung jeder künstlerischen Tätigkeit das handwerkliche, zeichnerische und malerische Basiskönnen ist, betont Zellberger (vgl. ebd.). Dazu gehört die souveräne Beherrschung der Formen, welche die Bildaussage verständlich macht.

Thomas Hofmann bezeichnet in seinem Artikel *Adalbert Pilch – der ewig junge Meister*, der in den *Niederösterreichischen Kulturberichten* im Februar 1998 (Hofmann 1998) erschienen ist, den Stil Pilchs als „poetischen Realismus“ (ebd., 15). Ausgehend von unzähligen Naturstudien, die Resultat seines enormen Formengedächtnisses sind, komponierte er seine Arbeiten vergleichbar mit einem lyrischen Gedicht: „Kein Baum, keine Landschaft existiert in der Natur so, wie es dann später Pilch zeichnet. Vielmehr transformiert er den Formenschatz der Natur in eine höhere, künstlerische Sphäre.“ (ebd.) Die Charakterisierung der Werke Pilchs als bloß naturalistisch und abbildend grenzt an künstlerisches Unverständnis, verleiht er doch jedem Bild einen Hauch seiner eigenen Persönlichkeit, so Hofmann.

Dennoch bezeichnet sich Pilch im Interview mit Emmerich Mazakarini im Jahr 2002, wahrscheinlich bezogen auf den vier Jahre zuvor erschienenen Beitrag von Hofmann, selbst als Epiker und nicht als Lyriker: „Ich persönlich, ich bin kein Lyriker, ich bin ein Epiker in allem. Meine Bilder, meine Illustrationen haben immer einen gewissen Reichtum im Erzählen. [...] Das hängt eben mit meiner Art und mit meinem Denken zusammen.“ (Mazakarini 2002, 21)

Die zu eng gefasste Charakterisierung als Naturalist verkennt das wahre Wesen und die Funktion des modernen Naturalismus, kritisiert Friedrich W. Zellberger, da sie eines unbeachtet lässt: Die Gefährdung jedes künstlerischen Tuns durch deutliche Naturtreue musste Adalbert Pilch nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch von Anfang an studieren. Wenn die notwendige Verständlichkeit unabdingbare Voraussetzung ist, wie es beispielsweise bei Lehr- und Schulbüchern der Fall ist, wird die künstlerische Improvisation eingeschränkt. Dieses „Dilemma Naturform“ (Pilch 1966, 15) bewältigte Pilch hunderte Male in seinen illustratorischen Arbeiten. So kann der Stil Adalbert Pilchs, wenn ein zusammenfassender Begriff gefunden werden muss, als „epischer Realismus“ bezeichnet werden. Doch das eigentlich Entscheidende in seinem Kunstverständnis lässt sich aus einem von Pilchs Bekenntnissen herauslesen:

Für mich ergibt das Ausmaß, in dem jeder einzelne den Urwald in und um sich bewältigt, den Meßwert seiner Kultur. Das gilt für seine gesamte Innen- und Außenwelt. Wenn ich es im besonderen Falle auf das Kunstschaffen allein beziehe, so meine ich mit Urwald die chaotische Vielfalt unzähliger offener Möglichkeiten. Zahllose Möglichkeiten bewältigen heißt, sie zunächst ordnen in annehmbare und unannehmbare. Erst mit dem Draufblick auf die annehmbaren kann geklärt werden: diese vielen sind gut, diese wenigen sehr gut, und diese eine, die ich jetzt auswähle, gehört zu den besten. (ebd., 12)

Klären bedeutet für den Künstler die Entwicklung des Naturgegebenen, Zufälligen hin zu einer künstlerisch-überzeugenden Form, so Zellberger: Aus der unendlichen Vielfalt der Naturformen wird jene künstlerische sublimiert, die der inhaltlichen Aussage am besten dienlich ist, ohne dabei einen Substanzverlust zu provozieren. Dieser Vorgang benötigt viel Zeit und Geduld, er kann aber auch einen intuitiven Charakter annehmen. „Das sind dann Minuten, in denen ich mir selber unheimlich bin“ (ebd.), gesteht Pilch. Allerdings dürfen die ausgearbeitete Form und die unmissverständliche Aussage nur Mittel zum Zweck sein. Sie sind nur Komponenten einer Resultierenden, welche um eine Potenz höher liegen muss, soll das Ergebnis ein Kunstwerk, und keine bloße Lehrbuchillustration sein, so Zellberger (vgl. ebd.).

Diese Potenz ist die künstlerische. Sie allein vermag die beste Rangordnung vom Wesentlichen zum Unwesentlichen und von der künstlerisch notwendigen zur künstlerisch gefährlichen Deutlichkeit im Großen und im Detail aufzustellen und innerhalb dieser Ordnung die entscheidenden Akzente zu setzen. (vgl. ebd.)

Zwei der Hauptforderungen Pilchs an die Illustrationen von Kinder- und Jugendbüchern sind Klarheit und Einfachheit der Darstellungen. Die Literaturwissenschaft hat sich ebenfalls mit dem Phänomen der „Einfachheit“ in der Kinderliteratur auseinandergesetzt, als ihre literarischen Formen komplexer wurden (vgl. Lypp 1995, 44). So stellte die Forscherin Maria Lypp einige Thesen zum Begriff der „Einfachheit“ in der Kinderliteratur³⁰ auf, die sich auch auf die Illustrationen von Kinder- und Jugendliteratur, speziell auf die Arbeiten von Adalbert Pilch, anwenden lassen:

Lypp versteht den Begriff „Einfachheit“ literaturtheoretisch allgemeiner, nicht an eine Gattung gebunden, wie beispielsweise Hans-Heino Ewers in seinen Forschungsbeiträgen³¹, sondern „als eine Erscheinung der Komplexitätsreduzierung im literarischen System.“ (ebd., 43) Dabei unterscheidet sie drei mögliche Hinsichten:

- 1) Der literarische Text ist im allerweitesten Sinne überhaupt komplexitätsreduzierend, was auf seinen Zeichencharakter, genauer auf seine Eigenschaft als sekundäres modellbildendes System zurückzuführen ist. Nach Jurij Lotman³² bezieht sich die Literatur auf das systemlose Material der Wirklichkeit und transformiert es in eine künstlerische Zeichenwelt. D. h., dass die Sprache in dieser Welt zum „Material einer zweiten Kodierung, [zu] einer Realität zweiten Grades“ (Lypp 1995, 43) wird. Zu diesem Zweck wird die Sprache entsprechenden künstlerischen Regeln unterworfen.
- 2) Von einer literarischen Einfachheit in einer zweiten Hinsicht ist zu sprechen, da derartige Regularitäten in mehr oder minder konzentrierter Form auftreten können: „Innerhalb der Literatur als einem hierarchischen System lassen sich Texte mit wenigen, deutlich erkennbaren Vorschriften und Verfahren von solchen unterscheiden, die versteckteren und subtileren Regeln folgen.“ (ebd.)
- 3) Ein Text, welcher in die komplexere Kategorie der literarischen Hierarchie gehört, sich aber durch bewusste Vereinfachung und Modifizierung seiner Struktur einer

³⁰ Vgl. Maria Lypp: *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt am Main: Dipa-Verlag 1984.

³¹ Hans-Heino Ewers: *Zwischen Literaturanspruch und Leserbezug*. In: *Tausend und ein Buch* 4/1994, 4-14.
Hans-Heino Ewers: *Die Emanzipation der Kinderliteratur. Anmerkungen zum kinderliterarischen Formen- und Funktionswandel seit Ende der 60er Jahre*. In: Schweizerisches Jugendbuch-Institut (Hg.): *Horizonte und Grenzen. Standortbestimmungen in der Kinderliteraturforschung*. Zürich: o.V. 1994, 75-87.
Hans-Heino Ewers: *Theorie der Kinderliteratur zwischen Systemtheorie und Poetologie. Eine Auseinandersetzung mit Zohar Shavit und Maria Lypp*. In: Hans-Heino Ewers / Gertrud Lehnert / Emer O'Sullivan (Hgg.): *Kinderliteratur im interkulturellen Prozeß. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 1994, 16-26.

³² Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.

„Komplexitätsreduzierung“ (ebd.) unterzieht, ist in einer dritten und sehr speziellen Hinsicht als „einfach“ zu bezeichnen. Er stellt somit eine Art Zitat auf komplexe Strukturen dar.

Der Begriff der „Einfachheit“ nach Lypps Sicht stellt alles andere als einen Rückblick auf ursprüngliche, naive Formen dar, sondern „eine Art der Vermittlung, der Mittelbarkeit durch Komplexitätsreduzierung, mithin eine Einfachheit in der speziellen, der dritten Hinsicht des obigen Überblicks.“ (ebd., 44)

Auf die Illustration für Kinder- und Jugendliteratur lassen sich besonders der zweite und der dritte Aspekt dieses „Einfachheitsbegriffs“ anwenden. Wie in der Hierarchie der Literatur können auch im illustratorischen System Darstellungen mit einfachen und deutlich auszumachenden Regeln von solchen unterschieden werden, die subtileren und komplizierteren folgen, wie es beispielsweise Pilchs Arbeiten tun. Seine künstlerisch-anspruchsvollen Illustrationen zeichnen sich aber besonders durch den Umstand aus, dass sie einer gezielten Komplexitätsreduzierung durch ihre einfache Komposition und ihre unmissverständliche Aussage unterworfen sind. Somit offenbaren sie auf den ersten Blick nicht jedem ihren komplexen Charakter, nur denjenigen, die ein künstlerisch geschultes Auge besitzen.

Durch Pilchs angeborene künstlerische Begabung, die sich mit seinem fundamentalen Willen zur Klarheit vereint, so Friedrich W. Zellberger, ist ihm in jedem seiner Werke ein Ringen mit sich selbst auferlegt, das ein Laie nicht zu verstehen vermag. Immer wieder betont Pilch sein Streben nach einer unmissverständlichen Bildsprache, die er im allgemein bekannten Formenvokabular verortet: „Wer sich verständlich mitteilen will, kann das nur mit bekannten Vokabeln in einer bekannten Sprache oder mit deutbaren Zeichen und Gesten. Aussagen mit sinnlosen oder sinnlos verfremdeten Formen sind für das, was ich ausdrücken will, völlig unbrauchbar.“ (Pilch 1966, 12) Eine solide Unterlage wird nur durch eine realistische Darstellungsweise erreicht, welche die Sprache mit der größten Breitenwirkung ohne Einschränkung der Aussage ist, so Pilch im ORF-Beitrag am 20. Februar 1987 anlässlich seines 70. Geburtstags. Nach dem Künstler kommt es nicht auf die Mittel an, sondern auf das Erlebnis und das Empfinden auf Seiten des Betrachters bzw. der Betrachterin. Darüber hinaus schafft erst die Entwicklung eigener Stilgesetze die Kriterien, welche für das Qualitätsurteil eines Kunstwerks von Bedeutung sind. Obwohl bloß die Kenner deren wirkliche Beherrschung richtig werten und einordnen können.

So sehr sich Adalbert Pilch seiner strengen Forderung nach Klarheit und Ausdrucksstärke verpflichtet fühlt, umso stärker missachtet er Beiläufigkeiten. Er hat erkannt, formuliert Zellberger, dass gewollt stilisierende und manieristische Ausdrucksmittel für die Bereiche der Illustration, der Briefmarke und des Porträts in künstlerischer Hinsicht nur eingeschränkt brauchbar sind und ihn nur bedingt befriedigen (vgl. ebd.). Er bedient sich der traditionellen Arbeitsweise, welche uneingeschränkte Formentreue, genaue Pinselführung und Einfühlungsvermögen verlangt. Dabei hat er aber auch ein sehr tolerantes und klares Verhältnis zur Kunst seiner Zeit, die sich durch ihre „modischen Kreationen ohne Ressentiment“ (ebd.) auszeichnet, schreibt Zellberger: „Jedem das Seine, also auch uns das Unsere!“ (ebd.) Wer sich den modernen Kunstströmungen zugehörig fühlt, dem sollten sie nicht verweigert werden, genauso wenig wie demjenigen, der sich mit den traditionellen und zeitlosen Stilen verbunden sieht.

3.2.1. Illustration

„In erster Linie bin ich [Adalbert Pilch] mit Leib und Seele Illustrator.“ (Hofmann 1998, 15) Für Thomas Hofmann ist dies der Grund für Pilchs Schattendasein als Künstler, das bis heute andauert. „[...]“, denn immer noch haftet dem Beruf des Illustrators und Zeichners der Ruf von minder geschätzter Auftragsarbeit an, die gegen Bezahlung nach Vorgaben und Richtlinien erfüllt werden muß.“ (ebd.)

Doch Pilch war stolz, von diesem „unbürgerlichen Beruf“ (Mazakarini 2002, 23) leben zu können: „Darauf bin ich stolz, dass ich es niemals nötig hatte, mit meinen Werken hausieren zu gehen – ‘bitte kaufens mir ein Bild ab’ oder ‘habens nicht eine Aufgabe für mich’. Ich konnte mich vor Arbeit und Aufträgen kaum erwehren.“ (ebd.)

Die vielseitige Gattung der Illustration ist immer auf die jeweilige Textvorlage bezogen. Die stilistische Umsetzung und die Art der Darstellung müssen dem jeweiligen Inhalt und dem Rezipienten- bzw. Rezipientinnenkreis angepasst werden.

So verlangen Lexika, Lehr- und Schulbücher eine möglichst sachliche Bildformulierung, die eine Ausweitung im Sinne des Buchschmucks nur dann erlaubt, wenn dadurch der Zweck der Darstellungen nicht entfremdet wird. Diese sachliche Ausgestaltung unterscheidet sich stark

von einer rein künstlerischen Fassung, so Zellberger, und setzt den Illustrator bzw. die Illustratorin vor eine große Herausforderung (vgl. ebd., 13).

Im diametralen Gegensatz dazu gibt es zu illustrierende Bücher, die einen ganz eigenen Weg der künstlerischen Ausarbeitung des vorgegebenen Inhalts benötigen. Zellberger nennt dies „das bildhafte Umdichten eines Gedankens oder Werkes“ (ebd.). Nach eigener Aussage ist Pilchs liebste Domäne jenes Illustrieren, das ihm erlaubt, „das Wesentliche einer Textstelle bis an die Grenzen der bild-künstlerischen Möglichkeiten zu steigern, sei es nun das Dramatische oder das Lyrische, das Romantische oder Realistische, das Ernste oder Heitere, das bloß Originelle oder das Groteske, das Erhabene oder das Lächerliche.“ (ebd.)

Adalbert Pilch war, neben seiner Arbeit für andere Verlage, 18 Jahre lang für den Kinder- und Jugendbuchverlag „Jugend und Volk“ tätig und illustrierte in seiner Karriere über achtzig Bücher für Kinder und Jugendliche. In der *ORF*-Fernsehsendung „Seniorenclub“ im September 1982 sprach er davon, dass er damit „nutzbringende Arbeit“ geleistet hat. Nie musste er sich um Aufträge bemühen, es wurde stets um seine Mitarbeit gebeten (vgl. Hofmann 1998, 15).

Das Manuskript erhielt er immer vom Verlag, allerdings ohne jegliche Vorgaben die künstlerische Gestaltung betreffend. Im Interview mit Emmerich Mazakarini beschreibt er kurz den Vorgang des Illustrierens:

Das ist dann ganz meine Sache, welche Szenen mich zum Illustrieren anregen. Wenn mich ein Text fasziniert hat, war ich bestrebt, das ins Bildhafte zu übertragen und noch zu übersteigern. [...] Man muss ein ungeheures Formengedächtnis angeboren haben, sich Situationen vorstellen zu können. Ein guter Illustrator muss bis zu einem gewissen Grad ein Schauspieler sein, damit er selbst in der Lage ist, eine Szene zu erfühlen und darzustellen. Die Künste sind alle miteinander verwandt. (Mazakarini 2002, 28-29)

Damit die Illustration neben dem Text und darüber hinaus durch eine überzeugende Darstellung ein Eigenleben erhält, so Zellberger, ist es Voraussetzung, sich als gestaltender Künstler bzw. Künstlerin vom Stoff oder von einer Szene packen zu lassen (vgl. Pilch 1966, 13). Dabei muss ein gewisser Formenschatz vorhanden sein, den sich der Illustrator bzw. die Illustratorin aus diversen Studien und Bildersammlungen angeeignet hat. Für Pilch stellte es keine große Schwierigkeit dar, gegebene Formen umzudenken und sie zur Groteske oder zur Karikatur zu übersteigern. Nicht selten wird dabei ein Entwurf von ihm zerschnitten und umgeordnet, neu komponiert oder gleich ganz neu gefasst, schreibt Zellberger. Seine Fähigkeit, verschiedenste Aufgaben des Illustrierens ideenreich und verständlich zu lösen, verschaffte Pilch ein großes Publikum und erleichterte damit seinen Aufstieg als

Illustrator (vgl. ebd., 14). Allerdings kamen dabei Benachteiligungen zu Tage, unter denen ein bildender Künstler bzw. eine bildende Künstlerin, der bzw. die sich mit den Traditionsgattungen beschäftigt, nicht zu leiden hätte. Die Kunst der Illustration wird bis heute unter jene der Malerei, Bildhauerei oder Architektur gestellt, denn es gelten bildnerische Ausgestaltungen von Büchern als Reproduktionen in Massenaufgaben. Günstige Verkaufspreise der Bücher und die dadurch bedingte verminderte Qualität der Drucke schließen Buchillustrationen als „Handelsware und als Wandschmuck aus“ (ebd.). Die Originale selbst, die nicht selten Leinwandformat haben, bleiben dem Kunstmarkt aber größtenteils verschlossen und verschwinden in den Archiven der Verlage. Illustrationskunst wurde zur Hauptschaffenszeit von Adalbert Pilch als Illustrator, also in den 1950er bis in die 1970er Jahre, als „Gebrauchskunst“ und somit als etwas Zweitrangiges gesehen. Schon damals wurde die künstlerische Buchgestaltung zu Unrecht verurteilt, denn „eine gute Illustration [muss] eine vollendete künstlerische Zeichnung sein“ (ebd., 14-15), wie Zellberger bemerkt.

Gleichgültig ob mit Bleistift, Feder, Kohle, Kreide, Lithostift, Schabnadel oder Pinsel geschaffen, ist sie wohl ein anderes, keineswegs aber ein geringeres Kunstwerk als Aquarell oder das Ölbild. Ihre Komposition ist um nichts leichter und ihre Mittel sind um nichts reicher: der Punkt, die Linie, die Fläche, die scheinbare Rauntiefe und der Hell-Dunkel-Kontrast. Gut Gezeichnetes ist im Original ebenso ausdrucksstark wie gut Gemaltes. (ebd., 15)

Zellberger verteidigt in diesem Plädoyer die Illustration gegenüber der Malerei und der Aquarellkunst. Hier soll erwähnt sein, dass die Gattung des Aquarells genauso zu den grafischen, also zu den zeichnerischen, Künsten gehört, wie die Illustration bzw. die Zeichnung selbst. Um seine Argumentation verständlich zu machen, soll an dieser Stelle festgehalten werden, dass er mit seiner Fürsprache nicht für die Gleichstellung der grafischen gegenüber den malerischen Techniken kämpft, sondern für die Gleichstellung der Gattung der Illustration bzw. Zeichnung gegenüber den Traditionsgattungen, also Malerei, Bildhauerei und Architektur.

Bedenkt man zudem, daß die geistige und künstlerische Investition für zehn gute Buchillustrationen genau zehnmal so groß ist wie für ein einziges gutes Bild, dann versteht man, daß nichts den Kenner so scharf von Hinz und Kunz unterscheidet als eine Wertschätzung des Illustrators. (ebd.)

Adalbert Pilch arbeitete bei seinen Illustrationen mit vielen Techniken: Einige illustrierte Bücher enthalten Schabblätter auf Kreidekarton, der es möglich macht, gleichwertig hohe künstlerische Qualität wie jene des Holzschnitts oder des Holzstichs zu erreichen, allerdings mit geringerem technischen Aufwand, schreibt Zellberger (vgl. ebd.). Der Großteil der von

Pilch illustrierten Werke beinhalten Reproduktionen von Pinsel-, Feder- oder Bleistiftzeichnungen, welche sowohl in Farbe als auch in Schwarz-Weiß gehalten sein können. Zu den Illustrationsarbeiten gehören auch die diversen Entwürfe für Buchumschläge, welche ein besonderes Gefühl für Plakatgeist erfordern, den Pilch mit viel Geschick einzusetzen vermochte, so Zellberger.

Eine kritisch bestimmte Auswahl von Pilchs illustrierten Büchern wird in Kapitel 4 einer detaillierten Analyse nach literaturwissenschaftlichen und kunstgeschichtlichen Methoden unterzogen.

Neben den über achtzig künstlerisch gestalteten Kinder- und Jugendbüchern illustrierte Pilch auch über vierhundert Schul- und Lehrbücher. Diese will er nur mit ganz wenigen Ausnahmen zu seinem künstlerischen Gesamtwerk gezählt wissen, betont Zellberger (vgl. ebd.): „Ihr Zweck sei Lehrbehelf, also didaktisches Hilfsmittel und dem könne nur fast greifbar Veranschaulichtes wirklich dienen; für künstlerische Einwände bleibe da nur ein verzweifelt knapper Raum.“ (ebd.) Unterschätzt wird hierbei immer der enorme Aufwand an Zeit und Arbeit, denn derartige Darstellungen verlangen genaueste Studien und detailorientierte Beobachtungen.

Pilch selbst sagt im Interview aus dem Jahr 2002 zu diesem Thema folgendes:

Mir wurde von der Lehrerschaft gesagt: Die kritischsten Menschen, die es gibt, sind die Kinder. Wenn etwas „falsch“ ist, fällt es den Kindern sofort auf. Eine Katze, die nicht haargenau „stimmt“ ... Eine Katze muss so ausschauen, dass man sie lieb haben kann - die muss man fast streicheln können. [...] Für Kinder ist ein Katzerl ein Katzerl, und je besser und echter das ausschaut, desto besser ist die Sache. Ein Lehrer hat mir von einem Buben erzählt, der ein Bild von mir abgusselt hat, weil es ihm so gut gefallen hat.“ (Mazakarini 2002, 22)

Die vielfältigen Schul- und Lehrbuchillustrationen Pilchs können in dieser Arbeit aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden. Es soll an dieser Stelle auf ihre Präsenz hingewiesen werden.

3.2.2 Zeichnung und Graphik

Adalbert Pilchs schon vielfach betonte Begabung, sein ausgereiftes technisches Wissen, sein handwerkliches Geschick gepaart mit rastlosem Lerneifer und blühender Phantasie, so Zellberger, lassen ihn ein unglaubliches Arbeitstempo vorlegen und seine eigene Welt

erschaffen (vgl. Pilch 1966, 15). Dadurch war es ihm möglich, ein umfangreiches und v. a. vielseitiges Werkkorpus zu schaffen.

Die Fähigkeit, beliebig oft unterschiedlichste Formen und Motive aus dem Gedächtnis abzurufen bzw. auf das Rohmaterial diverser Studienblätter zurückzugreifen, wäre ohne das Können, entscheidende Um- und Neugestaltungen der bereitliegenden Formen vorzunehmen nicht dasselbe, schreibt Zellberger. In diesem Neuerschaffen einer Welt voller Formen und Gestalten, welche keine direkten Vorbilder oder Modelle in unserer unmittelbaren Umwelt haben und die trotzdem eine Vertrautheit und Verständlichkeit wecken, liegt die Besonderheit und Größe in Adalbert Pilchs Werken, betont Zellberger.

Der Kompositionsentwurf für ein Schulwandbild mit dem Titel „Schneewittchen“ (Abb. 15) (eine Federzeichnung, monochrom laviert und mit Weiß gehöht) vereint all diese künstlerischen Fähigkeiten Pilchs in einer Darstellung. Ausgehend von diversen Studien, die Pilch im Laufe seines Lebens angefertigt hat und die er nach seinem Belieben umgestaltet oder neu entworfen hat, schreibt Zellberger, schuf er eine neue kleine Welt, die unserer sehr ähnlich ist, doch überhöht und phantastisch geprägt ist. Die detailreiche, beinahe einer Fotografie ähnelnde „Bleistiftstudie einer Fichte“ (Abb. 16), die er im Jahr 1947 anfertigte, lässt sich in diesem Kompositionsentwurf eindeutig in dem schief verwachsenen Nadelbaum am rechten Bildrand wiederfinden. Genauso wie das mit Holzschindeln bedeckte Häuschen im Bildhintergrund, das seine Vorbilder in den vielfältigen Studien von alten Mühlen und verfallenen Bauernhäusern für das *Landesmuseum Niederösterreich* hat, die Pilch in den 1950er Jahren fertigte; vergleichbar wäre beispielsweise die Studie der „Hackelmühle bei Weitra im Waldviertel“ aus dem Jahr 1955 (Abb. 3).

Mit dieser genauen und perfektionistischen Arbeitsweise, welche Adalbert Pilch unbestritten verfolgte, gehen unvermeidlich Reibungspunkte einher, die den künstlerischen Schaffensprozess einschränken. Mit zwei Faktoren musste der Künstler in seinem Arbeitsprozess ringen, sagt Zellberger: Primär war es die unglaubliche Gewissenhaftigkeit, mit welcher er seine Werke geistig und materiell vorbereitete und später technisch ausführte, die die Fertigstellung eines Werkes hinauszögern konnte. Sekundär verhinderte der oft dekonstruktive Perfektionismus Pilchs die Vollendung einer Arbeit, denn seine Selbstkritik war immer präsent und leicht zu alarmieren. So konnte etwas Unmögliches gesehen oder übersehen worden sein, oder es wurde eine künstlerische Möglichkeit entdeckt, die noch zu unausgereift und zu wenig ausgeschöpft erschien (vgl. ebd., 16). Zellberger formulierte das Dilemma Pilchs wie folgt: „Für seine Person will Pilch es eben nicht wahrhaben, daß jedes

Kunstwerk ein Torso ist. Den Abnehmern seiner Werke sind die Werktreue und dieser Vollkommenheitstrieb höchst willkommen, ihm selbst aber verursachen sie viel Zeitverlust.“ (ebd.)

Pilchs Studienblattmappen enthalten einen Schatz von über tausend Zeichnungen, die teilweise Entwürfe für geplante Arbeiten sind, aber auch direkt vor Ort gefertigte Studien und Skizzen darstellen, die meistens keine Nachbearbeitung im Atelier erfahren haben (vgl. ebd., 16). Die dargestellten Motive stammen aus allen Bundesländern, die er im Zuge der Tätigkeit für das *Landesmuseum Niederösterreich* sammelte, aber auch aus den Gebieten, in denen er als Kriegsmaler für die Heeresmuseen arbeitete bzw. die er seit dem Jahr 1945 bereiste. Die schwerwiegenden Folgen des Zweiten Weltkriegs betrafen auch Pilchs künstlerische Werke: 63 Arbeiten, die im Arsenal im Jahr 1944 ausgestellt waren, wurden am 10. September des gleichen Jahres, bis auf zwei Ausnahmen, bei einem Bombenanschlag zerstört. Weiters ist eine große Anzahl von Bildniszeichnungen aus dem Balkan verschollen, die vom Heeresmuseum innerhalb des Jahres 1945 in den Keller der Wiener Hofburg verlagert wurden. All diese Werke sind unwiderruflich verloren und unersetzlich in ihrem Wert. Aus seinen Mappen erschöpft sich ein Fundus aus neuen, offenen Möglichkeiten, aus welchen der Künstler gelegentlich Anregung sucht und diese weiter zu einem Bild entwickelt, so Zellberger. Dies bedeutet, er fixiert die Technik der Ausführung und komponiert das Motiv der Studie in das gewünschte Format. In weiteren Schritten ergänzt, bereichert oder vereinfacht der Künstler das endgültige Motiv, was wiederum heißt, er steigert die Ausdrucksstärke und das Spezifische der Darstellung und dämpft bzw. eliminiert das Unwesentliche, erklärt Zellberger (vgl. ebd.). Die dabei verwendete Technik passt Pilch dem jeweiligen Motiv genau an, betont er weiters: Für jene, die dem Schwarz-Weiß-Stil entsprechen, greift er zum Bleistift oder arbeitet mit fein abgestuften Tuscheverdünnungen. Andere meisterliche Arbeiten gibt es mit der Feder, der Kohle, der Kreide, dem Schabblatt und einige wenige auf Stein. Eine der seltenen selbstständigen Lithographien von Adalbert Pilch ist der „Gespensterbaum“ (Abb. 17). Sie ist leider vergriffen und ihr Stein teilt das Schicksal aller anderen aus den ersten Arbeitsjahren des Künstlers: Er wurde abgeschliffen und das Motiv ist auf ewig verloren (vgl. ebd.).

3.2.3. Briefmarken

Im Gattungsbereich der Briefmarke wurde Pilch in eine nationale Tradition gestellt, die weltweite Berühmtheit genoss. Die Größen der österreichischen Briefmarkenkunst, seinen Mentor Dachauer miteingeschlossen, waren für ihn nicht nur Maßstab, sondern auch Vorbild (vgl. ebd., 17).

„Die gestochene Marke repräsentiert im kleinen Format ganz große Kunst, geschaffen in verständnisvoller Zusammenarbeit des Entwerfers, des Stechers und des Druckers“ (ebd.), schreibt Friedrich W. Zellberger. Pilch pflegte eine intensive Zusammenarbeit mit den Fachspezialisten des Stechens, seinen Studienkollegen aus der Meisterschule Dachauers, Georg Wimmer und Rudolf Toth. Gemeinsam mit Hans Ranzoni d. J. schufen sie die im Jahr 1964 erschienene Sondermarke „Romanische Kunst in Österreich“ und die in New York im Jahr 1965 ausgezeichnete Sondermarke „Die Kunst der Donauschule“ (Abb. 12). Seit diesem Zeitpunkt stachen auch die Meister Alfred Fischer und Alfred Nefe Entwürfe von Adalbert Pilch.

Die Markenentwürfe, welche eine Seitenlänge von ungefähr zwanzig bis dreißig Zentimeter besitzen, unterscheiden sich nur in zwei Dingen von jenen größerer Arbeiten, schreibt Zellberger: Die bewusste Bedachtnahme auf die optische Wirkung bei starker Verkleinerung und die begrenzten Möglichkeiten beim Stechen der Marke. Ansonsten sind die künstlerischen Vorgehensweisen der Komposition, also Linienführung, Farbgebung, Oberflächengestaltung und Raumkonzeption, die gleichen.

Eine klare und kontrastreiche Zeichnung der Darstellung ist technische Grundbedingung für den Stecher bzw. für die fotomechanische Reproduktion. Es werden zwei unterschiedliche Arbeitsweisen beim Entwerfen einer Briefmarke fast gleich häufig verlangt: „Im Freischöpferischen ist die Idee das wesentliche Element, im Vorentwurfgebundenen entscheidet das ästhetische Empfinden, wie ein vorgegebenes Motiv richtig in den Rahmen komponiert werden muß und welche Schrift ihm entspricht“ (ebd.), sagt Zellberger. Pilchs Bekanntheitsgrad und seine staatlichen Auszeichnungen³³ als Briefmarkenkünstler zeugen von der Qualität seiner Arbeiten.

³³ Aus hundert konkurrierenden, eingesandten Entwürfen für den „Tag der Briefmarke 1962“ wurde der erste von Pilchs Entwürfen mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Sein zweiter Entwurf „Die Hände des Stechers“ erhielt den zweiten Platz und wurde als Sondermarke gedruckt. Vertreter der Künstlerschaft, der Philatelie und der Generaldirektion der Post- und Telegraphenverwaltung fungierten bei dieser Ausschreibung als Juroren (vgl. Pilch 1966, 17).

Die Generaldirektion der *Österreichischen Post- und Telegraphenverwaltung* war zu Pilchs Schaffenszeit der Auftraggeber jedes neuen Entwurfes für eine österreichische Briefmarke und schrieb die Einladungen für die in Betracht kommenden Künstler aus. Die Entscheidung lag in den 1960er Jahren beim Beauftragten des Ministers für Verstaatlichte Unternehmen. Nicht jeder Entwurf einer Marke oder gar einer Serie konnte verwirklicht werden und so befinden sich im Depot der heutigen *Österreichischen Post AG* ganze Schätze voller nicht veröffentlichter Werke, darunter 28 Exemplare aus der Hand Adalbert Pilchs (vgl. ebd.).

3.2.4. Malerei

Die enorme künstlerische Bewegungsfreiheit Pilchs ermöglicht ihm sein außerordentliches zeichnerisches und formales Können, durch welches er je nach Motiv die grafische oder die farbige Komponente dominieren lassen kann oder beide gleichwertig ins Bild setzt, schreibt Friedrich W. Zellberger (vgl. ebd., 18).

Deckende, aber lockere Primamalerei³⁴ wird vom Künstler beim Arbeiten vor der Natur bevorzugt. Im Gegensatz dazu, so Zellberger, baut Pilch seine Atelierbilder nach altmeisterlicher Tradition und Technik auf: Lasierend wird Farbe über eine präzise, weiß getünchte Zeichnung gelegt. Ein überaus zeitaufwendiger Schritt, der sein zeichnerisches Vermögen zur Gänze auswertet. Nach dieser Vorbereitung kann sowohl ein „flott pastos gemaltes Bild“ (ebd.), als auch ein detailreiches Porträt entstehen, erklärt er weiter.

Grundsätzlich sind malerische Arbeiten in Pilchs Gesamtwerk eher selten. Dies ist einerseits dadurch zu erklären, dass der Künstler die Farbe in ihrer vielfältigen Beschaffenheit zwar sehr schätzt, doch für seine Absichten eher wenig benötigt, erklärt Zellberger. Andererseits war er durch die Fülle an Zeichenaufträgen und deren Bewältigung in seiner Zeit so eingeschränkt, dass er die nötige Ruhe für seine Malerei nicht aufbringen konnte. Ein sehr tragischer Umstand, so Zellberger, bedenkt man die heutige Beliebtheit seines malerischen Schaffens (vgl. ebd.).

³⁴ Die Bezeichnung Primamalerei kommt vom italienischen „alla prima“ und bedeutet „zur ersten“. Bei dieser Maltechnik wird in einer Sitzung und in einer Farbschicht das gesamte Bild spontan und zügig gefertigt. Der Künstler bzw. die Künstlerin muss dabei in der Lage sein, alle Bildelemente, d. h. Komposition, Größe, Form, Farbgestaltung, Licht und Schatten etc., im gleichen Augenblick zu bedenken und auszuführen (vgl. Primamalerei, <http://www.kunst-malerei.info/primamalerei.html>, 07.01.2013)

Erst nachdem sich Adalbert Pilch mit stolzen 70 Jahren in seinen wohlverdienten Ruhestand begeben hatte, konnte er sich mit ganzer Liebe und Akribie seiner Malerei widmen.

Bevorzugte Motive waren weite, menschenlose Landschaften und Bergwelten, welche in eine sanfte Atmosphäre getaucht sind, schreibt Zellberger. An Beispielen wie dem Ölgemälde „Donau-Auen“ aus dem Jahr 1965 (Abb. 18) lässt sich der von realistischer Präzision und Ausdrucksstärke geprägte „Stil“ Pilchs erkennen (vgl. Hofmann 1998, 15).

Thomas Hofman vermutet in seinem Artikel in den *NÖ Kulturberichten* zu Pilchs Malerei folgendes:

Menschen meidet er bewusst in seinen Landschaftsbildern; er hat Angst, es könnten liebliche, biedermeierlich anmutende Genrebilder entstehen. Wichtig ist ihm subtile Symbolik, dahinter versteckt er seine Sehnsucht nach einer heilen Welt, die er dem hingebungsvollen Betrachter vermitteln will. (ebd.)

Die genaue Absicht, die der Künstler in seiner Malerei verfolgte, so Hofmann, wird wohl für immer ein Geheimnis bleiben. Sicher ist nur, dass er sich mit dem künstlerischen Klima, in welchem er sich zu Lebzeiten befand, abgefunden hatte.

Ich passe nicht in die Doktrin; ihr Konzept wird gestört durch mein Wesen, mein Schaffen, meine Echtheitsmarotte, meinen Standort, vielleicht sogar durch mein Können. Mir genügen die Undogmatischen und ich sichtlich auch ihnen. Was könnte ich mir Besseres wünschen? (Pilch 1966, 18)

Viele Gemälde befinden sich heute im Familienbesitz und können als einer der Höhepunkte im Gesamtwerk des „epischen Realisten“ Adalbert Pilchs gesehen werden.

Darunter sind beispielsweise eindrucksvolle Landschaftsmalereien (Abb. 19), oder Porträts von Angehörigen (Abb. 20, 21), die mit ihrer akribischen Detailtreue und ihrer ausdrucksstarken, wirklichkeitsnahen Atmosphäre beinahe einer Fotografie ähneln und den Betrachter bzw. der Betrachterin nach der Geschichte hinter dem Motiv fragen lassen. Der Künstler Adalbert Pilcher kann durch seine „bildlich-sprechenden Arbeiten“ im wörtlichen Sinn auch als ein Geschichtenerzähler bezeichnet werden.

4. Adalbert Pilch als Wegbegleiter der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur ab 1945 – Eine Werkanalyse nach literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden

Adalbert Pilch sah sich selbst, trotz seines vielfältigen Gesamtschaffens, immer mehr als Illustrator (vgl. Hofman 1998, 14). Aufgrund seines einzigartigen Textverständnisses und seines künstlerischen Feingefühls, konnte er sich mit den verschiedensten Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur auseinandersetzen und dadurch jeder Anforderung des Autors bzw. der Autorin an seinen bzw. ihren Text bildlich gerecht werden. Das macht ihn zu einem der erfolgreichsten Illustratoren der 1950er und 1960er Jahre in Österreich und sein Gesamtwerk zu einer künstlerischen Ausnahmeerscheinung, da es die Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum zweiten Paradigmenwechsel um das Jahr 1968 (vgl. Seibert 2008, 72) widerspiegelt.

Das folgende Kapitel soll einen kurzen Überblick über das vielfältige illustratorische Werkkorpus Adalbert Pilchs geben und insgesamt drei von Pilch gestalteten Werke eines Autors und zweier Autorinnen nach literaturwissenschaftlichen Methoden besprechen, die für die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich bedeutend sind. Weiters wird die künstlerische Gestaltung dieser Bücher nach kunsthistorischen Methoden untersucht, wobei auf die Bild-Text-Korrespondenz und auf den Umgang des Künstlers mit der textlichen Vorlage ein Schwerpunkt gelegt wird.

4.1. Zum Werkkorpus und zur Werkauswahl

Adalbert Pilch war in seiner langen Karriere als Illustrator der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur achtzehn Jahre, neben anderen Verlagen, auch für den Kinder- und Jugendbuchverlag „Jugend und Volk“ tätig und hat über achtzig Bücher für Kinder und Jugendliche gestaltet. Insgesamt illustrierte der Künstler mehr als vierhundert Kinder-, Jugend-, Bilder- und Schulbücher. In seinem illustratorischen Schaffen musste er sich mit verschiedensten literarischen Gattungen auseinandersetzen: angefangen beim Tierbuch, dem Sportroman, weiter zum literarischen Jugendroman, bis hin zum Bilderbuch etc. Es handelt

sich hierbei um ein umfassendes und vielseitiges Werkkorpus, das bis heute noch nirgends vollständig erfasst ist.

An dieser Stelle soll versucht werden, eine nach dem Autor bzw. der Autorin geordnete, alphabetische Aufstellung aller von Pilch illustrierten Bücher, die in den Österreichischen Bibliotheken³⁵ erhältlich sind, anzuführen. Es werden v. a. die Bestände der *Universitätsbibliothek Wien* und der *Österreichischen Nationalbibliothek* berücksichtigt, die im Jahr 2012 in den entsprechenden Bibliothekskatalogen aufgeführt sind. Weiters werden die Bestände der *Wienbibliothek* aus dem Jahr 2012 mit dem Nachlass des Jugend und Volk Verlages miteinbezogen. Diese Listung erhebt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr soll sie ein Materialkorpus liefern, mit dem die Forschung in Zukunft arbeiten kann.

AutorIn	Titel	Verlag	Jahr
Aick, Gerhard	<i>Es geht um Sekunden. Ein Mädchen schwimmt Weltrekord</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Bamberger, Richard	<i>Die Welt von A – Z. Das Jugend – Lexikon</i>	Jugend und Volk	1953
Berger, Eleonora	<i>Zipferl. Ein Wunsch und neun Abenteuer</i>	Jugend und Volk	1956
Braun, Lotte	<i>Seid gut zu ihnen!. Geschichten von Tieren</i>	Österreichischer Bundesverlag	1960
Brehm, Alfred Edmund	<i>Brehms schönste Tiergeschichten</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1960
Bruckner, Karl	<i>Die große Elf. Ein besinnlich-heiterer Fußballroman für Jugendliche bis zum Greisenalter</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Bruckner, Karl	<i>Tom Sawyers lustige Streiche</i>	Kremayr & Scheriau	1953
Bruckner, Karl	<i>Scarley wird gefährlich. Närrische Abenteuer eines Don Quichotte unserer Zeit</i>	Kremayr & Scheriau	1954
Bruckner, Karl	<i>Huckleberry Finn. Frei nacherzählt von Karl Bruckner</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1954
Bruckner, Karl	<i>Der Weltmeister</i>	Jugend und Volk	1956
Bruckner, Karl	<i>Viva Mexiko!</i>	Jugend und Volk	1959
Bruckner, Karl	<i>Die Abenteuer des Tom Sawyer und Huckleberry Finn. Frei nacherzählt von Karl Bruckner</i>	Buchgemeinschaft Donauland	1961
Clark, Denis	<i>Der schwarze Blitz. Die Geschichte eines Panthers</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Defoe, Daniel	<i>Robinson Crusoe. Für die Jugend frei bearb. v. Robert Polt</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1962
Domer, Robert Maria	<i>Der böse Räuber Ohnegnad</i>	Amandus-Edition	1946
Domer, Robert Maria	<i>Der schlimme Muck</i>	Amandus-Edition	1947

³⁵ Ein Hauptteil der in der Auflistung angeführten Quellen stammen aus dem Gesamtkatalog des *Österreichischen Bibliothekenverbandes*, katalogisiert unter dem Suchbegriff „Adalbert Pilch“.

Eigl, Kurt	<i>Deutsche Götter- und Heldensagen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1960
Ellert, Gerhart	<i>Der Goldschatz</i>	Österreichischer Bundesverlag	1956
Ellert, Gerhart	<i>Der Goldschatz im Römerlager</i>	Österr. Bundesverl	1965
Ferra-Mikura, Vera	<i>Bravo Kasperl! Eine spannende Geschichte für ABC-Schützen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1956
Ferra-Mikura, Vera	<i>Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Hildebrand, Anton D.	<i>Bolke der Bär</i>	Jugend und Volk	1955
Hildebrand, Anton D.	<i>Bolkes Sohn</i>	Jugend und Volk	1957
Höllner, Ernst (Hg.)	<i>Die Büffel sind los! Spannende Tiergeschichten aus aller Welt</i>	Jugend und Volk	1962
Höllner, Ernst (Hg.)	<i>Der Bärenbruder. Spannende Tiergeschichten aus aller Welt</i>	Jugend und Volk	1962
Kandler, Gisela	<i>Rufe in der Nacht, und andere Tiergeschichten</i>	Österreichischer Bundesverlag	1957
Kirsch, Walter Paul	<i>Tscheamp, der Spatz</i>	Jugend und Volk	1959
Kukula, Walter	<i>Ich, Dombo, der Niggerboy</i>	Herder	1956
Lobe, Mira	<i>Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1958
Margl, Ludwig	<i>Das Ungeheuer vom schwarzen Wasser und andere Tiergeschichten aus Wald und Au</i>	Österreichischer Bundesverlag	1965
Nemetz, Josef	<i>Die silberne Schlange. Ein Roman für Mädchen und Buben</i>	Kremayr & Scheriau	1955
Patchett, Mary	<i>Mein Freund Ajax. Ein australisches Farmermädchen erzählt seine Erlebnisse mit Tieren</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1956
Patchett, Mary	<i>Ajax, mein Lebensretter</i>	Weiß	1965
Pazelt, Josef	<i>Ein Freund und Helfer. Aus dem Leben des Bundespräsidenten Dr. h.c. Theodor Körner. Der österreichischen Jugend erzählt</i>	Jugend und Volk	1953
Payer, Trude	<i>Fünf Mädels im Schnee. Ein Roman für junge Mädchen</i>	Kremayr & Scheriau	1954
Payer, Trude	<i>Fünf Mädels erobern die Welt. Ein Reiseroman für junge Mädchen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1958
Payer, Trude	<i>Fünf Mädels am See. Ein Roman für junge Mädchen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1963
Pfragner, Julius	<i>Die Buben von der Autobahn</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1959
Pokorny, Maria	<i>Prisca und der Diavolo. Geschichte einer Kameradschaft</i>	Jugend und Volk	1948
Pöttinger, Josef	<i>Volkssagen aus Österreich</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1963
Rosché, Felix	<i>Wege zum Tier</i>	Jugend und Volk	1947
Rosché, Felix	<i>Peter, der Rabe. Seine Abenteuer in den Tauernbergen und sein Tod im vierzigsten Jahre seines</i>	Jugend und Volk	1950

	<i>Freiheitslebens</i>		
Rosché, Felix	<i>Mein Steinadlerbuch</i>	Jugend und Volk	1951
Rosché, Felix	<i>Zwischen Tieren und Menschen. Eine herzhaft Lausbubengeschichte</i>	Jugend und Volk	1952
Rosché, Felix	<i>Helmut's Tauernfahrt. Erzählung</i>	Jugend und Volk	1958
Rottensteiner, Alois	<i>Die stille, die heilige Nacht</i>	Österreichischer Bundesverlag	1962
Rottensteiner, Alois	<i>Kleiner Freund im Federkleid. Gedichte für unsere Kinder</i>	Österreichischer Bundesverlag	1964
Rottensteiner, Alois	<i>Unser Freund im Pelz. Gedichte für unsere Kinder</i>	Österreichischer Bundesverlag	1965
Scholz, Heinz	<i>Sagen des Abendlandes. Von Atlantis zum Gral</i>	Österreichischer Bundesverlag	1957
Sonnleitner, Alois Th.	<i>Die Hegerkinder in der Lobau</i>	Jugend und Volk	1956
Sonnleitner, Alois Th.	<i>Die Hegerkinder von Aspern</i>	Jugend und Volk	1956
Springenschmid, Karl	<i>Die Tschullererbuben. Abenteuer in den Dolomiten</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1956
Srnka, Mauritius	<i>Unlängst sprach ich einen Affen. Sehr tiefsinnige Betrachtungen</i>	Amandus-Edition	1947
Teich, Paula	<i>Maresle. Eine Bergdorfgeschichte</i>	Jugend und Volk	1949
Thomas, Adrienne	<i>Andrea. Eine Erzählung von jungen Menschen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1955
Umlauf-Lamatsch, Annelies	<i>Der kleine Peter in der Katzenstadt</i>	Jugend und Volk	1961
Umlauf-Lamatsch, Annelies	<i>Mein erstes Geschichtenbuch. Erzählungen, Märchen u. Gedichte</i>	Jugend und Volk	1963
Weilen, Helene	<i>Emmerich, der Seehund</i>	Jugend und Volk	1964
Weilen, Helene	<i>Ich heiße Gigi</i>	Jugend und Volk	1967
Wolf, Peter	<i>Bert ringt sich durch</i>	Österreichischer Bundesverlag	1957
Zuckmayer, Carl	<i>Ein Sommer in Österreich</i>	Österreichische Buchgemeinschaft	1955

Die große Anerkennung Adalbert Pilchs als Künstler seiner Zeit lässt sich nicht nur an seinen hoch dotierten Auftragsarbeiten, wie den preisgekrönten Briefmarkenserien und den diversen Porträts österreichischer Politiker erkennen, sondern spiegelt sich auch in der Zusammenarbeit mit den großen österreichischen Kinder- und Jugendbuchautoren und -autorinnen dieser Generation wieder, wie in der oben angeführten Aufstellung abzulesen ist. Bezeichnend ist dabei, dass er nicht nur für bekannte literarische Persönlichkeiten wie Karl Bruckner, Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura, Felix Rosché etc. illustrierte, sondern auch für heute zu Unrecht vergessene Literaten wie Annelies Umlauf-Lamatsch und Alois Theodor Sonnleitner. So spiegelt das Gesamtwerk Adalbert Pilchs die Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur wieder.

Da ein derartig umfassendes Textkorpus den Rahmen dieser wissenschaftlichen Arbeit sprengen würde, muss eine kritisch überdachte Auswahl getroffen werden. So wird in diesem Kapitel ein exemplarischer Überblick über die Arbeit Adalbert Pilchs als Illustrator gegeben. Dabei wird je ein ausgewähltes Werk des Autors Karl Bruckner und der Autorinnen Mira Lobe und Vera Ferra-Mikura vorgestellt. Die literarischen Werke des genannten Künstlers und der Künstlerinnen wurden deshalb aus dem großen Werkkorpus ausgewählt, da sie die österreichische Kinder- und Jugendliteratur in der Nachkriegszeit wesentlich geprägt haben. Für alle diese Autoren und Autorinnen hat Pilch ein oder mehrere Bücher gestaltet:

Bruckner, Karl	<i>Scarley wird gefährlich. Närrische Abenteuer eines Don Quichotte unserer Zeit</i>	Kremayr & Scheriau	1954
Bruckner, Karl	<i>Die große Elf. Ein besinnlich-heiterer Fußballroman für Jugendliche bis zum Greisenalter</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Bruckner, Karl	<i>Viva Mexiko!</i>	Jugend und Volk	1959
Bruckner, Karl	<i>Der Weltmeister</i>	Jugend und Volk	1956
Ferra – Mikura, Vera	<i>Bravo Kasperl! Eine spannende Geschichte für ABC-Schützen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1956
Ferra-Mikura, Vera	<i>Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1957
Lobe, Mira	<i>Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809</i>	Buchgemeinschaft Jung-Donauland	1958

Die Wahl zwischen den vier illustrierten Büchern von Karl Bruckner fiel auf dessen Sportroman *Der Weltmeister*, aufgrund des Umstands, dass dieses Werk in jeder Auflage die Zeichnungen Pilchs und keines anderen Künstlers beinhaltet.

Vera Ferra-Mikuras Erstlesebuch *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen* wird besprochen, da die Illustrationen Pilchs hier von einer derartig vielfältigen Art und Weise sind, was sich in der verwendeten Technik, Komposition und Farbgestaltung zeigt. Weiters lässt sich ein Vergleich mit den Illustrationen von Emanuela Delignon anstellen, welche die künstlerische Gestaltung in der Ausgabe aus dem Jahr 1965 anfertigte. Sie orientierte sich bei ihrer Arbeit zu Ferra-Mikuras Erstlesebuch konkret an den Bildern Pilchs.

Der *Anderl-Roman* Mira Lobes wurde ausgewählt, da bei diesem Buch die illustratorischen Arbeiten mit jeder Ausgabe zunehmen und somit kann eine Entwicklung hin zu einer deutlichen Aufwertung der künstlerischen Gestaltung festgestellt werden.

Mit dieser engen Werkauswahl soll gleichzeitig ein Überblick über die Vielfalt der Illustrationskunst Adalbert Pilchs gegeben werden, da die ausgesuchten Bücher

unterschiedlichen Gattungen zuzuordnen sind und somit jeweils andere künstlerische Gestaltungen verlangen. Karl Bruckners *Weltmeister* ist ein Sportroman und der Jugendliteratur zuzuordnen, genauso wie Mira Lobes Buch *Anderl*, welches zu den historischen Jugendromanen zählt. Vera Ferra-Mikuras Werk *Kasperl und der böse Drache* fällt unter die Gattung der Erstlesebücher und ist somit der Literatur für Kinder zugehörig.

4.2. Karl Bruckners *Der Weltmeister*

Dieses Kapitel bespricht den Skisportroman *Der Weltmeister* von Karl Bruckner, wobei zu Beginn auf das literarische Schaffen des Autors eingegangen wird, das mit der österreichischen Literaturszene der Nachkriegszeit verglichen wird. Darauf folgt eine literaturwissenschaftliche Analyse seines Jugendromans, der v. a. auf seine „austriazentrischen Tendenzen“ hin untersucht wird. Abschließend werden die Illustrationen Adalbert Pilchs nach kunsthistorischen Methoden besprochen, wobei ein besonderer Augenmerk auf die Bild-Text-Korrespondenzen und auf das Textverständnis des Künstlers gelegt wird.

4.2.1. Zum literarischen Schaffen von Karl Bruckner

Karl Bruckners Selbstbezeichnung als „Außenseiter“³⁶ mag zwar als wirkungsvolle Selbststilisierung erscheinen, bezeichnet allerdings auch seine damalige persönliche Situation, als er mit fortgeschrittenem Alter von 40 Jahren in den österreichischen Literaturbetrieb einstieg, schreibt Scheiner (vgl. Scheiner 2002, 11).

Nach einer erfolglosen Schul- und Berufskarriere, Arbeitslosigkeit, zwei Auslandsjahren in Brasilien und dem Einzug in die Wehrmacht, waren seine Erfolgsaussichten als eigentlich zu alter, „literarischer Quereinsteiger“ (ebd.) nicht sehr groß.³⁷ Peter Scheiner nennt drei

³⁶ vgl. Karl Bruckner: *In all den Jahren ... Lebensbericht eines Außenseiters*. Wien: 1964 (ungedrucktes Manuskript). Quellenangabe vgl. Sekundärliteratur bei Scheiner 2002.

³⁷ Aus Platzgründen kann eine detaillierte Biographie und Werkgeschichte von Karl Bruckner in dieser Arbeit nicht aufgeführt werden. Mit diesen Themen beschäftigen sich der von Sabine Fuchs und Peter Schneck herausgegebene Sammelband *Der vergessene Klassiker. Leben und Werk von Karl Bruckner* aus dem Jahr 2002 (Scheiner 2002), (Wexberg 2002) und die Dissertation von Kathrin Wexberg *Verschriftlichte Heimat? Karl*

Faktoren, warum Bruckner trotz der pessimistischen Prognosen schnell Anerkennung in den literarischen Kreisen Österreichs genoss: Durch die Verlagskonjunktur in der Nachkriegszeit übernahm Wien die Rolle als Bücherstadt, die bis dahin Leipzig innehatte, und die Verlage zeigten größte Aufnahmebereitschaft für neue Autoren bzw. Autorinnen. Weiters waren die enormen Absatzchancen durch die institutionelle Jugendbuchförderung gesichert, die nach der Währungsreform im Jahr 1947 in Kraft trat, so Scheiner. Letztendlich zeigte Bruckners Einstellung als Schriftsteller große Wirkung, die sich auch in der bewussten Sujetauswahl niederschlägt (vgl. ebd.). Nach seiner eigenen Aussage will er die „Wirklichkeit, das Lebensnahe, das tatsächliche Geschehen“³⁸ schildern und nicht Traumwelten erfinden. Sein Erfahrungsschatz, den er sich in seinem bisherigen, vielfältigen Leben angeeignet hatte, diente ihm dabei als Stoffgrundlage.³⁹

In Österreich kam es in der Nachkriegszeit zu unterschiedlichen Entwicklungen in der Kinder- und Jugendliteraturszene, schreibt Wexberg: In den 1950er Jahren wählten Autorinnen, wie z. B. Erica Lillegg-Jené mit ihrem im Jahr 1955 veröffentlichten Werk *Vevi* oder auch Vera Ferra-Mikura mit ihrem *Zaubermeister Opequeh* aus dem Jahr 1956, einen eigenständigen österreichischen Weg der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. Weiters etablierte sich ein Trend hin zur Lyrik und zum Sprachspiel, wie beispielsweise das gemeinsame, im Jahr 1975 erschienene Projekt verschiedener österreichischer Autoren und Autorinnen, das *Sprachbastelbuch*, welches einen innovativen und spielerischen Sprachumgang propagierte (vgl. Wexberg 2007, 51-53). Diese Neuheiten am literarischen Markt wurden von Karl Bruckner, wie auch von anderen Autoren wie Fritz Habeck, Othmar Franz Lang, Hermann und Georg Schreiber nicht mitgetragen. Nach Wexberg verfolgten sie einen schriftstellerischen Weg, der noch fest in der real-historischen Tradition verankert war (vgl. ebd., 58).

Bruckner – ein österreichischer Kinder- und Jugendbuchautor im Spannungsfeld zwischen Literatur und Gesellschaft aus dem Jahr 2007 (Wexberg 2007). Beide Werke stützen sich auf den von Richard Bamberger herausgegeben Band über Karl Bruckner aus dem Jahr 1966, mit Beiträgen von beispielsweise Peter Scheiner (Bamberger 1966).

Die neuste Forschungsarbeit zu den Werken von Karl Bruckner, ist die Diplomarbeit von Dieter Annerl aus dem Jahr 2009 mit dem Titel „*Wider die Entfremdung*“. *Ein sozialphilosophischer Begriff als Interpretationsmaßstab für Werke der Literatur für Kinder und Jugendliche bei Karl Bruckner und Marlen Haushofer*. (Dieter Annerl: „*Wider die Entfremdung*“. *Ein sozialphilosophischer Begriff als Interpretationsmaßstab für Werke der Literatur für Kinder und Jugendliche bei Karl Bruckner und Marlen Haushofer*. Dipl. Arb. Wien 2009)

³⁸ Karl Bruckner: *In all den Jahren ... Lebensbericht eines Außenseiters*. Wien: 1964, S. 1 (ungedrucktes Manuskript) Quellenangabe vgl. Sekundärliteratur bei Scheiner 2002.

³⁹ vgl. Karl Bruckner: *In all den Jahren ... Lebensbericht eines Außenseiters*. Wien: 1964 (ungedrucktes Manuskript) Quellenangabe vgl. Sekundärliteratur bei Scheiner 2002.

Obwohl sehr viele Texte Bruckners die damaligen Normen und Handlungsweisen der Erwachsenenwelt radikal in Frage stellten, kann er auch nicht als Vertreter der antiautoritären Kinder- und Jugendliteratur gelten.

Trotz des Rückgriffs auf traditionelle Formen und Gattungen, entwickelte Bruckner seinen persönlichen, eigenständigen Schreibstil, der von Karl-Heinz Klimmer als „Mosaikstil“ bezeichnet worden ist (vgl. Scheiner 1966, 68). Seine auf der einen Seite auktoriale, auf der anderen Seite personale und aus verschiedenen Perspektiven beleuchtende Erzählweise, verweist auf die mündliche Erzähltradition. In der Auswahl seiner Themen kam ihm mit Sicherheit eine Vorreiterrolle zu: Das Aufzeigen von sozialen Missständen, wie in *Giovanna und der Sumpf* (1953), oder die Auswirkungen von Politik auf das konkrete Leben der Menschen, wie in *Sadako will leben* (1961), sind nur zwei mögliche inhaltliche Leitmotive seiner Werke (vgl. Scheiner 2002, 26).

Peter Scheiner schreibt in seinem Bericht *Karl Bruckners literarischer Weg zwischen Tradition und Moderne* (Scheiner 2002) – in dem von Sabine Fuchs und Peter Schneck herausgegebenen Sammelband *Der vergessene Klassiker* aus dem Jahr 2002 – folgendes:

Karl Bruckner gilt als Realist und befasste sich auch mit phantastischen Erzählformen, gilt als realistischer Erzähler des Sozialen und ist auch Autor erfolgreicher Sachliteratur, hat den Ruf eines Pazifisten und schrieb auch über erfolgreiche Revolutionen und Kriege, wandte sich vor allem internationalen Themen und Stoffen zu, zugleich aber solchen seiner österreichischen Heimat. (ebd., 11)

Eine der größten Leistungen Bruckners nach seiner eigenen Auffassung war es, soziale Themen und Darstellungsweisen realistischer Literatur für Erwachsene in die Kinder- und Jugendliteratur einzubringen. Dadurch durchbrach er die klassischen Grenzen der Alterszuschreibung von Kinder- und Jugendliteratur (vgl. ebd., 29). Allerdings wurde er auch auf seinem künstlerischen Weg „gegen Ende der 60er Jahre von jüngeren Autoren überholt, was mit seiner Orientierung an der oralen Erzählkultur und einem idealistischen Realismuskonzept zusammenhängt“ (ebd.), bemerkt Scheiner weiter.

4.2.2. *Der Weltmeister* – Ein Skisportroman mit „austriazentrischen Tendenzen“

Mitte der 1950er Jahre unterbricht Bruckner „die weitere Ausformung seiner erzählerischen Intentionen sozialer Erkundung“ (ebd., 17), so Scheiner, bedingt durch zwei einschneidende

Ereignisse in der österreichischen Geschichte: Den österreichischen Staatsvertrag im Jahr 1955 und dem dreifachen österreichischen Sieg von Toni Sailer bei den VII. Olympischen Winterspielen im italienischen Cortina d'Ampezzo im Jahr 1956.

Rosemarie Schwaiger kommentiert in der Zeitschrift *Profil* im März 2004:

Die Siege hatten in Österreich nicht nur sportliche Bedeutung. Etwas mehr als ein halbes Jahr nach der Unterzeichnung des Staatsvertrages wurde der „Blitz aus Kitz“ auch zu einer Symbolfigur der jungen Republik. Die Zeitungen überboten einander mit vor Pathos tiefenden Lobgesängen auf den feschen Tiroler.⁴⁰

Bruckners Begeisterung für den Skisport und seine ausgeprägte Neigung zur Literarisierung aktueller Geschehnisse, so Scheiner, brachten ihn dazu, kurz nach dem herausragenden Triumph Toni Sailers, eine Biographie des „Blitz aus Kitz“ zu planen (vgl. Scheiner 2002, 18). Nach eigener mündlicher Aussage erhielt er allerdings eine Absage von Sailer, was ihn dazu bewegte, den Stoff zu dem Schlüsselroman⁴¹ *Der Weltmeister* zu gestalten. Die Vorhaben Bruckners sprachen sich schnell herum, bemerkt Scheiner weiter, und schon im Februar des Jahres 1956 heißt es in einer Korrespondenz des Wiener Rathauses:

Ein Jugendbuch über Toni Sailer – Karl Bruckner schreibt „Der Sieger von Cortina“. Der von der Gemeinde Wien mit dem Jugendbuchpreis 1954 ausgezeichnete Schriftsteller Karl Bruckner wird im Verlag für Jugend und Volk ein neues Jugendbuch mit dem Titel „Der Sieger von Cortina“ herausgeben. Der Autor wird in den nächsten Tagen nach Kitzbühel fahren, um an Ort und Stelle die Menschen und die Natur um Österreichs berühmten Olympiasieger Toni Sailer zu studieren.⁴²

Richard Bamberger dagegen schreibt in seinem Bericht über das *Leben und Werk* (Bamberger 1966) Karl Bruckners, dass dieses Vorhaben ein Vorschlag des Verlages „Jugend und Volk“ gewesen ist. Bruckner fuhr aus Gründen der Materialsammlung nach Tirol in den Heimatort Toni Sailers, kehrte aber mit einem sehr mageren Ergebnis zurück und beschloss daraufhin, einen Schlüsselroman über den Skisport zu schreiben (vgl. ebd., 12). „Der Autor brachte manche Voraussetzung dafür mit: seine Siege als Sportler, seine Begeisterung für das Schifahren, seinen Ehrgeiz, Erfolg zu haben“ (ebd.), so Bamberger.

⁴⁰ Rosemarie Schwaiger: *Der Schnee-Heilige*. In: *Profil* 3/2004, 31; vgl. Fußnote 675 bei Wexberg 2007, 177.

⁴¹ Mit dem Begriff „Schlüsselroman“ wird ein Roman bezeichnet, in dem die erdachten Personen und Ereignisse verschlüsselte, allerdings für den Eingeweihten bzw. die Eingeweihte durchschaubare Darstellungen wirklicher Persönlichkeiten und Ereignisse sind. Im sogenannten „Schlüssel“ wird selbst der nicht eingeweihte Leser bzw. die nicht eingeweihte Leserin mit einer besonderen Bemerkung auf die Beziehungen hingewiesen (vgl. Schlüsselroman, Lexikon des Wissens, <http://www.wissen.de/lexikon/schlüsselroman>, 07.01.2013)

⁴² Korrespondenz des Wiener Rathauses zu Karl Bruckners Roman *Der Weltmeister*, <http://www.wien.gv.at/ma53/45jahre/1956/0256.htm?S0=bruckner&SI=karl#P010.2.1956>, 30.06.2005 (vgl. Fußnote 676, Wexberg 2007, 178)

Die erste Auflage des Romans erschien im Jahr 1956 im Verlag „Jugend und Volk, zwei weitere Auflagen folgten. Im Jahr 1956 erhielt *Der Weltmeister* den österreichischen Staatspreis für Jugendliteratur (vgl. Bamberger 1966, 13).

Bruckner erzählt hier die Geschichte zweier Konkurrenten und deren Gegensätze vor dem Hintergrund des aktuellen Skisportbetriebs, sagt Bamberger: des egoistischen und karriereorientierten Florian Hintermoser, der auf eine hoch dotierte Trainerposition in den USA spekuliert, und des sozialen und heimatverbundenen Christian Mairhofer (vgl. ebd., 18). Der Autor lässt den Roman mit dem Überraschungssieg des Bauernjungen, Hintermoser, bei einem internationalen Skirennen beginnen und zeichnet so dessen Weg zum Weltmeister im Skisport (ebd., 41). Allerdings ist dieser dem schnellen und großen Ruhm seelisch nicht gewachsen. „In der Stille ist aber bereits ein echter Weltmeister im Kommen“ (ebd.), kommentiert Bamberger die weitere Handlung:

In der Wintersportregion der beiden Anwärter auf den Weltmeistertitel wachsen zwei Jungen, Martl und Michl, auf, die sich nicht sehnlicher wünschen, als in der Zukunft einmal große Skisportläufer zu werden. Ihr Vorbild ist Christian Mairhofer, welcher einen einfachen und bescheidenen Charakter besitzt und der mit unendlichem Fleiß und Hingabe trainiert. Dieser nimmt sich den beiden Jungen an und zeigt so großes Sozialengagement, ganz im Gegenteil zu seinem schärfsten Konkurrenten Hintermoser, dem der unerwartete Ruhm schnell zu Kopf gestiegen ist. Beide treffen bei einem internationalen Wettkampf aufeinander, bei dem Mairhofer den Sieg davonträgt und nunmehr als Favorit für den Weltmeistertitel gilt. Mairhofer, der trotz seines Erfolges konsequent den heimatlichen Tätigkeiten am Hof des Vaters nachgeht und sich damit eindeutig vom Verhalten Hintermosers unterscheidet, holt ein Jahr später den Weltmeistertitel. „Er hat sein hohes Ziel erreicht: durch Fleiß und Ausdauer“ (ebd.), folgert Bamberger.

Nach Scheiner ist eine Besonderheit im literarischen Schaffen Karl Bruckners die ungewöhnliche Strukturierung seiner Jugendromane, die ein möglichst umfassendes und objektives Bild der Welt in seinen Büchern garantiert. „Und das wird von der Kritik immer wieder betrachtet: der enge Zusammenhang, in dem der Aufbau der Werke Bruckners mit dem Ausschnitt der Welt, der in ihnen dargestellt wird, steht“ (Scheiner 1966, 67), schreibt er weiter.

Richard Bamberger betont in seinem Bericht *Leben und Werk*, dass *Der Weltmeister* der am meisten durchkonstruierte Roman der Werke Bruckners sei (vgl. Bamberger 1966, 12).

Durch die drei Handlungslinien im *Weltmeister*, jene der zwei Skirennläufer und diejenigen der zwei Jungen Michl und Martl, vermeidet der Autor jegliche Identifikation mit dem Helden des Romans, wodurch dem Leser bzw. der Leserin die ganzheitliche Welt des Skisports mit all ihren Komponenten zugänglich gemacht wird (vgl. Scheiner 2002, 19). Er bemerkt weiter, dass es dieser Drang nach Vermittlung realistischer Weltanschauung ist, der Bruckner zu einer gewissen Breite der Darstellung verführt, welche in Kritiken manchmal negativ angesprochen wird. Die Erzählperspektive im Roman, der sich durch Aktualität und Authentizität auszeichnet, wechselt zwischen Handelnden- und Betrachterperspektive, wodurch „ein mehrdimensionales Erlebnis des Schisports vermittelt“ (ebd.) wird.

Da ist die Kehre! Und gleich dahinter stehen die blauen Flaggen eines Pflichttores. Schräg liegt der Körper, schräg stemmen sich die Bretter im wirbelndem [-n sic!] Schwung, werden herungerissen und schleudern eine Schneefontäne hoch. Ein Seilstück rast dem Tollkühnen entgegen. Um Mugeln schwingt er mit wilder Freude. Wieder denkt er klar: Ist das eine Knödelsuppe – wie zu Haus – die Sternkogelabfahrt im letzten Drittel. (Bruckner 1956, 18)

Neben der Triumphgeschichte der Skirennläufer und „der Kritik an der Geschäftemacherei im Schisport“ (ebd.), wird auch ein ökonomischer Einblick in den Arbeitsalltag einer Skitischlerei gewährt, bemerkt Scheiner: „Nochmals alles überlegen: wenn das Band läuft, den Schi hart an die eiserne Stützbacke pressen, wie er [Martl] es dem Vater abguckt hat, dann langsam nachdrücken, dem Zeichen entlang.“ (ebd., 116)

Die zweite, oben erwähnte, Zäsur nach dem dreifachen Olympiasieg von Toni Sailer, die das literarische Schaffen von Karl Bruckner weitgehend beeinflusste, ist der österreichische Staatsvertrag, der im Jahr 1955 unterzeichnet wurde. Dieser bedeutete nach Scheiner nicht nur für die Geschichte Österreichs einen gravierenden Einschnitt, sondern beeinflusste auch den literarischen Markt grenzüberschreitend (vgl. Scheiner 2002, 18). Nachdem die österreichischen Verlage für die finanzsicheren Verlage der BRD zu vertrauenswürdigen Partnern wurden, erweiterte sich der literarische Markt, „was für Bruckner zur Folge hat, dass sich nach seiner Hinwendung zu einem reformerischen Kurs sozialer Veränderungen, der auch mit Verlagswechsel [vom kommunistischen Globus Verlag⁴³] u.a. zu Jungbrunnen und Jugend und Volk einhergeht, ab 1956 die Rezeption seiner Bücher von der DDR in die BRD verlagert“ (ebd.), schreibt er weiter.

Peter Scheiner betont außerdem, dass das Nebeneinander von verschiedenen Tendenzen der Nachkriegszeit in Österreich von spezifisch „austriazentrischen Tendenzen“ (ebd., 17)

⁴³ vgl. Wexberg 2007, 30.

abgelöst wird. Diesem Trend hat sich auch Karl Bruckner nicht entzogen, was sich besonders im Jugendroman *Der Weltmeister* zeigt. Das Publikum wird mehrfach in der Erzählung auf die Bedeutung Österreichs in der Welt aufmerksam gemacht.

So wird beispielsweise auf die bekannte Tiroler Skischule und deren Erfinder angespielt sowie im gleichen Atemzug ein Lobgesang auf das große österreichische Skikönnen angestimmt:

Der Sprecher erblickt jetzt Christian! Verzückt ruft er: „Dieser Österreicher fährt nicht – er segelt elegant herab. Er segelt durch die Luft wie eine Schwalbe! Sie müssten diesen wunderbaren Lauf sehen. Hören Sie den Beifall? Er gilt dem jungen Wunderläufer aus Österreich! Der österreichischen Schwalbe. Staunenswert sicher fährt er vorbei ... er rast nicht verbissen wie die anderen Rekordbrecher ... man könnte sagen, er führt die österreichische Hohe Schule auf Schi vor. [...]“ (Bruckner 1956, 187)

Auch wird das Selbstverständnis Österreichs als Opfer des Zweiten Weltkriegs im *Weltmeister*, so Wexberg, wie in den meisten literarischen Werken der Nachkriegszeit⁴⁴, thematisiert (vgl. Wexberg 2007, 17):

Armes kleines Österreich. Begrabe deine Hoffnungen auf Sieg. Zwei Großmächte [Amerika und Russland] im Sport sind gegen dich angetreten. Darum, lieber, braver Christian Mairhofer, laß dich nicht von Rekordbrechern um jeden Preis verleiten, deine gesunden Knochen zu riskieren. Zeig der Übermacht, daß der Österreicher auch auf den Schi ein Künstler ist. Geh in Ehren unter, Christian --. (Bruckner 1956, 186)

Diese Formulierung ist nach ihr ein „Understatement“ sondergleichen, geht doch der österreichische Profisportler als Gewinner aus diesem Skirennen hervor (vgl. Wexberg 2007, 17). Der dreifache Triumph des Christian Mairhofers hält ihn aber nicht davon ab, dem Skisport den Rücken zu kehren, um sich der Landwirtschaft zu widmen. Er bewahrt damit das heile und übernational gültige österreichische Erbe, so Scheiner (vgl. Scheiner 2002, 18). Bei einem Gespräch mit seinem Vater um den vermeintlichen Verkauf des Hofes der Familie Mairhofer und dessen Umbau zu einem Berghotel, macht Christian Mairhofer seinen Standpunkt deutlich klar:

„Ich [Vater von Christian Mairhofer] – hab´ ihm [vermeintlicher Käufer des Hofes] gesagt – ich muß erst mit dir reden, weil du schließlich der Jungbauer bist.“ Wiederum schaut er über die Brille nach dem alten Knecht. Der stopft die Pfeife und läßt sich nichts anmerken, wie gespannt er auf Christians Antwort lauert.

„Und was bin ich dann, wenn sie unsern Hof niedergerissen haben?“ fragt Christian. „Ein Spekulant, gelt? Siehst, und der mag ich nicht sein. Ich will ein Bauer bleiben. Verkaufst du in der Jugend den Pflug, hast du im Alter kein Brot – das hat die Mutter bei Lebzeiten zu mir gesagt. Und daran halt´ ich mich.“ (Bruckner 1956, 193)

⁴⁴ vgl. dazu Kapitel 4.3.1.

Derartige austriazentrische Tendenzen tauchen noch vereinzelt in späteren Werken Bruckners auf (vgl. Scheiner 2002, 19). Sie lassen sich aus der erzieherischen Intention einer „Weckung vaterländischer Gesinnung und der Befürwortung des neu entstandenen österreichischen Kleinstaats“ (ebd.) erklären, so Scheiner. Diese Tatsache wird in diversen Tageszeitungen positiv vermerkt, die kurz nach der Publikation des *Weltmeisters* eine Rezension des Werkes veröffentlichten. So schreibt die *Tiroler Tageszeitung* vom 21. Dezember 1956:

Es ist ein Volksbuch vom Skisport, das ebenso von sachlichen Dingen, dem nüchternen Planen und den härtesten Vorbereitungen unserer Spitzensportler wie von der Leidenschaft zum Sieg, den Gefahren des Startums und jenen menschlichen Tugenden, die sich erst bewähren, wenn sie in Gefahr sind, erzählt.⁴⁵

Die Wirklichkeitsnähe und der moralisch-erzieherische Gehalt von Bruckners Erzählung, meint Scheiner weiter, werden von vielen Kritiken positiv hervorgehoben. Doch gab es auch negative Statements aus den Kritikerkreisen, welche das geschilderte Schattendasein des modernen Skisportgeschäfts zum Anlass nahmen, auf die fragwürdigen Seiten von Bruckners Werk hinzuweisen. Die *Schweizerische Lehrerzeitung* vom 20. Dezember 1957 merkt an:

Andererseits wird in diesem Buche aber eine Art Skisport gehuldigt, die der nüchterne Betrachter verurteilen muß – nämlich die auf Leben oder Tod und um Zehntelsekunden gehende Raserei im 90-km-Tempo. Der Verfasser scheint gewisse Übertreibungen und Erscheinungen eines erbärmlich ungesunden und vermassenden Betriebs im heutigen Sportgeschehen als selbstverständlich hinzunehmen. [...] Ferner ist das Buch leider nicht frei von gewissen unangenehm berührenden chauvinistischen Tendenzen.⁴⁶

Die in der schweizerischen Rezension kritisierten „chauvinistischen Tendenzen“ werden auch von Kathrin Wexberg in Hinsicht auf die unterschiedlichen Geschlechterrollen und deren Darstellung angesprochen (vgl. Wexberg 2007, 178). Nach ihr propagiert der Roman Bruckners traditionell männliche Eigenschaften wie Stärke, Erfolg und Mut, während Frauen bzw. Mädchen als überwiegend ängstlich und unüberlegt handelnd charakterisiert werden.

Jetzt nähert sich die Gondel der Station, fährt ein und streift mit Gepolter und Führungen. Die Schiebetür wird aufgestoßen. Wie aus einer prall gefüllten Dose drängen Fahrgäste ins Freie. Einige von den weiblichen Insassen haben angstblasse Gesichter, ihre Begleiter dagegen gebärden sich, als sei die Schaukelfahrt auf zweitausendsechshundert Meter Höhe, bei Windstärke acht, ein lustiges Erlebnis gewesen. (Bruckner 1956, 5)

Wexberg interpretiert hier wie folgt: „Auch hier beweist Bruckner Sensibilität für die Männer, die ihre Angst nicht zeigen dürfen.“ (Wexberg 2007, 178)

⁴⁵ vgl. Scheiner 1966, 53.

⁴⁶ vgl. Scheiner 1966, 53.

Das unbedachte und dumme Handeln des weiblichen Geschlechts und die gleichzeitig gezeigte Größe einer der zwei männlichen Hauptprotagonisten, Christian Mairhofer, schreibt Wexberg, werden in einer Szene dargestellt, in der während eines Skirennens ein junges Mädchen auf die Piste läuft und der Sportler ihr geistesgegenwärtig durch einen gezielt gesteuerten Sturz ausweicht:

Ein Ski entgleitet ihr. Schräg rutscht er auf die Rennstrecke zu. Ohne Überlegung springt das Mädchen hinter ihm her, achtet nicht der Warnrufe ihrer Kameraden. Aus dem Felstor oben ist soeben ein Läufer geschossen! Er trägt die österreichischen Nationalfarben. [...]
Ein farbiger Fleck ist auf der Bahn?
Ein Mensch?
Bewegt sich!
Springt vorwärts!
Zurück und wieder vor!
Abschwingen?
Unmöglich!
Niederwerfen!!
Christian zwingt den Körper zu Boden. Er spürt die Erschütterung wie trommelnde Schläge. Etwas an ihm zerreißt. Es schmerzt nicht. Die Schi sind voran. Rasend schnell schlittert er auf den Menschen zu, zieht blitzgeschwind die Beine an sich, um den Unvorsichtigen nicht mit den harten Brettern zu zerschlagen. (Bruckner 1956, 170-171)

Mairhofer beweist noch dazu Großherzigkeit, als er dem Mädchen nichts übel nimmt, obwohl er durch den Sturz auf den Sieg verzichten muss:

„Diese dumme Gans sollte man ausstopfen und ihre Freunde auch.“ Der Streckenwart, der alles mitangesehen hat, wollte die Burschen verprügeln.“ Christian streift lachend die Hose über. „Schimpft nicht über das Mädchel. Sie hat sich beim Ziel gemeldet und tausendmal entschuldigt. Ganz verzweifelt war sie und geweint hat sich auch. Und ich wär' ihr Lebensretter, hat sie gesagt.“ (ebd., 172-173)

In der nächsten Szene lässt sich nach Wexberg allerdings eine „interessante Brechung von männlichen Rollenzuschreibungen“ (Wexberg 2007, 179) feststellen. Obwohl klassisch-männliche Idealwerte wie Stärke und Erfolg im Text überliefert sind, wird hier der Verzicht auf den sportlichen Erfolg aus Rücksichtnahme auf eine andere Person als eigentlicher, sozial-moralischer Sieg geehrt. Grundsätzlich sind die handelnden Figuren Männer oder Jungen, jedoch wird auch die sportliche Leistung des weiblichen Geschlechts anerkannt, als Martl eine begabte junge Skiläuferin mit Begeisterung beobachtet. Dennoch stellt er sein eigenes Können über das des Mädchens, obwohl sie nach seiner Aussage einen besseren Laufstil hat als er.

Vroni, die Jüngere, stürzt nach der zweiten Kehre, die größere Bärbl kurvt schneidig den Hang hinab und führt den Schi eng aneinander und so sicher, daß Martl vor Staunen den Mund aufreißt. Das Mädchel fährt besser als er! Das heißt, nicht ganz so gut, denn sie ist ja nur ein Mädchen. (Bruckner 1956, 80)

Der Jugendroman *Der Weltmeister* ist das zweite Werk Bruckners, nach *Die große Elf* aus dem Jahr 1951, welches sich dem Thema Sport annimmt. Dieses Thema hat in Bruckners Kinder- und Jugendbüchern eine große, aber sehr unterschiedliche Bedeutung, bemerkt Scheiner. „Er [der Sport] wird zum Motiv sinnvoller Freizeitgestaltung, zum Medium vaterländischer Gesinnung, und er zeigt ein sehr zwiespältiges Gesicht, wo er zum Geschäft wird.“ (Scheiner 2002, 19) In seinem späteren Schaffen greift der Autor noch ein letztes Mal auf den Sport zurück, als er den Roman *Der Sieger: Männer und Motoren* im Jahr 1973 verfasst.

4.2.3. Zwiesprache zweier Realisten – Zur Illustration im *Weltmeister*

Im Werk Karl Bruckners gilt eine konsequente Beschränkung auf das Wesentliche und das Notwendige, sowohl bei Stoff, Gehalt und Form (vgl. Bamberger 1966, 17). Der Autor hat immer das Zielpublikum im Blick und weiß, was er seinen jungen Lesern und Leserinnen zumuten darf, und wo die Grenzen liegen. Dies beginnt beim durchdachten Umfang der Bücher und gipfelt im ausgewogenen und leichten Erzählstil Bruckners, der sich durch kurze aber nicht abgehackte Sätze charakterisieren lässt. „[...] er spürt die Grundforderung des sprachlichen Gestaltens: sei wahr! Erreiche dein Ziel mit den einfachsten Mitteln. Sinnenhafte Anschaulichkeit, musikalischer Rhythmus und klarste Aussageform im Geistigen, das sind die Merkmale seiner Sprache“ (ebd.), bemerkt er weiter. Nach Scheiner ist die Anforderung Bruckners an seine literarischen Werke Authentizität, die er durch die Verarbeitung eigener Erfahrungen und biografischer Erinnerungen erreicht hat (vgl. Scheiner 2002, 28). Karl Bruckners persönlicher Anspruch an seine Werke, also die deutlich und klar verständliche Sprache, die authentischen, wahren Geschichten und der bedachte Blick auf das Zielpublikum, deckt sich mit der künstlerischen Einstellung von Adalbert Pilch. Dies wird einer der Hauptgründe gewesen sein, warum Pilch jener Illustrator gewesen ist, der am öftesten Werke von Karl Bruckner künstlerisch gestaltet hat.

Kathrin Wexberg hat sich im Jahr 2002 mit den Illustratoren und Illustratorinnen von Karl Bruckner beschäftigt. In ihrem Bericht aus dem Sammelband *Der vergessene Klassiker* aus dem Jahr 2002 (Wexberg 2002) werden insgesamt elf Illustratoren und Illustratorinnen angeführt, welche achtzehn Bücher von Karl Bruckner illustrierten, wobei einige der Künstler

und Künstlerinnen nur ein oder zwei Werke gestaltet haben. Diese 18 Texte erschienen in insgesamt neun unterschiedlichen Verlagen, was auch die Diskontinuität der künstlerischen Ausstattung erklären könnte, schreibt sie (vgl. ebd., 98). Wexberg hat eine genaue Aufstellung der betreffenden Bücher und deren Illustratoren und Illustratorinnen in ihrem Beitrag erstellt, wobei nur die Erstauflagen der jeweiligen Bücher und deren Künstler und Künstlerinnen berücksichtigt wurden:

Jahr	Titel	IllustratorIn	Verlag
1949	<i>Die Spatzenelf</i>	Rudolf Angerer	Schönbunn-Verlag
1952	<i>Mein Bruder Ahaul</i>	Hedwig Zum Tobel	Waldheim-Eberle
1953	<i>Die Olympiade der Lausbuben</i>	Lisl Wedenig	Kremayr & Scheriau
1953	<i>Giovanna und der Sumpf</i>	Hedwig Zum Tobel	Jungbrunnen
1953	<i>Tom Sawyers lustige Streiche</i>	Adalbert Pilch	Kremayr & Scheriau
1954	<i>Huckleberry Finn</i>	Adalbert Pilch	Kremayr & Scheriau
1955	<i>Die Strolche von Neapel</i>	Emanuela Wallenta	Jungbrunnen
1955	<i>Wildnis: die schönsten Geschichten von Karl Bruckner</i>	Marianne Bruckner Domino	Günther Brinek
1956	<i>Der Weltmeister</i>	Adalbert Pilch	Jugend & Volk
1957	<i>Der goldene Pharao</i>	Hans Thomas	Jugend & Volk
1958	<i>Lale, die Türkin</i>	Emanuela Wallenta	Jugend & Volk
1959	<i>Viva, Mexiko</i>	Adalbert Pilch	Jugend & Volk
1960	<i>Ein Auto und kein Geld</i>	Heinz Stieger	Benzinger
1966	<i>Der Zauberring</i>	Marianne Bruckner	Jugend & Volk

(Illustratoren und Illustratorinnen von Karl Bruckner, ebd., 97)

Nach ihr gibt es keine einheitlich künstlerische Linie der Illustrationen von Karl Bruckners Büchern. So verschieden die Themen und Inhalte der Werke sind, genauso unterscheidet sich ihre bildnerische Ausstattung.

Elf verschiedene KünstlerInnen versuchten mit verschiedensten Techniken, von der Ritzung bis zur Tuschzeichnung, die Texte Bruckners zu begleiten und ihre Wirkung zu verdeutlichen. In den meisten Fällen beschränkt sich die Leistung der Illustrationen auf diese Grundfunktion – sie geben einen Ausschnitt des Textes relativ genau wieder und lenken die Rezeption der Lesenden in eine bestimmte Richtung. Nur in wenigen Fällen stehen die Bilder in einem kontrastiven Spannungsverhältnis zum Text und weisen künstlerische Eigenständigkeit auf. (ebd., 121)

Diese von Wexberg angesprochene „künstlerische Eigenständigkeit“ trifft auf die Illustrationen von Adalbert Pilch eindeutig zu.

Pilch illustrierte insgesamt vier Werke Bruckners und ist somit jener Künstler, der am häufigsten für Bruckner gestaltete. Im bereits oben erwähnten Interview von Emmerich Mazakarini aus dem Jahr 2002 antwortete Pilch auf die Frage, ob er grundsätzlich den Kontakt zu den Autoren und Autorinnen suche, für die er illustriert hat: „Ja, den habe ich

prinzipiell gesucht. Bruckner und so, das waren fabelhafte Leute“. (Mazakarini 2002, 29)
 Leider sind zur direkten Zusammenarbeit von Pilch und Bruckner keine weiterführenden oder vertiefenden Materialien, wie beispielsweise Korrespondenzen, zu finden. Doch lässt sich aus der Zwiesprache der beiden Künstler, also aus der passenden, bildnerischen Umsetzung der betreffenden Szenen im Text und deren Zusammenspiel, genug ablesen, um mit Sicherheit sagen zu können, dass es eine äußerst fruchtbringende und sich gegenseitig ergänzende Kooperation war.

Bereits für die erste Auflage des Jugendromans *Der Weltmeister*, welche im Verlag „Jugend und Volk“ im Jahr 1956 erschienen ist, wurde Adalbert Pilch vom Verlag beauftragt (vgl. ebd., 28), das Umschlagbild und weitere 29 Illustrationen zu gestalten. Im gedruckten Buch sind außerdem noch acht Fotografien abgebildet, welche die Olympischen Winterspiele in Cortina und Toni Sailer als triumphalen Sieger zeigen. Kathrin Wexberg vermutet, dass dies eine Entscheidung des Verlages war, um die Verkaufszahlen durch die Popularität des österreichischen Skirennfahrers zu steigern (vgl. Wexberg 2007, 178). Insgesamt sind Bilder von drei Wiener Fotografen abgedruckt:

Jahr	Titel	Fotograf
1955	<i>Eröffnung der Winterspiele in Cortina</i>	Lothar Rübelt
1955	<i>Das letzte „Wachseln“ vor dem Start</i>	Lothar Rübelt
1955	<i>Toni Sailer im Zielhang des Riesentorlaufs in Cortina</i>	Franz Fink
1955	<i>Start der Damen vor der Torfahne – tief im Tal liegt Cortina</i>	Franz Fink
1955	<i>Toni Sailer auf dem eisharten Firn der Abfahrtspiste in Cortina</i>	Franz Votawa
1955	<i>Toni Sailers erster Siegeslauf – im Riesentorlauf von der Alpe Faloria in Cortina</i>	Franz Votawa
1955	<i>Radioberichter in Cortina</i>	Lothar Rübelt
1955	<i>Riesentorlauf in Cortina – dort, wo der Stock hinzeigt, ging's 150 m in die Tiefe</i>	Franz Votawa

Durch Pilchs bewusst realistische und naturgetreue Darstellungsweise, ist es nicht verwunderlich, dass sich eindeutig Gemeinsamkeiten mit den beigelegten Fotografien feststellen lassen. Beispielsweise ist im Vergleich des von Pilch gestalteten Umschlagbildes (Abb. 19) mit dem letzten abgedruckten Foto von Franz Votawa *Riesentorlauf in Cortina – dort, wo der Stock hinzeigt, ging's 150 m in die Tiefe!* (Abb. 20) nicht nur eine ähnliche Komposition zu erkennen, sondern auch eine stilistische Annäherung an die fotografische Technik auf Seiten Adalbert Pilchs.

Das Umschlagbild des Romans (Abb. 22) ist ganzseitig angelegt und als einziges im Buch in Farbe gedruckt. Der Künstler stellt das Motiv eines Skirennfahrers dar, welcher gerade im Begriff ist, einen Schwung in die linke Richtung um ein Tor herum anzusetzen. Die figurale Darstellung des jungen Rennläufers ist in das Zentrum des Bildes gesetzt, wobei sie in den Vordergrund gezogen wird. So erweckt die Komposition den Anschein, als sei sie aus einer größeren Abbildung ausgeschnitten worden. Diese ist vergleichbar mit der Fotografie von Franz Votawa (Abb. 23), in der in der linken, vorderen Bildhälfte Toni Sailer im Schwung abgelichtet wurde, wobei im Hintergrund eine blasser Berglandschaft zu erkennen ist. Ein ähnliches kompositorisches Element wird auch in Pilchs Umschlagbild angedeutet: In der rechten hinteren Ecke des Bildrahmens erzeugt eine in dunkelblauer Farbe gehaltene Schraffur einen Tiefeneindruck, obwohl die Darstellung grundsätzlich im Vordergrund angesiedelt ist und keine Raumtiefe hat.

Das Motiv des jungen, männlichen Sportlers ist der Schwerpunkt dieser Arbeit. Folgend dem inhaltlichen Kontext wird es sich vermutlich um eine Darstellung von Christian Mairhofer oder Florian Hintermoser handeln, den zwei Hauptprotagonisten in Bruckners Jugendroman. Es könnte aber auch eine allgemeine, idealistische Vorstellung eines österreichischen Spitzensportlers sein, ist Bruckners Roman doch schließlich „ein Volksbuch vom Sport, [...] nach dem nicht nur die Jugend greift, sondern jeder, dessen Herz für den hohen Mut und die meisterliche Leistung im Sport wie im Leben aufgeschlossen ist“ (Bruckner 1956, Rückklappentext), wie der Klappentext des Buches verlautet.

Dem groben Strich und der Oberflächengestaltung nach zu urteilen, wird der Originalentwurf wohl eine Kreidezeichnung gewesen sein. Trotz der eher flächig gehaltenen Physiognomie der Figur, was auf die verwendete Technik zurückzuführen ist, spielt der Künstler mit Licht- und Schatteneffekten, was dem Skiläufer eine ausgeprägte Plastizität verleiht. Die genaue Beobachtungsgabe Pilchs und seine naturgetreue Darstellungsweise werden in den Details der Illustration sichtbar: wie z.B. in den schneidig dargestellten, nach links ziehenden Skiern, deren Kanten durch die Geschwindigkeit in den Schnee eingesunken sind. Der Künstler verwendet hier eine bewusst eingesetzte Leere auf der Bildoberfläche, verbunden mit groben blauen Schraffuren, um einen Eindruck von der Geschwindigkeit des Skiläufers zu erzeugen. Diese technischen und motivischen Feinheiten der Darstellung Pilchs lassen sich vermutlich auf eingehende Vorstudien von beispielsweise Fotografien zurückführen, sodass gewisse Bildelemente jenen des Fotos von Franz Votawa gleichen. Dazu kommt, dass Pilch durch seine Arbeit als Kriegsfotograf (vgl. Biographie Pilch 2012) die Techniken und Arbeitsweisen

eines Fotokünstlers vertraut sind und er dieses Wissen intermedial auf seine grafischen Werke anwenden kann.

Die Leit- und gleichzeitig Signalfarbe dieser Illustration ist Rot, die sich sowohl im Rennanzug des Sportlers und in der Fahne des Tores wiederfindet. Selbst der Untertitel am unteren Rand des Bildes ist mit einem Rotton unterlegt, was als optische Begrenzung dient. Die Farbe Rot wurde nicht willkürlich gewählt, wird sie doch unweigerlich mit der österreichischen Flagge in Verbindung gebracht. Die weitere Farbpalette der Illustration umfasst Violett-, Blau- und Weißtöne – kalte Farben, welche dem winterlichen „Setting“ der Szenerie entsprechen. Die vollständig deckend aufgetragenen Farben lassen sich auf die Technik der Kreidezeichnung zurückführen, was aber keineswegs den Verlust der räumlichen Atmosphäre oder des Detailreichtums in der Physiognomie des Skiläufers bedeutet. Vielmehr unterstreichen der grobe Strich und die kräftigen Farben die Ausdruckstärke der Illustration.

Die in den Fließtext eingebauten weiteren 29 Illustrationen Pilchs sind im Gegensatz zum Umschlagbild alle in Schwarz-Weiß gehalten und weisen keinen Rahmen auf. Die Bilder haben unterschiedliche Größen: Neben ganzseitigen Abbildungen sind auch Zeichnungen zu finden, die circa Dreiviertel der Seite oder auch nur ein Drittel der Seite in Anspruch nehmen. Die verwendete grafische Technik lässt sich aus den Drucken nicht genau erschließen, vermutlich wurden die Originale mit Kreide, Kohle, Griffel oder mit anderen grafischen Mitteln gefertigt. Charakteristisch für die Zeichnungen Pilchs ist die markante Linienführung, die sich aus dem technischen Vermögen ergibt, eine klare und realistische Darstellung mit wenigen Handgriffen auszuarbeiten. Außerdem fangen die Illustrationen die entsprechende Textstelle so weit ein, dass die im Text beschriebene Atmosphäre unmissverständlich bildlich wiedergegeben wird, und das, ohne unnötige Beifügungen oder künstlerische Ausschweifungen zu verwenden. Ein Beweis für das intuitive Textverständnis des Künstlers. Alle im Fließtext eingebauten Abbildungen folgen dem, von Jens Thiele bezeichneten, sogenannten monoszenischen Typ: Diese Arbeiten stellen eine einzelne Szene aus dem Buch dar, im Gegensatz zum pluriszenischen Typ, der mehrere Szenen in einer Abbildung zusammenfasst (vgl. Thiele 2000, 56-61).

Die Auswahl der zu illustrierenden Szenen des Buches ist ein wichtiger Faktor, der die Rezeption des Romans wesentlich mitbestimmt. Adalbert Pilch wurde von Seiten des Verlages immer viel Vertrauen entgegengebracht, weshalb er die zu illustrierenden Textstellen nach eigenem Ermessen wählen durfte (vgl. Mazakarini 2002, 28). Im Fall des

Jugendromans *Der Weltmeister* entschloss sich der Künstler, 29 Szenen bildlich

hervorzuheben:

1	S. 7	<i>Florian Hintermoser fährt zum Startplatz.</i>
2	S. 13	<i>Der erste Läufer des Skirennens kurz vor dem Start.</i>
3	S. 19	<i>Florian Hintermosers Lauf beim Skirennen.</i>
4	S. 25	<i>Die Zuschauer feiern den österreichischen Sieger Florian Hintermoser.</i>
5	S. 33	<i>Martl Schwaiger stürzt beim Skilaufen.</i>
6	S. 35	<i>Martl rappelt sich nach einem Sturz wieder auf.</i>
7	S. 39	<i>Der Vater von Martl, der Bretschneider Bartl und der Doderer in der Skiwerkstatt des Vaters von Martl.</i>
8	S. 49	<i>Christian Mairhofer beim Aufstieg mit Skiern.</i>
9	S. 55	<i>Florian Hintermoser und Christian Mairhofer treffen sich vor einem Skirennen.</i>
10	S. 62	<i>Christian Mairhofer als Vorläufer bei einem Skirennen.</i>
11	S. 73	<i>Martl begrüßt vier Schulkameraden, den Hias, den Kilian, den Naz und den Jackl, die gerade zum Skifahren unterwegs sind.</i>
12	S. 76	<i>Martl beim Aufstieg mit Skiern.</i>
13	S. 81	<i>Martl trifft die Geschwister Bärbl, Vroni und Michl Gamperer.</i>
14	S. 88	<i>Martl beim Aufstieg mit Skiern zum Gampererhof.</i>
15	S. 93	<i>Christian Mairhofer auf dem Gelände des Maierhoferguts beim Skifahren.</i>
16	S. 101	<i>Martl birgt seinen Schulkameraden Jackl nach dessen Sturz.</i>
17	S. 106	<i>Martl beim Schnitzen seiner eigenen Skier.</i>
18	S. 115	<i>Martl mit dem abgebrochenen Ski eines Mitschülers, den er reparieren soll.</i>
19	S. 117	<i>Martl mit fünf Schulkameraden in der Skiwerkstatt seines Vaters beim Reparieren kaputter Skier.</i>
20	S. 126	<i>Der Knecht Bartl beim Versuch skizufahren.</i>
21	S. 134	<i>Der Bauer Mairhofer und der Knecht Bartl im Streitgespräch über die zukünftige Tätigkeit von Christian Mairhofer.</i>
22	S. 141	<i>Florian Hintermoser beim Schreiben von Autogrammen umgeben von einer Masse begeisterter Fans.</i>
23	S. 147	<i>Ein Kameramann filmt die rasante Fahrt von Florian Hintermoser.</i>
24	S. 150	<i>Christian Mairhofer auf dem Zielhang.</i>
25	S. 161	<i>Christian Mairhofer beim Lauf um den Sieg im ersten Torlauf.</i>
26	S. 166	<i>Der Postboote am Mairhofergut.</i>
27	S. 169	<i>Christian Mairhofer reagiert schnell, als ein Mädchen während des Rennens auf der Piste steht und lässt sich geschickt fallen.</i>
28	S. 183	<i>Im Festsaal der Schule stellt der Schuldirektor das Radiogerät ein, damit alle Klassen eine Radiübertragung aus Schweden von der Ski-Weltmeisterschaft mitverfolgen können.</i>
29	S. 193	<i>Ein Blick auf das Mairhofgut in der Bergsenke, im Vordergrund stecken Skier im Schnee.</i>

Die Illustrationen laufen parallel zur entsprechenden Textstelle und stellen die Geschehnisse deutlich, unmissverständlich und realistisch dar. Adalbert Pilch traf die Auswahl der zu illustrierenden Szenen so geschickt, dass er den oben erwähnten Anspruch Bruckners an sein literarisches Schaffen in seinem als episch-realistisch zu bezeichnenden Stil, künstlerisch umzusetzen vermochte.

In dieser Analyse werden aus Platzgründen nur einige markante Illustrationen untersucht. Um auf die Bild-Text-Korrespondenzen näher eingehen zu können, ist es nötig, jede einzelne dieser Zeichnungen genauer zu betrachten.

Die zweite Illustration des Buches auf Seite 13 (Abb. 24) stellt den ersten Skiläufer eines Rennens am Startplatz dar, kurz bevor sich dieser abstößt und den Wettkampf eröffnet. Die Spannung und Aufregung des Sportlers ist gleichermaßen im Text als auch in der Physiognomie der Figur auf der Zeichnung Pilchs zu erkennen:

Auf dem Startplatz macht sich schon Nummer eins bereit. Aufgeregt rutscht der Läufer hin und her. Immer wieder verrückt er die Schneibrille. Der Schweizer Starter hält ihn an der Schulter fest. Jetzt schaut er auf die Stoppuhr, schreit dem Läufer etwas ins Ohr. Ein Stoß – der Sportler wirft sich vor und scheint jäh zu versinken. (Bruckner 1956, 12)

Die Darstellung verbildlicht die beschriebene Situation, d. h. die Illustration verläuft textparallel, und fängt die aufgeladene Atmosphäre der Sportveranstaltung ein. Dabei orientiert sich der Künstler höchst wahrscheinlich direkt an Dokumentationen von Skiwettkämpfen in Form von Fotografien (Abb. 25), Fernsehberichten etc., was v. a. an der realen Komposition der Zeichnung abzulesen ist.

Den Vordergrund nehmen auf der rechten Seite der am Startplatz wartende Skiläufer und der hinter ihm stehende Sportler, auf der linken Seite ein Kameramann ein. Durch die leichte perspektivische Verkürzung, die sich in einer schwach ausgeprägten Aufsicht zeigt, wird eine optische Distanz zum Betrachter bzw. zur Betrachterin aufgebaut. Letztere nehmen die Rolle der Zuschauer bzw. Zuschauerinnen ein, die am Rande der Skipiste dem Spektakel folgen, was den gewünschten suggerierten Realismus der Szenerie noch steigert. Die Masse an Zusehern und Zuseherinnen, die sich perspektivisch verkürzt hinter dem Starthügel verliert, begrenzt den Bildraum und garantiert eine höchst mögliche Rauntiefe. Die Schraffur auf der linken Bildhälfte fungiert ebenfalls als Rahmenbegrenzung und charakterisiert gleichzeitig den Bildhintergrund und die damit verbundene Weite der Berglandschaft.

Karl Bruckner beschreibt die vorhergehende Szene aus den Augen von Florian Hintermoser, der an dieser Stelle in der Erzählung noch ein Neuling im Profisport ist und von der Stimmung am Starterplatz noch überwältigt wird. Allerdings wechselt der Autor in der illustrierten Szene abrupt in eine andere Erzählerperspektive, welche sachlich und nüchtern die Situation der Skiläufer kurz vor dem Start beschreibt. Dieser Wechsel kann auch in der Zeichnung Pilchs abgelesen werden, da dieser durch die gewählte Komposition den Betrachter und die Betrachterin vom Geschehen distanziert. Eine emotionale Sichtweise aus

dem Blickwinkel eines Hauptprotagonisten wird vermieden, da diese der sachlich berichtenden Textstelle nicht entsprechen würde.

Allerdings wird die im Text beschriebene Stimmung der Sportler in der Zeichnung Pilchs wiedergegeben: Die angespannte Haltung des am Startplatz wartenden Läufers, der mit leicht geöffnetem Mund, die Skistöcke umklammernden Händen und durchgedrückten Beinen auf das Startsignal ausharrt. Genauso stimmungsvoll abgebildet, sind die markanten und vor Aufregung angespannten Gesichtszüge der Zuseher und Zuseherinnen, die trotz der perspektivischen Verkürzung noch unglaublich detailliert ausgearbeitet sind.

Diese Arbeit von Adalbert Pilch geht also in allen Bereichen exakt auf den Text und dessen Anliegen ein, sodass die Zeichnung inhaltlich, als auch atmosphärisch mit der Textstelle konform geht und nichts hinzufügt oder verändert.

Die siebte Illustration auf Seite 39 (Abb. 26) spricht ein weiteres Kernthema des Romans an: die österreichische Heimatverbundenheit, in diesem Fall das ehrliche österreichische Handwerk.

Der Junge Martl schleicht sich nach einem Tag auf der Skipiste, auf der er sein Können auf den „Brettern“ verbessern wollte, in die Skiwerkstatt seines Vaters, Thomas Schwaiger, mit dem Vorhaben, ihn um neue Skier zu bitten. Dieser ist allerdings nicht alleine:

Der Vater hat Besuch. Auf einer Kiste sitzen der Bretschneider Bartl und der Doderer, der älteste unter den einheimischen Skilehrern. [...] Verärgert befühlt Martl das Loch im Hosenboden. Das Gespräch der Großen interessiert ihn wenig. Er möchte wegen der neuen Bretter mit dem Vater verhandeln. Und der schraubt und hämmert verbissen an einem Schi des Doderer. Er scheint gar nicht zu merken, daß sein Sprössling anwesend ist. (ebd., 40)

Folgend der Textstelle werden in der Illustration, die auf Dreiviertel der Seite abgedruckt ist, drei männliche Figuren in einer Werkstatt gezeigt, die in ein Gespräch vertieft sind. Der Betrachter bzw. die Betrachterin sieht in den abgeschlossenen Raum hinein, der bzw. die den gleichen Blick auf die Szenerie wie der Protagonist Martl in der Erzählung hat.

Die Darstellung ist in zwei Ebenen unterteilt: Der Vater von Martl, Thomas Schwaiger, steht am rechten Bildrand vor seinem Werk Tisch und nimmt den Vordergrund ein. Versetzt am linken hinteren Bildrand werden zwei ältere Männer, Bartl und Doderer, auf einer Kiste sitzend dargestellt. Durch eine angedeutete Holzverkleidung der Wand und der daran angebrachten Werkzeughalterung wird der Raum begrenzt und erhält dadurch einen bühnenähnlichen Charakter. Aufgrund der detaillierten Personenbeschreibung des Bretschneiders Bartls im Text, war es dem Illustrator möglich, die Figur physiognomisch exakt nach der Textvorlage zu gestalten:

Dem Bartl baumelt wie immer die kaltgewordene Pfeife vom Mundwinkel. Gewohnheitsmäßig pafft er leere Luft statt Rauch. Wie ein umgestülpter Suppenteller liegt der speckig-glänzende Filzhut auf dem grausträhnigen Haar des Alten. So oft er ihn zurechtrückt und dann wieder nach dem Tragkorb greift, glaubt Martl, der Alte wolle sich verabschieden. Der denkt jedoch nicht daran. Den lebhaften Meinungs-austausch zwischen dem Schwaiger Thomas und dem Doderer findet er viel vergnüglicher als den langweiligen Aufstieg zum Bergbauernhof des Mairhofer. Jedesmal wenn Rede und Gegenrede wechselt, hebt der Alte die knorrigen Hände und stützt sie erwartungsvoll von neuem auf die Knie. Dabei pendeln die flinken Blicke seiner Vogelaugen von einem Redner zum anderen. (ebd.)

So lauscht die alte Figur Bartls in der Zeichnung mit einem schlaffen Filzhut bekleidet und einer Pfeife in der rechten Hand aufmerksam dem Gespräch des Schreiners und des Skilehrers. Die linke Hand hat er auf einem Knie aufgestützt, sodass es wirklich den Eindruck macht, als wolle er jede Sekunde aufbrechen. Die für die Arbeiten Pilchs typisch markante Linienführung ist in den Physiognomien der drei Figuren deutlich zu erkennen. Nicht nur in den Gesichtszügen und dem feinen Faltenwurf der Kleidung lässt sich die Liebe zum Detail und zur realistischen Darstellung herauslesen, sondern spiegelt sich auch in den Bildelementen, wie in den von Thomas Schwaiger verwendeten Werkzeugen, die vor ihm auf der Werkbank liegen, oder dem naturgetreu nachgebildeten Holzkorb, der links neben der Figur des Bartl steht, wieder.

Auch in dieser Arbeit hält sich Pilch ganz stark an den Text, fügt keine Unnötigkeiten hinzu oder lässt Relevantes weg. Vielmehr überhöht er den Inhalt der erzählten Szene durch seine detaillierte und realistische Darstellung, was dem Rezipienten bzw. der Rezipientin eine weitere Möglichkeit gibt, in die Handlung einzusteigen.

Aus diesen Untersuchungen lässt sich schließen, dass die Zusammenarbeit der beiden Künstler, Pilch und Bruckner, zu den fruchtbarsten gehört, die in den 50er Jahren in Österreich zu finden sind. Sie harmonieren in ihrer Arbeitsweise und ihrem persönlichen Anspruch an das Werk und ergänzen sich gegenseitig in ihrem Erfindungsgeist, sodass wahrlich von einer Zwiesprache zweier (epischer) Realisten gesprochen werden kann.

4.3. Mira Lobes *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809*

Nach einem kurzen Überblick über Mira Lobes literarisches Schaffen, wobei auf ihre Motiv- und Themenwahl näher eingegangen wird, folgt eine literaturwissenschaftliche Untersuchung ihres historischen Jugendroman *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809*. Im Zusammenhang mit Lobes Jugendroman wird das Motiv der österreichischen Selbstdarstellung nach 1945 genauer besprochen. Die Illustrationen Adalbert Pilchs werden abschließend nach kunsthistorischen Methoden analysiert, wobei auch hier ein besonderes Augenmerk auf die Bild-Text-Korrespondenzen und auf das Textverständnis des Künstlers gelegt wird.

4.3.1. Zum literarischen Schaffen von Mira Lobe

Mira Lobe, die am 17. Dezember 1913 in Görlitz als zweite Tochter der Familie Rosenthal geboren wurde, ist schon in ihrer Kindheit mit dem Antisemitismus konfrontiert worden, schreibt Seibert in seinem Beitrag im Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Seibert 2006, 2). Nach der Machtergreifung Hitlers war es Lobe nicht mehr möglich, ein Studium an der Universität zu beginnen. Sie fasste den Entschluss, nach Palästina auszuwandern. In Berlin besuchte sie eine Textil- und Modeschule und schloss diese 1936 ab, um noch im selben Jahr in das neue Land zu emigrieren. In ihrer Autobiographie bemerkte sie dazu folgendes: „Während ich in Berlin auf mein Einreise-Visum nach Israel wartete (damals noch Palästina), lernte ich Buchbinden und Maschinesticken. Beides – und noch zehn andere Berufe – übte ich im neuen Land aus, wie das in der Emigration so ist.“ (Lobe 1965, 327) Ernst Seibert stellt seinem Beitrag folgende autobiografische Notiz der Autorin voran, die ihr Ankommen im neuen Land schildert:

Ich bin Jüdin, und 1936 bin ich nach Palästina ausgewandert. Ich ging in Haifa an Land, es war im März, es war schon Frühling. Alles hat schon geblüht. Ich fuhr nach Tel Aviv, und ich kam mir wie verzaubert vor, wie verwunschen. Da war dieser betäubende, berausende Orangen-Duft. Ich fühlte mich plötzlich so frei, es war tatsächlich ein Gefühl von Freiheit, von Glück, von Noch-einmal-davonkommen-Sein.⁴⁷

⁴⁷ Mira Lobe, In: Heinz Janisch (Hg.): *Salbei & Brot. Gerüche der Kindheit*. Wien: Austria Press 1992, S. 31.

Im Jahr 1940 heiratete sie den Schauspieler und Regisseur Friedrich Lobe, welcher durch seinen Berufsstand nur geringe finanzielle Sicherheit bieten konnte. Drei Jahre später wurde ihre Tochter Claudia geboren, ihr Sohn Reiner kam im Jahr 1947 auf die Welt (vgl. Seibert 2006, 2). Das Jahr 1943 markiert auch den Beginn der Arbeit an Lobes erster Robinsonade *Insu-Pu, die Insel der verlorenen Kinder*, welche 1948 auf Hebräisch aufgelegt wurde. „Insu Pu“, erklärt Blumesberger, ist eine von Kindern erfundene Abkürzung für „Insula Puerorum“, was übersetzt „die Insel der Kinder“ bedeutet (vgl. Blumesberger zu Mira Lobe 2006, 13). Als Friedrich Lobe 1950 ein Engagement am „Theater in der Scala“ bekam, welches von der Kommunistischen Partei finanziell unterstützt wurde, übersiedelte die Familie nach Wien, schreibt Seibert weiter (vgl. Seibert 2006, 2-3). In Österreich feierte Mira Lobe ihre ersten literarischen Erfolge. Seibert bemerkt, dass mit ihren frühen Werken die damals wesentlichen österreichischen Kinderbuchverlage repräsentiert wurden: *Insu-Pu* erschien 1951 in einer deutschen Ausgabe im Verlag Waldheim-Eberle, *Anni und der Film* wurde 1952 im Globus-Verlag verlegt und das Buch *Der Tiergarten reißt aus*, das 1953 im Schönbrunn-Verlag erschien, markiert den Beginn einer fruchtbaren Zusammenarbeit mit der Illustratorin Susi Weigl. Im Verlag Jungbrunnen fand Mira Lobe „ihre neue Verlagsheimat“ (ebd., 3) und ihre Bücher, die von Weigl künstlerisch gestaltet wurden, erschienen in diesem Verlag im Jahrestakt.

Die erste große Anerkennung folgte 1957 mit der Auszeichnung des „Österreichischen Staatspreises für Jugendliteratur“ für ihr Buch *Titi und der Urwald*, das im „Jungbrunnen-Verlag“ publiziert wurde, schreibt Seibert weiter. Im selben Jahr erfolgte die dritte Emigration, als Friedrich Lobe nach der Schließung des „Theaters an der Scala“ eine Anstellung am „Deutschen Theater“ in Ostberlin erhielt (vgl. ebd.). Somit kehrte die Autorin in die Gegend ihrer Kindheit zurück, obwohl sie Görlitz nie wieder aufsuchte, bemerkt Seibert. Ihr Werk *Ich wünsche mir einen Bruder* wurde 1958 auf die „Ehrenliste zum Österreichischen Staatspreis für Jugendliteratur“ gesetzt. Der Aufenthalt in der DDR war allerdings nicht von Dauer: Die Familie kehrte nach einem Jahr nach Wien zurück, als Friedrich Lobe eine Anstellung im „Theater an der Josefstadt“ zugesprochen bekam. Noch im selben Jahr verstarb er.

Weitere Auszeichnungen erhielt Mira Lobe im Jahr 1961 mit dem „Jugendpreis der Stadt Wien“ und mit dem „Internationalen Andersen-Preis“ für ihr Werk *Hannes und sein Bumpan*. Ihr Buch *Die Omama im Apfelbaum* wurde 1965 mit dem „Österreichischen Staatspreis für Jugendliteratur“ geehrt. Doch nicht nur von der öffentlichen Seite her wurde Mira Lobe für ihre Leistungen geschätzt, betont Seibert. Als im Jahr 1968 die Gründung der sogenannten

„Gruppe“ stattfand, einer Vereinigung von Autoren und Autorinnen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, die Problematik der modernen Kinder- und Jugendliteratur zu diskutieren, wurde Lobe „zweifelloos als die Doyenne dieser Gruppe betrachtet“, sagt er weiter. *Das Sprachbastelbuch* war nur eines von vielen Ergebnissen der literarischen Arbeiten der „Gruppe“.

Nach Seibert fand Mira Lobes schriftstellerisches Gesamtwerk einen Höhepunkt mit dem Bilderbuch *Das kleine Ich bin Ich*, welches von Susi Weigl illustriert wurde. Doch die bislang ideale Kooperation zwischen der Autorin und der Illustratorin blieb nicht auf Dauer ohne Spannungen (vgl. Harranth 2006, 25). Während Susi Weigl ihrer erprobten stilistischen Techniken treu blieb und diese weiter verfolgte, entwickelte sich die inhaltliche und sprachliche Gestaltung der Stoffe Mira Lobes weiter. Zwar war an eine Trennung des bekannten Künstlerinnenpaares nicht zu denken, erklärt Harranth, doch es wurde ein Kompromiss gefunden: Lobe arbeitete nun an Büchern für die Mittelstufe, welche im „Jungbrunnen-Verlag“ mit nur wenige Schwarz-Weiß-Illustrationen Weigls veröffentlicht wurden, wie beispielsweise *Die Omama im Apfelbaum*. Dieser Ausweg bewährte sich und bald fand eine Absprache zwischen den Verlagen „Jugend und Volk“ und „Jungbrunnen“ statt: Der „Jungbrunnen-Verlag“ publizierte weiter Bücher Lobes und Weigls für die Mittelstufe, während der Verlag „Jugend und Volk“, nach einer gewissen Eingewöhnungsphase, die künstlerische Gestaltung der Bilderbücher Mira Lobes auch an andere Illustratoren und Illustratorinnen vergeben konnte, sagt Harranth. So arbeiteten ab den 1970er Jahren noch Künstler und Künstlerinnen wie Irene Racek, Angelika Kaufmann, Christina Oppermann-Dimow und Winfried Opgennorth mit der Autorin zusammen (vgl. ebd.).

Im Jahr 1980 wurde Mira Lobe die wohl höchste Auszeichnung mit dem erstmals vergebenen „Österreichischen Würdigungspreis für Kinder- und Jugendliteratur“ verliehen (vgl. Seibert 2006, 3-4). In einem Interview aus dem Jahr 1992 bemerkte sie noch: „Ich habe Sehnsucht danach, zu schreiben. Einfälle haben, Gedanken haben, Gefühle haben ... Was später Gedanke wird, das beginnt ja damit, daß man irgendwo in einem Gefühl getroffen wird.“⁴⁸

Die vielgelesene Autorin verstarb am 6. Februar 1995 in einem jüdischen Altersheim in Wien (vgl. Seibert 2006, 4).

Ein wesentliches Merkmal von Mira Lobes literarischem Gesamtwerk ist, dass sie in allen ihren Schaffensperioden für unterschiedliche Altersstufen schreibt (vgl. Seibert 2006, 4). Aus

⁴⁸ Michael Freund: *Freiheit ist besser als Speck*. - In: Der Standard Album vom 30.04/1.5. 1992, A1.

dieser Gleichzeitigkeit ergibt sich eine Fülle von Querverbindungen, schreibt er weiter, was trotz der beträchtlichen Vielfalt des Schaffens der Autorin ihren einheitlichen Stil erklärt (vgl. ebd., 5). Das vielseitige Textkorpus Mira Lobes beinhaltet Bilderbücher, Kinderbücher und Jugendbücher und „es bestätigt sich gerade in ihrem Werk die Feststellung, dass die Trennung zwischen Kinder- und Jugendliteratur nicht in erster Linie eines des Lesealters ist, sondern eine von grundlegenden poetologischen Unterscheidungen“ (ebd.), so Seibert.

Durch die große Anzahl an Übersetzungen der Werke Mira Lobes, erreichte sie, nach Blumesberger, eine große Leserschaft. Themen wie das Außenseitertum, den Abbau von Vorurteilen und das kindliche Recht auf Selbstbestimmung spielen eine wichtige Rolle in der Kinder- und Jugendliteratur Mira Lobes (vgl. Blumesberger zu Mira Lobe 2006, 14). Kinder wurden in ihren Werken immer als eigenständige Wesen gesehen, bemerkt Blumesberger. „Mira Lobe, die sich in ihren Werken immer mit Problemen der Schwächeren auseinandersetzte, konnte sich auch persönlich mit jenen identifizieren, die die schlechtere Position im Leben einnehmen mussten“, schreibt Blumesberger weiter. „Schreiben war für sie aber auch der Versuch Solidarität zu vermitteln, Mut zu bestärken, sich trauen, anders zu sein als alle anderen.“ (ebd., 15)

Weiters lassen sich v. a. in der Motivwahl der Autorin Kontinuitäten finden, wobei sich aus diesen auch häufig Fortschreibungen entwickeln, schreibt Seibert, da sich bestimmte Motive in verschiedene Gattungen transponieren lassen: In den Bilderbüchern gestaltet Lobe phantastische Elemente, die sie in ihren Kinderbüchern zu einer phantastischen Poetik ausweitet, in ihrer Jugendliteratur wiederum konzipiert sie eine Poetik des sozialen und politischen Engagements (vgl. Seibert 2006, 4). Er betont weiter, dass eine weitere Fortschreibung die Gestaltung der Figuren Lobes betrifft, hinter der sich eine Typologie der Protagonisten erkennen lässt, welche aber immer als Mischtypen und nicht als „reine Inkarnation eines einzelnen Charakters“ (ebd.) gezeichnet sind. Die Autorin verleiht ihren kindlichen Protagonisten Lebendigkeit, schreibt er weiter, dadurch, dass sie jenen in Konfliktsituationen kontinuierlich die Fähigkeit zum Handeln abverlangt „und so die Figuren von den Konturen bloßer psychologischer Zuordnung ablöst und gegenwärtige Gestalt werden lässt.“ (ebd.)

Mira Lobe pflegte ein enges Verhältnis mit ihren Kollegen und Kolleginnen und half manchen heute bekannten Autorinnen, wie z. B. Käthe Recheis oder Lene Mayer-Skumanz, über die ersten anfänglichen Schwierigkeiten ihrer Karriere hinweg, so Blumesberger (vgl. Blumesberger 2006, 15).

Ein sehr treffendes Zitat aus einem Text von Mayer-Skumanz, den sie zum Anlass des 80. Geburtstags Mira Lobes verfasste, besagt: „Mira, du hast eine starke Begabung für Freundschaft. Man fühlt sich bei dir gut aufgehoben, auch wenn man grad weg ist.“⁴⁹

4.3.2. Der Tiroler Freiheitskampf von 1809 als Thema der österreichischen Selbstdarstellung nach 1945 – eine literaturwissenschaftliche Analyse des *Anderl*-Romans

Im Werkkorpus von Mira Lobe, schreibt Fuchs, lassen sich nur zwei, heute leider vergessene, Jugendbücher aus der Gattung des historischen Romans finden. Neben dem Künstlerroman *Meister Thomas in St. Wolfgang*, der im Jahr 1965 im Verlag „Jugend und Volk“ erschienen ist und sich mit der Biographie des bedeutenden, oberösterreichischen Bildschnitzers Thomas Schwanthaler in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auseinandersetzt (vgl. Fuchs 2005, 93), erzählt Mira Lobe auch die Geschichte des jungen Andreas Speckbacher in ihrem Roman *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809*, erschienen im Jahr 1955 im „Schönbrunn-Verlag“.⁵⁰

Im historischen Roman für Kinder und Jugendliche rücken Randfiguren, wie Kinder, Frauen oder vergessene, geschichtlich verbürgte Personen und deren alltägliches Leben in den Mittelpunkt, wie Sabine Fuchs in ihrem Beitrag über Mira Lobes historische Romane bemerkt (vgl. ebd., 87), die historisch bedeutende Ereignisse oder Umbrüche miterleben bzw. miterlebt haben.

Das zeitlich Entfernte regt nicht nur die Phantasie der LeserInnen an, sondern erlaubt es AutorInnen auch auf der Basis von historischen Erkenntnissen mit ihrer – individuellen – Vorstellungskraft Vergangenes lebendig werden zu lassen. Historische Romane repräsentieren zu Geschichte gewordene Ereignisse dreifach: Vergangenes wird gegenwärtig, Geschichtliches wird gedeutet und das künstlerische Produkt ist selbst Teil der Kulturgeschichte. (Fuchs 2005, 87)

Mira Lobes Roman ist, wie schon erwähnt, im Jahr 1955 erschienen, im Jahr des österreichischen Staatsvertrages. Die Auswahl des Sujets des Tiroler Freiheitskampfes ist für

⁴⁹ Lene Mayer-Skumanz: *Das Zweitschönste. (Aus einem Brief)*. In: *Freiheit ist besser als Speck. Texte für Mira Lobe zusammengestellt zu ihrem 80. Geburtstag*. Wien: Jugend & Volk/Jungbrunnen/St. Gabriel 1993, 35-36.

⁵⁰ Im Jahr 2013 wird die Dissertation von Herrn Mag. Georg Huemer erscheinen, der sich mit dem Gesamtwerk von Mira Lobe beschäftigt. (Georg Huemer: *Mira Lobe. Ein Lebenswerk im Zeichen der Zweiten Republik*. Diss. Wien 2013.)

Gertrude Pimmer ein „gewagtes Unterfangen“ (Pimmer 1994, 222). Sie schreibt in ihrer Dissertation über Mira Lobe: „Obwohl die grauenvollen Kriegsereignisse von 1939-1945 noch allgegenwärtig waren, recherchierte Mira Lobe für einen Jugendroman, in dem die Kampfhandlungen der Bayern und Franzosen mit den Tirolern im Jahre 1809 im Mittelpunkt stehen.“ (Pimmer 1994, 222) Doch scheint das Thema in diesem Zusammenhang nicht willkürlich gewählt worden zu sein, wie Sabine Fuchs behauptet (vgl. Fuchs 2005, 88). Die Jahre der Nachkriegszeit waren geprägt von den österreichischen Bemühungen, die nationale Schuld an den Verbrechen des NS-Regimes zu verringern und einen akzeptablen Staatsvertrag auszuhandeln. Dabei war es vorteilhaft, die Opferrolle Österreichs als erstes besetztes Land in allen Belangen zu demonstrieren. Sabine Fuchs gibt in ihrem Beitrag das Beispiel des „Österreich-Films“ *1. April 2000*, einer SF-Filmkomödie (vgl. ebd.), als solches Demonstrationsmittel an.

Auch das Thema des Tiroler Freiheitskampfes deckt sich mit der gewünschten österreichischen Selbstdarstellung dieser Zeit. Dieses Ereignis wird v. a. im Westen Österreichs bis heute oft überliefert und dadurch in der Erinnerung lebendig gehalten. Die Eigenschaften der Selbstlosigkeit der Bauern und der Bergbevölkerung Tirols und deren Eigensinnigkeit bei der Verteidigung ihres Landes werden dabei besonders herausgehoben, so Fuchs. Beispiele aus der bildenden Kunst sind das Gemälde von Franz von Defregger *Der Kriegsrat Andreas Hofers* aus dem Jahr 1897 (Abb. 27) und das Porträt Andreas Hofers von Albin Egger-Lienz aus dem Jahr 1918 (Abb. 28), die heute im Tiroler Landesmuseum und im Schloss Bruck in Lienz. Aufgewahrt werden.

Der historische Jugendroman Mira Lobes ist rund um das Leben des Sohnes des berühmten Freiheitskämpfers, Josef Speckbacher, Andreas Speckbacher, aufgebaut, der in seiner Kindheit die Kämpfe um das Land Tirol zur Zeit der Napoleonischen Kriege im Jahre 1809 miterlebt. Die Autorin scheute, so Fuchs, bei ihren Recherchen nicht vor eingehenden Quellenstudien zurück und schuf somit ein historisch fundiertes Werk (vgl. ebd., 89). Nicht umsonst schreibt sie: „Alle wesentlichen Personen und Ereignisse, die in diesem Buch geschildert werden, entsprechen den historisch überlieferten Tatsachen des Tiroler Freiheitskampfes von 1809.“ (Lobe 1955, 5)

Josef Speckbacher führt als Vertrauter von Andreas Hofer 1797, 1800 und 1805 die tirolerischen Truppen gegen die Franzosen ins Feld und kämpft im Jahr 1809 an den drei sogenannten „Bergisel-Schlachten“ gegen die bayrischen Soldaten, wobei sein Sohn bei der letzten Entscheidungsschlacht an seiner Seite ist.

Durch die taktischen Führungsqualitäten Josef Speckbachers besiegten die Tiroler Bauern die Rheinbund-Division, wurden allerdings am 17. 10. 1809 bei Unken und Mellach von den feindlichen Truppen besiegt. Josef Speckbacher flüchtet sich nach Wien, wo er beim österreichischen Kaiser um Asyl ansucht und sich dort bis zum Jahr 1818 niederließ, um dann nach Tirol zurückzukehren. Sein Sohn Andreas ist beim letzten Kampf gefangen genommen worden und nach München gebracht worden, wo er bis zum Jahr 1816 im Bischöflichen Seminar unterrichtet wird. Er tritt im gleichen Jahr die Reise in seine Heimat an. Vater und Sohn sind seit 1858 in der Hofkirche in Innsbruck neben Andreas Hofer und den anderen Freiheitskämpfern beigesetzt (vgl. Joseph Speckbacher, *Tiroler Freiheit* 2011).

Die erste Auflage des Romans erschien im Jahr 1955 im „Schönbrunn-Verlag“ Wien und ist in drei Abschnitte gegliedert. Den ersten Teil bildet eine kurze Darstellung Anderls, welche genau datiert ist mit dem 16.10.1812. Die Anregung, seine Erinnerungen zu Papier zu bringen, erhielt er von seinem Lehrer Pater Schmiederer, schreibt Fuchs. Als Auslöser gilt das Gespräch mit dem Kriegsminister von Triva, der dem Jungen anbot, eine Karriere als bayrischer Soldat zu beginnen, die mit einer Ausbildung in der Bayrischen Kadettenschule anfangen sollte (vgl. Fuchs 2005, 90). Doch stand Anderl noch ganz in der Tiroler Tradition, wonach er stolz auf die Tiroler Verfassung war, die den Stand der Bauern gleichberechtigt neben anderen Ständen platzierte und somit nicht im geringsten die Absicht einer militärischen Laufbahn verfolgte: „Innen drin hab´ich´s gleich gewußt, daß ich „nein“ sagen werd´und dem Herrn von Triva die Hand nicht geben kann. Soldat werden für den Bayernkönig? Da hätt´ich ja keinem Tiroler jemals wieder in die Augen schauen können.“ (Lobe 1955, 15)

Den Hauptteil der Erzählung umfassen die chronologisch verschriftlichten Aufzeichnungen Anderls, die noch während seiner Zeit im Bayrischen Seminar im Jahr 1812 verfasst wurden, berichtet Fuchs weiter. Die Leser und Leserinnen steigen in *Meine Erinnerungen an das Jahr 1809 von Andreas Speckbacher* mit dem Weihnachtsfest 1806 ein, als Anderl seinen Vater zum ersten Mal über die Freiheitsbewegung sprechen hörte. Retrospektiv dokumentiert der Junge die Sicht auf die Ereignisse um das Jahr 1809 aus seiner Perspektive, die ihn anfangs zu räumlicher Distanz zwingt, ihn allerdings durch seinen Vater auch nahe an die historisch wichtigen Personen bringt (vgl. Fuchs 2005, 89). Ernst Seibert⁵¹ setzt diese Perspektivenwahl Mira Lobes in eine Tradition mit Grimmelshausens *Simplicissimus* und Ilse Aichingers *Die größere Hoffnung*, welche ebenfalls jene „Kindheitsperspektive“ (Seibert 2005, 178) wählten.

⁵¹ Ernst Seibert teilt die historischen Jugendromane von Mira Lobe in die realistische Subgattung ein.

Abwechselnd als ungeduldig auf Nachricht Wartender oder als aktiv an den Widerstandskämpfen Teilnehmender berichtet Andreas Speckbacher von der Spanne zwischen den ersten Siegen der Tiroler, über die darauffolgenden Niederlagen sowie den bedeutendsten Sieg, bishin zur letzten großen Niederlage der Tiroler, beschreibt Fuchs die Handlung des Romanes (vgl. Fuchs 2005, 90-91).

Mira Lobe streicht dabei die selbstlose Haltung der Bauern heraus, sagt sie weiter, und versucht, die Motivation für die Kämpfe als notwendig und nicht willkürlich darzustellen. Die Aufzeichnungen des Jungen machen dies sehr deutlich: Als Tiroler Bauer wird nur für das Recht auf Freiheit gekämpft. Allein die Verteidigung des eigenen Landes bei einem Angriff zählt, Expansionswünsche werden von Grund auf abgelehnt. Werte wie Solidarität, Verschwiegenheit und Opferbereitschaft werden sehr groß geschrieben und alle Personen, seien es Mütter, Kinder oder ältere Menschen, beteiligen sich direkt oder indirekt an der Widerstandsbewegung, was jene untergründige Kriegsführung erst möglich macht, so Fuchs (vgl. ebd., 91). Im Mittelpunkt steht die Schilderung der Kampfhaltung der Tiroler Bauern und nicht die Beschreibung der Kämpfe selbst.

Gleichzeitig fehlt die Verherrlichung des Krieges in den Erinnerungen des Speckbacher Jungen. Vielmehr wird er mit den Schrecken und den Konsequenzen der Kämpfe konfrontiert, sei es durch das Verarzten von Verletzten oder durch die Betreuung von Opfern eines Dorfbrandes.

Ich hab auf einmal denken müssen, daß Krieg und Schießen doch eine niederträchtige Sach´ ist; wenn´s nicht um Tirol gegangen wär´ und um die Freiheit – und wenn mein Vater nicht gesagt hätt´: lieber tirolisch sterben als bayrisch leben – ich hätt´ die Freud´ an unserm Kampf und den Stolz darauf verloren. (Lobe 1955, 70)

Bald darauf ist der Zoppel mit den Flüchtlingen gekommen, Schustersleuten aus Schwaz, denen Haus und Werkstatt niedergebrannt war. Der Mann sprach wenig; vielleicht war er immer so schweigsam, vielleicht hatte der Gram ihm die Red´ verschlagen. Der Zoppel meinte, es sei kein Wunder: das Elend in Schwaz könnt´ einen nicht nur um die Red´, sondern gar um den Verstand bringen, und jetzt wüßt´ er, wie er sich die Hölle vorstellen müßt´ ... (Lobe 1955, 90)

Den letzten und abschließenden Teil bilden Anmerkungen des Lehrers Schmiederer, welcher ebenfalls Tiroler ist und die historischen Ereignisse bis zum Sieg über Napoleon schildert und ein Brief Anderls vom 18. September 1816 an seinen ehemaligen Lehrer adressiert, in dem er über die Konsequenzen der Kämpfe, das Schicksal seiner Familie und seine persönlichen Zukunftswünsche schreibt.

Durch den Stil, der an den lokalen Kolorit angelehnt ist und dem Alter des jungen Protagonisten entspricht, verleiht Mira Lobe den Aufzeichnungen des Jungen eine

authentische Note. Dies wird durch die persönlichen Worte Anderls und des Pater Schmiederers am Ende des Romans noch verstärkt.

Mit ihrem ersten historischen Jugendroman entspricht Mira Lobe der erwünschten österreichischen Haltung in den 1950er Jahren. Fuchs formuliert das wie folgt: „Der eigenen Tradition verpflichtet, das eigene Territorium verteidigend, selbstbewusst, aber kriegerischen Auseinandersetzungen ausweichend und sich nicht in den Dienst von Interessen anderer nehmen lassend.“ (Fuchs 2005, 92)

4.3.3 Zur Entwicklung der künstlerischen Gestaltung im *Anderl*-Roman

Silke Rabus beschäftigt sich in ihrem Beitrag *Das fliegt und flattert – das knistert und knattert. Mira Lobe und ihre IllustratorInnen* (Rabus 1955, 185-191) mit den fünf wichtigsten Illustratoren und Illustratorinnen von Mira Lobe: Susi Weigl, Angelika Kaufmann, Winfried Opgenoorth, Christina Oppermann-Dimow und Irina Raček. Alle weiteren, rund 25 Illustratoren und Illustratorinnen, welche jeweils nur ein Buch Mira Lobes illustriert haben, bleiben nur kurz erwähnt oder scheinen überhaupt nicht auf (vgl. ebd., 191). Die Kriterien, mit denen Silke Rabus diese Selektion getroffen hat, bleiben unerklärt. Wahrscheinlich berücksichtigte sie nur die erste Auflage eines Werkes. Dies würde erklären, warum Pilch, der eine spätere Ausgabe des *Anderl*-Romans illustrierte, nicht in der Aufzählung aufscheint, obwohl seine künstlerische Gestaltung des *Anderl*-Romans bestimmt Aufmerksamkeit verdient hätte.

Die im Schönbrunn-Verlag erschienene erste Auflage des Romans aus dem Jahr 1955 wurde mit nur zwei reduzierten Zeichnungen (Abb. 29, 30) ausgestattet. Diese sollen dem Anschein nach Skizzen des Andreas Speckbachers sein, die er zu seinen aufgeschriebenen Erinnerungen hinzufügte. Ein Illustrator ist nicht angegeben.⁵² Erst die Auflage des Romans aus dem Jahr 1958 wurde von Adalbert Pilch mit einem Umschlagbild und zehn Illustrationen bereichert.

Die Illustration des Umschlags (Abb. 31) ist, wie bereits bei Karl Bruckners *Weltmeister* (1956), die einzige des Buches, die in Farbe gedruckt ist. Der gesamte Bildraum ist in drei Ebenen unterteilt: Im Vordergrund ist ein Junge abgebildet, der in der traditionellen tirolerischen Tracht mit Passeirerhut und Junker gekleidet ist. Auf der gleichen Ebene des

⁵² Den Schutzumschlag sowie den Einband illustrierte Alfons Walde. Das Titelbild ist eine Wiedergabe des Holzreliefs von Unterberger, nach dem Originalgemälde von Franz von Defregger aus dem Jahr 1897.

Bildes wird in der oberen Hälfte der Buchtitel und der Name der Autorin gedruckt. Im Mittelgrund setzt sich ein Zug von tirolerischen Soldaten in die linke untere Hälfte des Bildgrundes fort, an dessen Spitze eine schwingende Fahne zu sehen ist, auf der das Tiroler Wappen zu erkennen ist. Die grüne Wiesenfläche, auf der sich die Truppen befinden, trennt optisch den Vordergrund vom Mittelgrund ab. Doch lassen sich auch verbindende Elemente finden: Die überdimensional große Flagge verstärkt einerseits das Bewegungsmotiv, gewährleistet andererseits die Verbindung zum Vordergrund. Dieser Zusammenschluss der beiden Bildebenen wirkt durch gezielt gesetzte, punktuelle Farbakzente vereinheitlichend: In der Tiroler Nationalfarbe Rot ist sowohl das abgebildete Wappen auf der Fahne, als auch die Oberbekleidung des Jungen, die er unter dem Junker trägt, gehalten.

Im Hintergrund ist in der unteren Bildhälfte eine Berglandschaft zu erkennen, die neben dem Wappen, ein weiterer eindeutiger Hinweis auf das Land Tirol ist. Der weitere Hintergrund, der zwei Drittel des Bildraumes einnimmt, ist in Blau- und Weißtönen gehalten und suggeriert eine alpine Atmosphäre, in der feine Wolkenkompositionen eingearbeitet sind.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt im Vordergrund bei der figürlichen Darstellung des Jungen. Aus dem inhaltlichen Kontext lässt sich schließen, dass es sich dabei um den jungen Andreas Speckbacher handelt. Der Künstler verbindet in seiner Illustration einen feinen mit einem gröberen Pinselduktus und arbeitet gewisse Bildelemente stärker heraus als andere. So ist die Gesichtsphysiognomie des Jungen mit starken Licht- und Schattenakzenten sehr lebendig gestaltet, was im deutlichen Gegensatz zur eher skizzenhaften Ausarbeitung seiner Kleidung steht. Dabei sind noch gut die einzelnen Linienführungen zu erkennen.

Die Farbpalette dieser Illustration orientiert sich an Natur- und Erdtönen, weshalb Grün-, Braun-, Blau- und Rottöne überwiegen. Diese sind meistens deckend angewandt, nur in seltenen Fällen, wie bei der Flagge und der Berglandschaft im Hintergrund, welche eine gewisse Art von Transparenz zeigen müssen, sind die Farben lasierend aufgetragen worden.

Die weiteren zehn Illustrationen Pilchs im *Anderl*-Roman können auch mit jenen des *Weltmeister*-Romans verglichen werden: Sie folgen dem monoszenischen Typus, sind einheitlich in Schwarz-Weiß gehalten, in den Fließtext eingebaut und weisen keinen Rahmen auf. Im Gegensatz zu den Illustrationen in der Sporterzählung Bruckners folgen die Abbildungen einer einigermaßen einheitlichen Normierung, die jeweils den Raum einer Dreiviertel Seite beträgt. Die Zeichnungen sind dem grafischen Medium verpflichtet und sind teilweise durch starke Schraffuren charakterisiert. Die genau angewandte Technik lässt sich

auch hier nicht aus den Drucken erschließen, vermutlich handelt es sich aber um Bleistift- oder Kohlestudien. Dem Umschlagbild entsprechend sind auch hier zum Teil detaillierte Bildelemente zu finden, aber auch nur skizzenhaft gefertigte. Technisch charakteristisch für die künstlerische Gestaltung dieses Textes ist, wie bei den Darstellungen im *Weltmeister*, die markante Linienführung und die realistisch eingefangene Atmosphäre der entsprechenden Textstellen.

Pilch beschränkt sich bei der Auswahl der zu illustrierenden Szenen dieses Romans auf nur zehn bedeutende Ereignisse bzw. Wendepunkte der Geschichte, die er mit seiner künstlerischen Gestaltung hervorhebt:

1	S. 31	<i>Im Jahr 1809 beschlagnahmen bayrische Soldaten die Rösser am Hof der Speckbachers.</i>
2	S. 47	<i>Beim Gasthof Kronewirt treffen sich Andreas Hofer, Josef Speckbacher und der Kronewirt und besprechen die Angriffspläne für die erste Schlacht.</i>
3	S. 58	<i>Josef Speckbacher zieht an der Spitze seiner Scharfschützenkompanie zur Schlacht am Patschberg aus.</i>
4	S. 69	<i>Die tirolerischen Freiheitskämpfer versammeln sich in der Nähe der Haller Brücke, wo sich auch Anderl und sein Vater dazugesellten.</i>
5	S. 89	<i>Die abgebrannte Stadt Schwaz.</i>
6	S. 107	<i>Anderl lief beim Gefecht an der Haller Brücke zu seinem Vater.</i>
7	S. 121	<i>Anderl verbringt drei Monate auf der Hirschenalm in Sicherheit.</i>
8	S. 140	<i>Marschall Lefebvre und seine Truppen wurden in der Eisackschlucht durch eine List der Tiroler besiegt.</i>
9	S. 159	<i>Anderl ist auf der langen Reise nach Innsbruck, um Andreas Hofer nach seinem Vater zu fragen.</i>
10	S. 179	<i>Die bayrischen Soldaten bringen die Gefangenen nach Bayern.</i>

Werden diese bildlich dargestellten Szenen genau betrachtet, so ist zu erkennen, dass Bild und Text sich so weit ergänzen, dass die entsprechende Textstelle durch die dazugehörige Zeichnung für die Rezipienten und Rezipientinnen besser verständlich und nachvollziehbarer gemacht wird, ohne dabei den Inhalt zu erweitern oder etwas auszulassen. Auch hier laufen die Illustrationen Pilchs, wie bei den Zeichnungen für Bruckners *Weltmeister*, parallel zum Text und veranschaulichen somit die Geschehnisse.

Aus Platzgründen können auch hier wieder nur einige Illustrationen einer genauen kunsthistorischen Analyse unterzogen werden, um daraufhin auf die Bild-Text-Korrespondenzen näher eingehen zu können.

Die erste Illustration auf Seite 31 (Abb. 32) kennzeichnet einen ersten Zeitsprung in den Erinnerungen Andreas Speckbachers. Drei Jahre nachdem Anderl zum ersten Mal von den Plänen der Tiroler Freiheitskämpfer hört, setzen bayrische Soldaten im Jahr 1809 erste Schritte zur Unterdrückung der Bevölkerung Tirol.

Eines Tages sind bayrische Soldaten in unserm Hof gewesen und haben uns die Rösser aus dem Stall geführt. Sie hatten ein Papier mit, darauf stand, daß wir die Rösser wieder kriegen [...]. Vater, Mutter, alle von der Familie (und auch der Peter, der gerade da war) sind dabeigestanden, wie sie die Rösser herausgeholt haben. Die Mutter hat sich abgewendet und ist ins Haus gegangen; unsre Magd, die Burgl, ist hinterdrein und hat laut in ihre Schürze geweint; aber der Vater stand wie aus Stein. Kein Wort hat er gesagt, die Arme sind ihm reglos zu beiden Seiten herabgehangen, und den Bayrischen war's fast unheimlich, wie sie so ein Roß nach dem anderen (drei sind's gewesen) an ihm vorbeigeführt haben. Der Zoppel streckt die Hand aus, um die Stute noch einmal zu streicheln; aber ein Blick auf den Vater hat genügt, daß er den Arm zurückzog, als hätt' er Feuer berührt. Darauf ist er genauso still gestanden wie der Vater, und ich hab' verstanden, daß Männer nicht klagen. (Lobe 1958, 31-32)

Adalbert Pilch orientiert sich bei dieser Illustration auf das Ende der angeführten Szene.

Insgesamt sind drei Männer vor einem perspektivisch verkürzten Stallgebäude abgebildet. Die in Rückenansicht gezeigte Figur des Josef Speckbachers ist im Vordergrund des Bildraumes abgebildet, welcher keinerlei Tiefenwirkung besitzt und durch das ausschnittthafte, bühnenähnliche Stallgebäude begrenzt wird. Die Komposition wird durch eine leichte Aufsicht gekennzeichnet. Die Figur des Zoppel am rechten Bildrand steht auf der gleichen Ebene mit dem begrenzenden Gebäude und schließt den Hintergrund ab. Die Figur des bayrischen Soldaten, der ein Pferd aus dem Stall herausführt, ist im Mittelgrund gezeigt und ist gerade im Begriffe, aus dem linken Bildrahmen hinauszugehen. Diesem Bewegungsmotiv folgen die Blicke der übrigen Protagonisten.

Mira Lobe lässt die gesamte Familie und einen Freund Anderls in dieser Szene auftreten: Neben Josef Speckbacher und dem Hofknecht Zoppel sind auch die Mutter, die Magd Burgl sowie Anderl und sein Freund Peter anwesend. Allerdings sehen der Rezipient bzw. die Rezipientin die Darstellung aus der Perspektive Anderls, sodass er selbst nicht abgebildet ist, genauso wenig wie sein Freund Peter. Zu diesem Zeitpunkt befinden sich die Mutter und die Magd schon wieder im Haus.

Adalbert Pilch setzt die im Text suggerierte Anspannung bildlich um: Die Figur des Josef Speckbachers zeugt mit den zusammengeballten Fäusten und der steifen Haltung von großem Zorn, ähnlich wie die Figur des Knechts, der seine Hände in den Hosentaschen vergraben hat und den Blick starr auf das abgeführte Ross richtet. Der Text ist also inhaltlich genauso wie atmosphärisch im Bild wiederzufinden. Weder vertieft die Darstellung den Text durch hinzugefügte Attribute, noch gibt sie nur einen Ausschnitt wieder. Pilch setzt die Atmosphäre der Geschichte in seinen Illustrationen bildlich um: Die starken Emotionen der Protagonisten, die aufgeheizte Stimmung vor den Kampfhandlungen etc. und dieses aus der Sichtweise eines kleinen Jungen. Ein weiteres Zeugnis seines einmaligen intuitiven Textverständnisses.

Diese Vorgehensweise wird auch in weiteren Zeichnungen dieses Buches verfolgt, ist allerdings nicht durchgehendes Programm in den Arbeiten von Pilch in diesem Roman.

Die fünfte Illustration auf Seite 89 (Abb. 33) spiegelt ein Ereignis wider, das Anderl in seiner Ansichtswiese über den Krieg von Grund auf ändert. Bayrische Soldaten stürmen die Stadt Schwaz und brennen sie nach erbitterten Kämpfen nieder: „Ich (Josef Spechbacher) hab’s nicht verhindern können, keiner von uns. Dreimal sind die Bayrischen angestürmt – dreimal haben wir sie zurückgetrieben, und schließlich haben sie die Stadt angezündet. Wenn du erst weißt, wie’s drunten zugegangen ist, wirst nicht mehr fragen!“ (Lobe 1958, 90)

Adalbert Pilch, der als Kriegsmaler im Zweiten Weltkrieg tätig war, verarbeitet in dieser Zeichnung vermutlich seine Eindrücke in den damaligen Kriegsgebieten. Die Kulisse dieser Illustration bilden die niedergebrannten Ruinen zweier Häuser. Die Abwesenheit von figürlichen Protagonisten und die gleichzeitige Konzentration auf gegenständliche Attribute, wie der Ausschnitt eines zerstörten Heuwagens auf der rechten Bildseite, steigern die Dramatik dieser Szene.

Die niedergebrannten Häuser bilden das Zentrum des Bildes und kennzeichnen den Mittelgrund. Die im Vordergrund dargestellten Elemente leiten durch die angewandte perspektivische Verkürzung zu den Häuserruinen im Mittelgrund über und rahmen dadurch den rechten Bildgrund. Der durch den Torbogen sichtbare Ausschnitt einer weiteren Stadtlandschaft lässt einen Hintergrund erahnen und verleiht der Illustration den Anschein von Tiefenräumlichkeit. Doch der Blick des Rezipienten bzw. der Rezipientin verweilt hauptsächlich auf den bühnenhaft zentrierten Häusern. Die durch Schraffuren angedeutete Rauchwolke im oberen linken Bildabschnitt, die einen technisch nur angedeuteten Vogelschwarm auf der rechten oberen Bildhälfte kreuzt, hat ihre Quelle in dem linken zerstörten Gebäude und vervollständigt den Rahmen der Illustration. Die Darstellung ruht in sich selbst und ist durch keinerlei Bewegung dynamisiert. Selbst die Vögel und die Rauchschwaden scheinen auf der Bildfläche appliziert zu sein.

Adalbert Pilch geht hier nicht direkt auf die entsprechende Szene im Buch ein, wie er es in seiner ersten Illustration tut. Vielmehr erweitert er sie durch die bildliche Darstellung des Grauens in der Stadt Schwaz und intensiviert damit die im Text angesprochene Erfahrung von Schmerz und Trauer. Die von Zoppel gesprochenen Worte: „[...] und jetzt wüßt’ er, wie er sich die Hölle vorstellen müßt’ ...“ (Lobe 1958, 90) werden im Motiv der vom Feuer verschlungenen, ausgestorbenen Stadt in der Darstellung direkt umgesetzt. Hier findet eine

Überhöhung der textlichen Vorlage durch die Illustration statt. Trotzdem greift Pilch der Handlung nicht voraus, oder setzt textfremde Attribute ein.

Die Illustration des *Anderl*-Romans der Ausgabe aus dem Jahr 1958 hat sich stark verändert. Die ursprünglichen zwei anonymen Zeichnungen der ersten Auflage⁵³, die skizzenhafte Beschreibung der Steinlawine und die Skizze des von Anderl verbesserten „Stutzen“ (Abb. 29, 30)⁵⁴ wurden durch insgesamt zehn Illustrationen ersetzt und erweitert. Eine dieser Skizzen nahm Pilch als Vorbild und interpretierte sie auf seine eigene Art und Weise neu. In der Ausgabe des Buches aus dem Jahr 1958 entspricht diese der achten Illustration auf Seite 140 (Abb. 34).

Hier wird ein kriegerischer Schachzug der Tiroler Freiheitskämpfer bildnerisch dargestellt, der zum Sieg über die Truppen des Marschalls Lefebvre in der Eisackschlucht führt. Anderl hält sich zu dieser Zeit auf der Hirschenalm auf und ist auf Kuriere angewiesen, um Neuigkeiten über den Stand der Freiheitsbewegung zu erhalten:

„Weiter unten, wo das Tal sich zur Schlucht verengt und zu beiden Seiten die Felsen steil aufragen, wo die Straße am Berg entlag hoch über der schäumenden Eisack dahinführt – dort hat der Speckbacher Steinwälle gebaut, künstliche Lawinen, versteht ihr?“ [...] „Wie hernach die Sachsen vom Brenner heranziehen, da finden sie zuerst einmal die Straße versperrt. Mit vieler Müh' und Plag' räumen sie die Verhaue beiseite; es kostet sie manche Soldaten, denn während sie die Verhaue niederreißen, sind sie unseren Schützen ein sicheres Ziel. Hernach ziehen sie weiter und kommen in die Schlucht. Auf einmal ruft's hoch über ihnen im Gefels: ‚Laßt's ab!‘ Und dann ... donnert es aus der Höhe herunter, Fels und Baum und Stein – wie wenn der Berg selbst sich aufgemacht hätt', den Feind zu erschlagen.“ (Lobe 1958, 139)

Adalbert Pilch kombiniert hier die schnell nacheinander ablaufenden Geschehnisse in einer Illustration: Den Einzug der sächsischen Truppen in das enge Tal auf der unteren Bildebene, die zielenden bayrischen Schützen im linken Vordergrund und das herabfallende Gestein und Gehölz, das in diesem Moment zur Todesfalle wird und das den Mittelgrund des Bildes auf der oberen Ebene einnimmt. Die Komposition ist in ihrem Aufbau mit der Skizze der ersten Ausgabe ident, allerdings fehlen bei Pilchs Neuinterpretation die kennzeichnenden Beschreibungen. Auch die technische Ausführung ist viel detailreicher und plastischer, sodass der ursprünglich skizzenhafte Charakter weitgehend überformt wurde. Dem horizontal komponierten und als Gegenstück zur vertikal-herabtosenden Isel gedachten Bewegungsmotiv der sächsischen Truppen, was der Arbeit eingehende Tiefenräumlichkeit verleiht, setzt der Künstler das Auslösen der Steinlawinen durch einen Tiroler Kämpfer

⁵³Das Titelbild dieser Ausgabe ist eine Wiedergabe eines Holzreliefs von Unterberger nach dem Gemälde von Franz von Defregger „Joseph Speckbacher und sein Sohn Anderl“ aus dem Jahr 1897, heute im Bildarchiv der *Österreichischen Nationalbibliothek*. Das Umschlagbild wurde von Alfons Walde gestaltet, welches zwei männliche Figuren vor einer grünen Berglandschaft darstellt. Die leicht grotesken Physiognomien der Figuren erinnern an den markanten Stil des österreichischen Künstlers Albin Egger-Lienz. (Lobe 1955).

⁵⁴Möglicherweise stammen diese zwei Skizzen von der Autorin selbst.

entgegen. Die verharrenden Schützen am linken Bildrand leiten den Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin weiter zur perspektivisch verkürzten Talschlucht und bauen damit noch mehr Spannung in der schon dynamisierten Szene auf.

An dieser kurzen Schilderung der Entwicklung der künstlerischen Gestaltung von Mira Lobes *Anderl*-Roman lässt sich ablesen, dass bei diesem Buch der Illustration innerhalb von drei Jahren fünfmal soviel Platz zugesprochen wurde, als noch in der ersten Ausgabe. Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt die Ausgabe aus dem Jahr 1974 dar, welche im Tyrolia-Verlag erschienen ist. Diese beinhaltet zehn zeitgenössische Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen bekannter Künstler wie Jakob Placidus Altmutter, Albrecht Adam, Josef Plank oder Franz von Defregger (Abb. 27), die sich mit der Ikonographie des Tiroler Freiheitskampfes beschäftigten. Jede dieser Darstellungen ist mit dem jeweiligen Titel oder der Beschreibung der gezeigten Szenen gekennzeichnet. Die vorher genau auf den Text abgestimmten Illustrationen werden also in dieser Ausgabe des Jugendromans durch bekannte Werke der Historienmalerei des 19. bzw. 20. Jahrhunderts ersetzt.

Durch diese spezifisch künstlerische Gestaltung erfährt der Roman einen Sachbuchcharakter, der den Leser bzw. die Leserin mit historischen Gegebenheiten konfrontiert: Der dargestellte Stoff wird auch in einen Kontext mit den Interpretationen der zeitgenössischen Kunstszene gestellt, sodass sich der Betrachter bzw. die Betrachterin auf zwei Rezeptionsebenen gleichzeitig bewegen muss. Weiters birgt das Genre der Historienmalerei eine komplexe ikonologische Struktur, die sich in einem breiten Motivrepertoire manifestiert und somit der dargestellten historischen Szenerie eine weitere tiefer liegende Verständnis- bzw. Rezeptionsebene verleiht. Die speziell auf den Text abgestimmten Illustrationen werden in dieser Ausgabe durch Abbildungen aus der zeitgenössischen Malerei ersetzt, was die künstlerische Gestaltung des Romans auf die gleiche Stufe mit der bildenden Kunst stellt.

4.4. Vera Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen*

Das vielseitige und innovative, literarische Schaffen von Vera Ferra-Mikura wird am Anfang dieses Kapitels besprochen. Danach soll eine literaturwissenschaftliche Untersuchung ihres Erstlesebuches *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für*

ABC-Schützen unternommen werden, wobei hier auf den besonderen Erzählstil der Autorin und ihre Motivwahl näher eingegangen wird. Weiters wird die künstlerische Gestaltung Adalbert Pilchs der Ausgabe aus dem Jahr 1957 mit den Zeichnungen von Emanuela Delignon in der Ausgabe aus dem Jahr 1965 verglichen, wobei die Arbeiten des Künstlers bzw. der Künstlerin besonders auf ihr Textverständnis und auf die Bild-Text-Korrespondenzen nach kunsthistorischen Methoden analysiert werden.

4.4.1. Auf den realen und irrealen Feldern des Schachbretts – Zum literarischen Schaffen von Vera Ferra-Mikura

Die Neigung zum Schreiben wurde Vera Ferra-Mikura nach eigener Aussage in die Wiege gelegt. Ihr Elternhaus in Wien war von Anfang an von einer literarischen Atmosphäre geprägt: Bücher waren trotz finanzieller Probleme ein fixer Bestandteil ihres Lebens und ihre Eltern förderten das schriftstellerische Talent ihrer Tochter⁵⁵ (vgl. Ferra-Mikura 1983, 3). Vera Ferra-Mikura schuf ein vielseitiges und umfassendes literarisches Gesamtwerk: Neben Artikeln für diverse Zeitschriften, wie beispielsweise zwischen 1957 bis 1963 für den *Simplicissimus*⁵⁶, die sie v. a. für den Broterwerb verfasste, schrieb sie Prosa, Romane, Lyrik, Märchen, Hörspiele und Haikus für Erwachsene und Kinder. Über ihre Tätigkeit als Schriftstellerin meinte sie:

Man kann auch wie die Henne zum Ei plötzlich zu der Erkenntnis kommen, daß man schreiben muß. Die Vorfreude auf das Brutgeschäft ist groß, auch das Maß an Besorgnis, durch unvermeidliche Störungen aus dem Nest gerissen zu werden. [...] Das Brutgeschäft des Autors ist keine stille Wonne der Besinnlichkeit, es ist zumeist ein Kampf durch Wochen und Monate. Ist das Küken, sprich, Manuskript, dann endlich geschlüpft, betrachtet man es erschöpft und glücklich. Ein letzter Hauch von Liebe umfängt es. Dann schickt man es ziemlich nüchtern in die Hühnerfarm, wo Spezialisten seine Existenzberechtigung überprüfen. Das Huhn winkt noch flüchtig mit dem Flügel. Ein neues Ei liegt ihm zu Füßen. Diesem widmet es sich jetzt mit leidenschaftlicher Hingabe, bis die Schale aufplatzt und das nächste Küken seine Federn im Sonnenschein trocknet. (ebd., 4)

⁵⁵ Eine nähere Ausführung zur Biographie Vera Ferra-Mikuras kann aus Platzgründen in dieser Arbeit nicht erfolgen. An dieser Stelle müssen die Untersuchungen zum Lebenslauf der Autorin von Susanne Blumesberger (Blumesberger 2002), (Blumesberger 2006) genannt werden. Weiters ist ein kurzer biografischer Abriss Ferra-Mikuras in der Diplomarbeit von Petra Niederberger (Niederberger 2008) zu finden, die sich sowohl auf Blumesberger, als auch auf die autobiografischen Schilderungen der Autorin (Ferra-Mikura 1983) bezieht.

⁵⁶ In der Zeitschrift *Simplicissimus* veröffentlichte Vera Ferra-Mikura unter den Pseudonymen Veronika Eisen und Andreas Crocus (vgl. Blumesberger 2006, 3).

In den Nachkriegsjahren verfasste Ferra-Mikura, so Blumesberger, überwiegend Literatur für Erwachsene und wurde auf diesem Gebiet zu einer der originellsten österreichischen Autorinnen ihrer Generation (vgl. Blumesberger 2006, 4). In der von Otto Basil herausgegebenen Zeitschrift *Plan* wurde sie als Lyrikerin entdeckt und publizierte neben literarischen Größen wie Berthold Brecht, Paul Celan und Heimito von Doderer im Jahr 1946 Gedichte wie *Der Leuchtturm*, *Ein Feiertag* und *In einem Baumgarten* (vgl. Niederberger 2008, 70). Noch im selben Jahr erschien im Festungsverlag ihr erster Gedichtband *Melodie am Morgen*, ein Jahr später folgte ihr erster und einziger Roman *Sackgasse* im selben Verlag. Der zweite Gedichtband Ferra-Mikuras *Zeit ist mit Uhren nicht messbar* erschien im Jahr 1962. Weitere Veröffentlichungen hatte die Autorin in der Anthologie *Fährten* aus dem Jahr 1972 mit ihrem Gedicht *Das grüne Zimmer*, in dem sie gemeinsam mit Theodor Czokor, Alexander Lernet-Holenia und Ernst Schönwiese publiziert wurde, und mit ihrem lyrischen Werk *Der blaue Dominikaner* in dem, vom Buchklub der Jugend herausgegebenen, Jahrbuch *Die Barke* aus dem Jahr 1961, fasst Niederberger zusammen (vgl. Niederberger 2008, 70). Ihr originelles und höchst anspruchsvolles allgemeinliterarisches Schaffen wurde allerdings von ihren Kinder- und Jugendbüchern überschattet, schreibt Gürtler, die ihr mehr Möglichkeiten zur Entfaltung ihres schriftstellerischen Könnens boten. Mit den vielfach bis heute aufgelegten Bänden der *Stanisläuse* (1962, 1963, 1964, 1965, 1975) gelang ihr sogar ein Klassiker der Kinderliteratur. So führten die Lyrik, der Roman, die Erzählungen, die Kurzprosa und die Hörspiele Vera Ferra-Mikuras ein Schattendasein und wurden in der Forschung nur wenig gewürdigt (vgl. Gürtler 2006, 85). Auch Ernst Seibert bedauert in seinem Artikel *Auf dem Schachbrett der Literatur* aus dem Jahr 2003, der anlässlich des 80. Geburtstages von Vera Ferra-Mikura erschien, dass auch im Bereich der Kinderliteratur das umfangreiche Werk der Autorin auf ihren *Stanisläuse*-Klassiker reduziert wird:

Wenn aus all der hier angedeuteten literarischen Vielfalt Ferra-Mikuras tatsächlich nur ein Werk bzw. eine Figur übrig bleibt, in ihrem Fall die Selbdritt-Figur der *Stanisläuse*, die in der heutigen Kinderbuchwelt an sie erinnert, ist das ein ernüchternder, allerdings symptomatischer Befund [...]. (Seibert 2003, 88)

Im Jahr 1968 wurde der *Wiener Autorenkreis* gegründet, der neben Vera Ferra-Mikura viele weitere bekannte österreichische Künstler und Künstlerinnen, wie Käthe Recheis, Friedl Hofbauer, Mira Lobe, Wilhelm Meissel, Ernst A. Ekker und Wolf Harrant, später auch Christine Nöstlinger, Lene Mayer-Skumanz, Monika Pelz, Renate Welsh und Georg Bydlinski, zu seinen Mitgliedern zählen konnte. Demnach verkehrte Ferra-Mikura mit den damaligen Größen der allgemeinen Literaturszene, schreibt Seibert, also auch mit den Wegbereitern der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach 1945, und war somit mit

den künstlerischen Strömungen in Wien in der Nachkriegszeit bestens vertraut. Dies sei von großer Wichtigkeit, weil davon auszugehen sei, so Ernst Seibert, „dass sich diese Strömungen auch in ihrem literarischen und kinderliterarischen Werk widerspiegeln, womit ein Aspekt Erwähnung findet, der in der Kinderbuchtheorie und in ihren Interpretationen im Allgemeinen nur gering beachtet wird.“ (vgl. Seibert 2005, 306) Aus diesen Überlegungen lässt sich schließen, so Niederberger, dass das allgemeine Literaturgeschehen und die kinderliterarische Szene in den Jahren nach 1945 in Wien „gewissermaßen in einem fruchtbaren Nebeneinander existierten.“ (Niederberger 2008, 71) Dieses Phänomen wurde auch von Christa Gürtler in ihrem Beitrag *Schriftstellerinnen am Rande mittendrin?* aus dem Jahr 2006 benannt, wenn sie die Trennung in Erwachsenen- und Kinderliteratur zu dieser Zeit als noch nicht festgeschrieben charakterisiert (vgl. Gürtler 2006, 86).

Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass Vera Ferra-Mikura von Beginn ihres literarischen Werdegangs sowohl allgemeinliterarische Werke, als auch Kinderliteratur gleichzeitig verfasste. Zu diesem Thema nahm sie wie folgt Stellung:

Mit dem Schreiben von Kinderbüchern verbinde ich kein gezieltes Anliegen außer dem einen, das mich auch beim Schreiben von Gedichten und Erzählungen für Erwachsene bewegt. Ich versuche, die jeweilige Idee so zu gestalten, daß sich die fertige Form zuletzt mit der Form deckt, die mir vorgeschwebt ist. Darin liegt eine freudige Spannung für mich, ein wechselvolles Abenteuer, die Lust am Experiment. (Ferra-Mikura 1983, 3)

Ein Hauptcharakteristikum beim literarischen Schaffen der Autorin ist ihre „Nähe zwischen den Generationen“ (Seibert 2005, 164), das „diese Einheit in ihrem Schreiben“ (Niederberger 2006, 86) begründet. Ernst Seibert bezeichnet diese Generationennähe als Kernmotiv der Erzählungen von Vera Ferra-Mikura, welches mit der klassischen Kinderliteratur, allerdings in dessen Umkehrung, korrespondiert (vgl. Seibert 2008, 164). Die Klassiker der Kinderliteratur wie Lewis Carrolls Werk *Alice im Wunderland* (1865) oder Astrid Lindgrens *Pippi Langstrumpf* (1945) sind vom Motiv der Elternferne⁵⁷ geprägt, die Werke Ferra-Mikuras im Gegensatz dazu von der Nähe der Generationen.

Dieses Charakteristikum stellt sich in ihrem Werk in unterschiedlichen Varianten dar, die sich durch eine Gruppierung der Werke beschreiben lassen. Den jeweiligen Varianten gemeinsam ist, dass sie immer auf dasselbe Kernmotiv hinauslaufen, nämlich auf die Versöhnung zwischen den Generationen. (ebd.)

Die Verbindung eines sozial kritischen Blicks auf die Realität mit einer bewusst phantastischen Übersteigerung zeichnet ihre Texte für Erwachsene und Kinder gleichermaßen aus, betont Gürtler (vgl. Gürtler 2006, 86). Ihre Vorliebe für Ironie und Komik, für das

⁵⁷ Zu den Kriterien der Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur vgl. Seibert 2008, 40-49.

Abseitige, Skurrile und die Welt der Phantasie wird in der Fachliteratur mit dem Ausdruck „phantastischen Realismus“ (ebd., 90) zusammengefasst. Die idealen Bedingungen und Formen findet Ferra-Mikura dafür in der Lyrik, der Kurzprosa und der Literatur für Kinder. Oskar Jan Tauschinski beschreibt die Besonderheiten im Stil Ferra-Mikuras wie folgt:

Sinn für die realen Gegebenheiten des Lebens und der Hang zum Phantasiespiel im über- und irrationalen Raum verschmelzen im Werk der Dichterin Vera Ferra-Mikura. Sie fördern einander und halten einander im Zaum. Niemals entartet ihr Realismus zur biedersinnig sturen Reportage, und niemals läuft die Phantasie mit ihr davon. Den Tatsachen haftet ein humorvoll-poetischer Zauber an, und das Märchenhafte bleibt logisch, konsequent, gezügelt, im Rahmen des Absurden möglich und nachempfindbar. (Tauschinski 1983, 7)

Ihr sogenannter „Schachbrettvergleich“ ist zu einem geflügelten Wort geworden, mit dem sie das Wesen ihrer phantastischen Kindererzählungen – eine von ihr Mitte der 1950er Jahre in Österreich mitkreierten Gattung⁵⁸ – erklärt, schreibt Seibert: So sei der Boden der Geschichten wie ein Schachbrett angeordnet, mit realen und irrealen, also phantastisch übersteigerten, Feldern (vgl. Seibert 2008, 164). Aus der Perspektive des lesenden Kindes, so Tauschinski, ist das Schachbrett Vera Ferra-Mikurras „Die-Wirklichkeit-mit-Kinderaugen-sehen“ (Tauschinski 1983, 8). Der Literaturkritiker sieht in diesem komplexen Stilmittel der Verfremdung die Möglichkeit des Künstlers bzw. der Künstlerin, einen schwierigen Gedanken verständlich zu machen, spricht doch die Autorin noch heute gültige, soziale Problemstellungen an, bemerkt er weiter (vgl. ebd.).

„Damit hat sie die Aufmerksamkeit nachhaltig auf eine revolutionäre literarische Innovation gelenkt, die eine Fülle von Theorieansätzen nach sich zog, v. a. aber auch eine Fülle von phantastischen Erzählungen im gesamten deutschen Sprachraum (und darüber hinaus) zur Folge hatte.“ (Seibert 2008, 164) Im Vergleich zu anderen, ebenfalls unter diesen Begriff subsumierten Werken, wie etwa Michael Endes Werk *Die unendliche Geschichte* (1979), ist festzuhalten, dass sich die österreichisch-phantastische Kindererzählung davon wesentlich unterscheidet. Seibert sieht den Grund in der tiefen Verankerung in der Schachbrettmethode der österreichischen Literaturtradition und der damit einhergehenden literarischen Mischformen aus realistischen und magischen bzw. märchenhaften Elementen (vgl. ebd.). Tauschinski sucht nicht im Umfeld der spezifisch österreichischen Literatur die Vorbilder für die literarischen Ähnlichkeiten und Abhängigkeiten Vera Ferra-Mikuras, sondern sieht vielmehr ihre Wesensverwandtschaft mit jenen Menschen, unter denen sie aufgewachsen ist und welche sie tiefgehend geprägt haben (vgl. ebd.). Die geistigen Vorfahren finde man, stellt er fest, schon im 18. Jahrhundert im *Kasperl* des La Roche, dann bei Ferdinand Raimund und

⁵⁸ Näheres zur phantastischen Kinderliteratur von Vera Ferra-Mikura in Kapitel 4.4.2.

im Wiener Singspiel, später bei den magischen Realisten des Prager Kreises Gustav Meyrink, Franz Kafka und Fritz von Herzmanovsky-Orlando, so Seibert (vgl. Seibert 2008, 164). Ferra-Mikuras Tragikkomik kann u. a. mit jener von Arthur Schnitzler, Ferdinand von Saar und Josef Roth verglichen werden, schreibt Tauschinski (vgl. Tauschinski 1983, 7). „Es handelt sich also bei Ferra-Mikuras Kinderepik letztlich um die Fortsetzung einer Tradition, die die Dichterin allerdings als einzige bedeutende österreichische Jugendschriftstellerin pflegt.“ (ebd.)

Nicht nur durch das Aufbrechen mehrerer Tabus der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts durch die sozialkritische Themenauswahl, bemerkt Blumesberger, gelten Vera Ferra-Mikuras kinder- und jugendliterarische Werke als innovativ und richtungsweisend (vgl. Blumesberger 2006, 31). So thematisiert sie in *Peppi und die doppelte Welt* (1963) die Ängste und Probleme von Scheidungskindern, sagt sie weiter, wobei sie diesen Diskurs in den Kontext des Generationenkonflikts einbettet, oder sie spricht die Gefahren einer absoluten Diktatur im *Zaubermeister Opequeh* (1956) in einer märchenartig gleichnishaften Form an. Mit einem, auch noch in den 1980er Jahren, „unbequemen Thema“ (ebd.) konfrontiert die Autorin ihre jungen Leser und Leserinnen in der Erzählung *Das Fräulein Lola Buchsbaum* (1978), in dem sie die harte Realität der Judenverfolgung im Dritten Reich beschreibt.

In der weiten Verbreitung ihrer Bücher spiegelt sich die große Wertschätzung ihres literarischen Schaffens wider, betont Blumesberger weiter (vgl. ebd., 33). Ihre *Stanisläuse*-Bände haben sogar 15 Auflagen erreicht.⁵⁹ Zahlreiche Übersetzungen ins Englische, Italienische, Polnische, Dänische, Ungarische, Russische, Tschechische, Koreanische und Japanische sind ebenfalls Beweise der positiven Rezeption der kinder- und jugendliterarischen Arbeiten Ferra-Mikuras, genauso wie die vielfachen Anerkennungen und Preise, welche die Autorin im Laufe ihrer Karriere erhielt, schreibt Blumesberger: So wurde sie u. a. im Jahr 1983 mit dem Würdigungspreis des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst für ihre Kinder- und Jugendliteratur und für ihr Gesamtwerk ausgezeichnet.

„Dass sich die Autorin über die beachtlichen Preise und Auszeichnungen freute, hat sie sich nicht gescheut zuzugeben. Gleichwohl hat sie diese relativiert und ihnen keine ausschlaggebende Bedeutung zugemessen“ (ebd., 35), sagt sie weiter. Vielmehr war ihr die Resonanz ihres jungen Publikums wichtiger, wie sie in einem Brief am 15.10.1979 betont: „[...] es stimmt schon, daß ich mehrere öffentliche Anerkennungen bekommen habe, die

⁵⁹ Susanne Blumesberger betont hier, dass die Illustrationen des rumänischen Künstlers Romulus Candea zur enormen Popularität der *Stanisläuse* beitrugen (vgl. ebd., 33).

freuten mich alle sehr, doch mehr Gewicht hat es für mich, wenn mich die Kinder verstehen und im Geist mit mir spielen.“ (Brief an einen Prüfling vom 15.12.1979, Nachlass Vera Ferra-Mikuras, vgl. Blumesberger 2006, 35)

4.4.2. *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen* – Ein Kinderbuch im Zeichen der österreichisch-phantastischen Kinderliteratur

Die „Erfindung“ und die Verbreitung der phantastischen Kinderliteratur in Österreich mit Werken wie *Bürgermeister Petersil* (1952), *Zaubermeister Opequeh* (1956) und *Opa Heidelbeer gähnt nicht mehr* (1968) ist die herausragendste Leistung Vera Ferra-Mikuras. Die Autorin beschreibt die Anfänge dieses schriftstellerischen Werdegangs wie folgt:

[...] es begann damit, dass ich „Kunstmärchen“ schrieb. 1947 erschienen in dem Band *Der Märchenwebstuhl*. Was in mir bis zum Zaubermeister Opequeh vorging, weiß ich nicht. Dazwischen schrieb ich, abgesehen von Lyrik, hauptsächlich Realistisches. Umwelt, Alltag, viele Zeitungsgeschichten. Mit dem Zaubermeister fand ich zu meiner eigenen Überraschung neuen Boden, den zu beschreiten mehr Spaß machte, als die vorhergehende Wanderung auf eher markierten Wegen [...]. (Hofbauer 1997, 6)

Das Anliegen der Autorin ist es, den Sinn für das Besondere im Kind schon früh zu wecken, so Niederberger (vgl. Niederberger 2008, 72). Neben ihrer kindgemäßen und einfachen Poetik, welche sich durch einen skurrilen Humor besonders auszeichnet, propagiert Ferra-Mikura eine optimistische Pädagogik, schreibt sie weiter. Tauschinski betont besonders ihre „lebensbejahende, pazifistische, philanthropische und humanistische Weltanschauung“ (Tauschinski 1983, 9): Die Autorin charakterisiert ihre Helden als harmlose, kindliche Figuren und selbst die Bösewichte in den Geschichten erscheinen mehr beklagenswert als beängstigend. Die bewusste Sozialkritik dosiert sie sparsam und geht damit behutsam auf ihre jungen Leser und Leserinnen ein. Die Vermittlung von Trost und Hoffnung durch die Handlung und die agierenden Personen zeichnet die Arbeiten Ferra-Mikuras aus, bemerkt Niederberger weiter. Dieses Anliegen wird auch durch den Umstand erkennbar, dass ihre Geschichten immer ein gutes Ende nehmen (vgl. ebd., 72, zitiert nach Tauschinski 1983, 7). Denn „ein unklarer und negativer Schluss hinterlässt Mutlosigkeit. Nicht einmal der erwachsene Mensch, der stärker ist als das Kind, kommt ohne Illusionen aus.“ (Tauschinski 1983, 7)

Nach Niederberger sind Vera Ferra-Mikuras Bücher für Kinder und Jugendliche deutlich von humanitärem Denken motiviert. So erteilen die Erzählungen Materialismus, Kapitalismus und der Hektik der modernen Leistungsgesellschaft eine eindeutige Absage. Vielmehr verfolgen sie die Absicht, eine bestimmte Botschaft zu vermitteln: „Das Glück wohnt in der Seele, Raum und Zeit sind dafür bedeutungslos.“ (Niederberger 2008, 72) In einer Korrespondenz, die sich im Nachlass der Autorin befindet, formuliert sie, „bewusst erzieherisch habe sie nur selten auf die Leser einwirken wollen, allerdings finde sie ein Hinführen zu humanitärem Denken unerlässlich, was aber ganz ohne Zeigefinger getan werden könne.“ (Blumesberger 2006, 30)

Im Gegensatz zu den traditionellen Klassikern im engeren Sinn, wie beispielsweise *Pinocchio*, *Alice im Wunderland* oder *Peter Pan*, in denen die Titelfiguren Kinder sind, lässt Ferra-Mikura ihre Hauptprotagonisten Erwachsene sein, die allerdings im Herzen noch immer Kind geblieben sind (vgl. Blumesberger 2006, 32). Die Handlungen ihrer Bücher setzt die Autorin in einem, „der kindlichen Phantasie entlehnten Spielraum“ (Burghart 2003, 19) an:

[...] die phänomenologische Beschreibung des Ortes selbst, an dem Ferra-Mikura ihre skurrilen Einfälle stattfinden lässt: Dieser ist kein archaisch entrücktes Märchenland, auch kein realistischer Raum, in der phantastische Elemente schleusenartig „einbrechen“; vielmehr lässt er sich als ein der kindlichen Phantasie entlehnter Spielraum definieren, an dem eine entregelte Freiheit herrscht, [...] (ebd.)

Das kinderliterarische Motiv der „verkehrten Welt“, das zum ersten Mal von Göte Klingberg herausgehoben wurde, steht damit in einem engen Zusammenhang. Klingberg sieht dieses Motiv als konstitutiv für jene Gruppe phantastischer Werke, die er daraufhin als surrealkomisch bezeichnet: Texte, die „das Verkehrte, das erheiternd Ver-rückte, das Antirealistische, Tolle, Unlogische oder Vertrackt-Logische und das zum Gelächter um seiner selbst willen Reizende“⁶⁰ forcieren.

Die *Kasperl*-Trilogie von Vera Ferra-Mikura – die ersten zwei Werke sind im Jahr 1957 erschienen, der letzte Band entstand zwanzig Jahre später – steht ganz im Zeichen der phantastischen Kinderliteratur:

<i>Bravo, Kasperl! Eine spannende Geschichte für ABC- Schützen</i>	Kremayr & Scheriau	1956
<i>Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC- Schützen</i>	Kremayr & Scheriau	1957
<i>Kasperl macht Ferien</i>	Kremayr & Scheriau	1977

⁶⁰ Göte Klingberg: *Die phantastische Kinder- und Jugendliteratur*. In: Gerhard Haas (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Handbuch*. Stuttgart: o.V. 1972, S. 220-241.

Der erste der drei Teile *Bravo Kasperl! Eine spannende Geschichte für ABC-Schützen* aus dem Jahr 1957 wurde ebenfalls von Adalbert Pilch illustriert. Im Jahr 2007 wurde eine Reprintausgabe dieses Buches, inklusive der Originalillustrationen Pilchs, in der G&G Buchvertriebsgesellschaft, ansässig in Wien, herausgegeben.

Susanne Blumesberger vermutet aufgrund des eindeutigen Adressantenbezugs, der durch die sprechenden Untertitel ersichtlich ist, dass die Autorin in den ersten zwei *Kasperl*-Büchern nichts anderes beabsichtigt hat, als Kinder, die gerade lesen gelernt haben, lustig zu unterhalten (vgl. Blumesberger 2006, 11).

Die Hauptprotagonisten der Erzählung von Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen* sind die bekannten Figuren des Kasperltheaters, welche allerdings nicht nur auf der Bühne lebendig agieren, sondern sich auch in jenem, dem Publikum bekannten Alltagsraum bewegen.

Wenn also Kasperl dem Drachen Feuerwurm, der die Prinzessin Himmelblau in sein Heimatland Hullahulla entführen will und ihr durch die gesamte Stadt, in die Konditorei, dem Bahnhof, bis hin zu den Tropfsteinhöhlen nachjagt, wird eindeutig klar, dass der Spielraum der Erzählung um magisch-märchenhafte Elemente erweitert wird. Diese Erweiterung geht über eine reine Koexistenz der realen und der phantastischen Welt hinaus. Vielmehr ist hier von einer Vermischung zu sprechen:

Auf dem Gehsteig fährt gerade ein Bub mit seinem Roller. Kasperl springt zu ihm auf das Trittbrett und ruft: „Zum Zuckerbäcker! Schnell! Schnell!“ Huiiii! Geht es um die Ecke und eine lange Straße hinunter. Vor dem Laden des Zuckerbäckers bremst der Junge seinen Roller, und Kasperl kugelt im Schwung in das Geschäft hinein.“ (Ferra-Mikura 1957, 17-18)

In Ferra-Mikuras Handlungsraum ist es also nicht verwunderlich, dass sich die Kasperlfigur außerhalb seiner Bühnenrolle bewegt, um einen Drachen zu verfolgen. Bei diesem rasanten Abenteuer kommt den Kindern eine große Rolle zu, die Kasperl bei seiner Suche und der Rettung der Prinzessin Himmelblau tatkräftig unterstützen. Im Gegensatz zu den Erwachsenen, die den eifrigen Retter nicht nur für sein Verhalten tadeln, sondern sich vor dem Drachen Feuerwurm sogar ängstigen.

Kasperl nimmt all seine Kraft zusammen und läuft hinter dem Zug her. Hopp! Nun packt er die Griffstange und springt auf die letzte Plattform. „Aufspringen verboten“, sagt der Schaffner. „Ja, ich weiß. Bitte nicht böse sein!“ keucht Kasperl. [...] Da schreit plötzlich eine Frau im Waggon: „Hilfe! Hilfe! Unter der Bank sitzt ein Drache! Hilfe! Herr Schaffner!“ (ebd., 21-22)

Die „Verkehrtheit der Grundkonzeption“⁶¹, in diesem Fall der Tatsache, dass fiktive Figuren aus dem Kasperltheater in der bekannten Alltagsumgebung normal agieren, schafft eine „zwar falsche, aber nicht als falsch bewußtwerdende Prämisse, von der aus systemgerecht und denkschematisch einwandfrei gestaltet wird“⁶², so Dieter Petzold zum „Nonsense“ in der englischsprachigen phantastischen Kinderliteratur.

Der Nonsense, als funktionales Element verstanden, erstreckt sich dabei auf alle Textebenen, seine Kennzeichen sind Sprachwitz, ‚sprechende Namensgebung‘, eine überspitzte Figurenzeichnung, überraschende Handlungsführung usw. Darum verhalten sich die Personen [in diesem Fall die Figuren des Kasperltheaters] selten so, wie sie der Konvention nach sollten, was verwundert oder hingenommen wird.“ (Burghart 2003, 21)

Diese Prämisse muss vordergründig rationalisiert werden, betont Burghart (vgl. ebd.). Die ursprüngliche Alltagsumgebung der Figuren des Kasperltheaters ist nicht die dem Publikum bekannte Welt, sondern die Bühne und die Requisiten des Puppenspielhauses. Allerdings sind sie mit der Umwelt außerhalb ihres eigentlichen Umfelds bestens vertraut und dazu noch menschenähnlich, d. h. mit charakterlichen Schwächen und Stärken, gezeichnet.

Nach Burghart bildet das „Sprechen“ ein Bindemittel in allen Erzählungen Ferra-Mikuras: Die Handlung vollzieht sich größtenteils in Dialogen und aus Missverstehen entwickeln sich Konflikte, die sich in Gesprächen wieder lösen (vgl. ebd.). Allen Werken der Autorin gemein ist die „fast märchenhaft-utopische Vorstellung potentieller Allverbundenheit“ (ebd., 25), welche in ihrer *Stanisläuse*-Serie am stärksten herauszulesen ist, bemerkt er weiter. Auch in *Kasperl und der böse Drache* ist diese Vorstellung zu erkennen, besonders zum Ende des Buches, als Kasperl und die Kinder mit der geretteten Prinzessin Himmelblau die Heimfahrt im Autobus antreten:

Alle Kinder lachen und klatschen in die Hände. Nur Prinzessin Himmelblau hört und sieht nichts. Sie schlummert auf dem Schoß eines kleinen Mädchens. Erst als der Autobus stehenbleibt, hebt sie das blonde Köpfchen und schaut durch die Scheibe. Da sieht sie schon die vertraute Tür des Kasperltheaters. Nun nehmen Kasperl und Prinzessin Himmelblau Abschied von den Kindern und steigen aus. „Morgen kommen wir in die Vorstellung“, ruft ihnen ein Junge nach. „Spielt etwas Schönes!“ „Freilich!“ lacht Kasperl zurück. (Ferra-Mikura 1957, 46)

Die turbulenten und handlungsreichen Episoden laufen auf eine Art Harmonie hinaus, die Wolfgang Burghart als „typisch österreichisches-Ideal einer Konkordanz von innerer Zufriedenheit und äußerer Bescheidenheit“ bezeichnet. Trotz der vielseitigen magisch-märchenhaften Elemente in den Werken Ferra-Mikuras überschreitet sie nie die Grenzen zum

⁶¹ Dieter Petzold: *Formen und Funktionen der englischen Nonsense-Dichtung*. Nürnberg: o.V. 1972, S. 168.

⁶² ebd.

maßlosen Surrealen, sondern bleibt immer im Rahmen des Privaten. Die intendierte Aussage zielt auf das unmittelbare soziale bzw. familiäre Umfeld ab (vgl. Burghart 2003, 25). Die Autorin inszeniert auch in der Schlusszene der Geschichte *Kasperl und der böse Drache* ein harmonisches Wiedersehen mit den weiteren Figuren des Kasperltheaters:

Die beiden werden von König Kugelbauch, der Hexe Wackelzopf und dem Zauberer Staberl freudig empfangen. Die Prinzessin bekommt hundert Küsse – und Kasperl bekommt zum Lohn für seine Treue und Tapferkeit einen goldenen Kochlöffel. „Oh, der ist prächtig“, ruft Kasperl aus. [...] „Wir aber gehen jetzt alle zum Zuckerbäcker und essen den größten Berg Gefrorenes, den es auf der Welt gibt!“ Und er marschiert den anderen voran, in der Hand den goldenen Kochlöffel. Vielleicht will er damit gar das Gefrorene essen? (Ferra-Mikura 1957, 48)

Die Handlung spielt immer in einem realistischen Alltagsraum, in dem sich das junge Publikum zurechtzufinden weiß. So gibt es keine Ausflüge in Märchen- oder Wunderländer. Selbst die Heimatstadt des Drachen Feuerwurm mit dem komischen Namen „Hullawulla“ wird nur als eine Stadt mit einem Königsschloss bezeichnet. Weitere Beschreibungen, die auf eine phantastische Charakterisierung hinweisen könnten, fehlen.

Die Autorin verfügt über die „Gewissheit, dass Kinder über unerschöpfliche Phantasie verfügen und dadurch fähig sind, phantastische Ideen nachzuvollziehen“ (Mira Lobe, zitiert nach Hofbauer 1997, 6) und lässt sich von dieser Idee beim Verfassen ihrer Kinderliteratur leiten. Nach Wolfgang Burghart ist die größte Leistung Vera Ferra-Mikuras hauptsächlich in der „Ausgestaltung des Spiels mit der Phantasie“ (Burghart 2003, 25) zu suchen, mit der sie der deutschsprachigen Kinderliteratur ein neues Schaffensgebiet erschloss.

4.4.3. Erzählende Bilder – Ein Vergleich der Illustrationen von Adalbert Pilch und Emanuela Delignon

Die im Jahr 1957 im Verlag Kremayr & Scheriau erschienene erste Auflage des Buches *Kasperl und der böse Drache. Viele lustige Abenteuer für ABC-Schützen*, wurde „mit vielen bunten Bildern von Adalbert Pilch“ (Ferra-Mikura 1957) ausgestattet, wie der Innentitel des Werkes verkündet. Schon das farbenprächtige, von Pilch gestaltete Umschlagbild lässt erahnen, dass der Text und die Illustrationen für ein kindliches Zielpublikum bestimmt sind.

Wie bei Bruckners *Weltmeister* und Lobes *Anderl* ist auch das Umschlagbild von Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache* in Farbe gehalten. Aber im Gegensatz zu den Titelillustrationen von Bruckners und Lobes Roman, welche durch die grafisch-überzeichnete Technik stilistisch anspruchsvoller sind, also an jugendliche Leser bzw. Leserinnen adressiert sind, folgt Pilch bei der Umschlagillustration von Ferra-Mikuras Lesebuch (Abb. 35) einem plakativen und durchwegs typisierten Stil. Im Vordergrund und Zentrum ist eine reptilienähnliche Drachenfigur abgebildet, die sich im Laufschrift auf einem angedeuteten gepflasterten Weg aus dem Bildraum bewegt. Folgend der Textvorlage handelt es sich um den Drachen Feuerwurm, der von einer Kasperlfigur verfolgt wird, die auf der linken oberen Ebene des Hintergrundes dargestellt ist und demselben Pfad folgt. Dieser Weg ist kurvenförmig und perspektivisch verkürzt durch den gesamten Bildraum gezeichnet, wodurch eine Tiefenräumlichkeit suggeriert wird. Weiters stellt er ein bedeutendes Element in der Komposition dar, da er die verschiedenen Bildebenen voneinander trennt und so den Hintergrund durch einen Größenunterschied der dargestellten Figuren im Vergleich zum Vordergrund kennzeichnet. Gleichzeitig leitet er die angedeutete Pfad den Blick des Rezipienten bzw. der Rezipientin durch den Bildraum und erleichtert somit dem Betrachter bzw. der Betrachterin das „Lesen“ der Komposition.

Die Bildfläche ist neutral gehalten, sodass der Schwerpunkt der Illustration auf den sich fortbewegenden Figuren liegt. Es gibt weder eine unnötige Landschaftsschilderung im Hintergrund, noch ist die Oberfläche des Weges plastisch ausgestaltet. Pilch beschränkt sich in dieser Arbeit auf die notwendigen Figuren und Elemente, was unumgänglich für eine bewusste Lenkung der Aufmerksamkeit des jungen Publikums auf die Handlung ist. Die Intention des Künstlers, also die gezielte Reduktion der Darstellung auf das Notwendigste und die gleichzeitige Hervorhebung der relevanten Handlungsfiguren bzw. -elemente, deckt sich mit dem Anspruch der Autorin, einen klar verständlichen Text für Erstleser zu schreiben.

Im Gegensatz zu der zurückgenommenen Grundfläche der Darstellung sind die Figuren des Drachen Feuerwurm und des Kasperls detailreich, farbenfroh und phantasievoll gestaltet. Pilch bedient sich bei deren Konzeption an bereits vorhandenen und v. a. gut geläufigen Vorbildern: an den typisierten Handpuppen aus dem Kasperltheater (Abb. 36) und an diversen Darstellungen von Drachen und Lindwürmern, die auf der Physiognomie von echten Reptilien, wie Krokodilen, Leguanen und Agamen (Abb. 37) basieren. Hier beweist Adalbert Pilch wieder einmal sein seltenes Gespür als Illustrationskünstler und sein umfassendes technisches Können, was ihn dazu befähigt, auf jede Bedingung und Forderung einzugehen,

die die Autorin an ihren Text stellt: Wenn Vera Ferra-Mikura ihre Geschichten immer in den Alltagsräumen spielen lässt, der ihren kindlichen Leser und Leserinnen bekannt ist, so kreiert Pilch seine Figuren nach vertrauten Vorbildern, die eine Wiedererkennung bzw. Identifikation zulassen. Dabei hält er sich bei deren Ausgestaltung korrekt an die Textvorlage und charakterisiert die phantastischen Hauptprotagonisten treu nach deren Schilderung in der Erzählung. Folglich hält der Drache einen Koffer in der Hand, aus dem ein seidenes blaues Stück Stoff herausragt, das von einem Stück des Kleides der Prinzessin stammt.

Grundsätzlich verfolgt Adalbert Pilch bei der Umschlagillustration einen auffallend „plakativ-beschreibenden Stil“, der einerseits durch ein starkes Detailreichtum bei der Oberflächengestaltung und plastischen Ausformulierung der Figuren bzw. Gegenstände charakterisiert ist und sich andererseits durch eine äußerst akzentuierte Farbgestaltung und kontrastreiche Licht-Schatten-Pointierung auszeichnet.

Das zentrale Handlungselement, die Jagd Kasperls nach dem Drachen Feuerwurm, der die Prinzessin Himmelblau in einem Koffer in sein Heimatland Hullahulla verschleppen will, wird schon in der ersten Darstellung auf dem Titelblatt des Buches zusammengefasst. Die weiteren Illustrationen sind zum Großteil in den Fließtext eingebaut und setzen eine Vielzahl der im Text beschriebenen Szenen bildlich um. Es kann hier behauptet werden, dass sich Bild und Text gleichberechtigt gegenüber stehen und sich in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander befinden. Keine Text-Doppelseite des Kinderbuches ist ohne Illustration. Dabei haben manche Szenen der Geschichte beinahe Ähnlichkeit mit Filmsequenzen, so textgetreu sind diese komponiert. Adalbert Pilch schafft mit seinen Illustrationen eine zweite Erzählebene, welche neben der Erzählebene des Textes die Handlung in bildlicher Form formuliert.

Insgesamt gestaltet Adalbert Pilch ein Umschlagbild, eine doppelseitig Vorsatzzeichnung (Abb. 38), eine Innentitelzeichnung (Abb. 39) und 31 Illustrationen für *Kasperl und der böse Drache*, die vermutlich im Original alle in Farbe gehalten sind. In der Ausgabe aus dem Jahr 1957, erschienen bei Kremayr & Scheriau, sind die Illustrationen jeder zweiten Doppelseite, also 16 der 31 Arbeiten, einfarbig gedruckt. Dies ist höchst wahrscheinlich als eine Entscheidung des Verlags zu deuten, da ein einheitlich mehrfarbiger Druck einen zu hohen Kostenaufwand dargestellt hätte.

Im Gegensatz zu der künstlerischen Gestaltung in Karl Bruckners *Weltmeister* und in Mira Lobes *Anderl*-Roman sind die Illustrationen in Vera Ferra-Mikuras Kinderbuch nicht nur monoszenisch aufgebaut, sondern verbinden teilweise mehrere Szenen in einer Darstellung

miteinander (vgl. Abb. 42). Diese pluriszenischen Zeichnungen können auf einer Doppelseite komponiert sein oder werden ähnlich dem Comicpanel neben- oder untereinander gezeigt. Allen Illustrationen ist die durchgehende Rahmenlosigkeit gemeinsam, wobei eine einheitliche Normierung nicht vorliegt. So nehmen einige Bilder eine halbe Seite ein und sind in den Fließtext eingebaut. Andere stellen ganzseitige Abbildungen dar oder erstrecken sich über die Breite zweier Buchseiten. Hier können die einzelnen Bildhälften über die Doppelseite getrennt bzw. ungetrennt verlaufen (vgl. Abb. 45).

Die angewandte Technik der Illustrationen Pilchs für das Werk *Kasperl und der böse Drache* ist, wie bei den Romanen von Bruckner und Lobe, ebenfalls dem grafischen Medium verpflichtet. Der Künstler verwendet neben der üblichen Kreide- und Bleistifttechnik in diesen Illustrationen auch Aquarellfarben, die er v. a. für die Landschaftsgestaltung lasierend einsetzt. Die Figuren und Gegenstände sind vermutlich größtenteils mit Blei- und Buntstiften vorgezeichnet und mit Wasserfarben nachkoloriert worden. In den lebendig gestalteten Szenarien spiegelt sich der phantasievoll-dynamische Erzählstil Vera Ferra-Mikuras wider, ohne sich dabei auf stilistische oder inhaltliche Übertreibungen einzulassen.

1	S. 3	<i>Kasperl schaut nach der Vorstellung im Kasperltheater durch den Bühnenvorhang.</i>
2	S. 5	<i>Der Zauberer Staberl und die Hexe Wackelzopf schauen neugierig über Kasperls Schultern.</i>
3	S. 6	<i>Der Drache Feuerwurm stellt sich den Figuren des Kasperltheaters vor.</i>
4	S. 8	<i>Das Krokodil, Frau Bissig, kommt herbei geeilt.</i>
5	S. 9	<i>Frau Bissig bewundert ihre Nasenlöcher in ihrem Spiegel.</i>
6	S. 10	<i>Der Drache Feuerwurm verbeugt sich vor der Prinzessin Himmelblau und dem König Kugelbauch.</i>
7	S. 11	<i>Prinzessin Himmelblau und König Kugelbauch betrachten den Drachen Feuerwurm.</i>
8	S. 13	<i>Der Drache Feuerwurm läuft mit der Prinzessin Himmelblau davon.</i>
9	S. 15	<i>König Kugelbauch schiebt sich die Krone aus der Stirn und Frau Bissig lauscht auf das Ticken des Weckers.</i>
10	S. 16	<i>Kasperl läuft aus dem Kasperltheater, um die Prinzessin Himmelblau zu suchen.</i>
11	S. 17	<i>Kasperl springt auf den Roller eines Jungen.</i>
12	S. 18 - 19	<i>Kasperl rollt sich vom Roller des Jungen herab und kugelt in den Laden des Zuckerbäckers.</i>
13	S. 21	<i>Kasperl hastet dem wegfahrenden Zug hinterher.</i>
14	S. 22 - 23	<i>Der Drache Feuerwurm bläst den Passagieren im Waggon dicke Rauchwolken entgegen.</i>
15	S. 24	<i>Kasperl jagt dem Drachen Feuerwurm über die Wiese nach.</i>
16	S. 26	<i>Kasperl entkommt dem lustigen Reigen der dummen Hasen.</i>
17	S. 27	<i>Kasperl schiebt sich durch ein Loch in einen Heuschober.</i>
18	S. 28 - 29	<i>Als Kasperl auf der anderen Seite des Heuschobers ins Freie kommt, sieht er den Drachen Feuerwurm über eine Holzbrücke fliehen.</i>
19	S. 30	<i>Kasperl stolpert über den Strick einer angebundenen Ziege.</i>
20	S. 31	<i>Kasperl rinnen große Tränen über seine Wangen.</i>
21	S. 33	<i>Kasperl steht vor dem Eingang der Tropfsteinhöhlen.</i>

22	S. 34 - 35	<i>Auf einem großen schwarzen See steuern die Ruderboote mit den Kindern auf Kasperl am Ufer zu.</i>
23	S. 36	<i>Die Kinder springen aus den Ruderbooten ans Ufer.</i>
24	S. 37	<i>Hinter einem dicken Tropfstein steht ein Stück des Schwanzes des Drachen Feuerwurm hervor.</i>
25	S. 38 - 39	<i>Die Kinder und Kasperl verfolgen den Drachen Feuerwurm, doch der verschwindet hinter einem Wasserfall.</i>
26	S. 40	<i>Ein Mädchen mit einem aufgespannten Regenschirm springt durch den Wasserfall und Kasperl hält sich an ihrem Rockzipfel fest.</i>
27	S. 42	<i>Der Drache Feuerwurm kriecht unter einem Geländer hindurch und verschwindet in einem tiefen Loch.</i>
28	S. 43	<i>Die Kinder stehen um ein Geländer herum aufgestellt und ein Junge leuchtet mit einer Fackel in den Abgrund, in dem der Drache Feuerwurm verschwunden ist.</i>
29	S. 44	<i>Prinzessin Himmelblau windet ihr nasses Kleid aus.</i>
30	S. 45	<i>Die Prinzessin Himmelblau und Kasperl sitzen auf den Schultern eines Jungen.</i>
31	S. 47	<i>Im Autobus schwingt sich Kasperl zwischen den ledernen Schlingen hin und her, Prinzessin Himmelblau schläft inzwischen auf dem Schoß eines Mädchens.</i>

Die große Anzahl der Illustrationen in diesem Werk lässt sich wahrscheinlich aus der Intention heraus erklären, dem jungen Zielpublikum, das gerade erst mit dem selbstständigen Lesen begonnen hat, die Rezeption des Buches zu erleichtern: Auf der einen Seite verdeutlichen die Bilder die Geschehnisse der Handlung, auf der anderen Seite entstehen so keine längeren Textstellen, wodurch die Konzentration des Leseanfängers bzw. der Leseanfängerin konstanter bleibt. Die durchgehende Großschreibung des Textes wird vermutlich auf dieselbe Intention zurückgehen. Folgend der künstlerischen Gestaltung von Bruckners *Weltmeister* und Lobes *Anderl* verlaufen auch bei Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache* die Illustrationen textparallel. Durch die zahlreichen Zeichnungen ist der Text fast vollständig bildlich ausformuliert, was an die Sondergattung des Bilderbuches erinnert.

Im Jahr 1965 erschienene im Wiener Verlag Buchgemeinschaft Donauland eine weitere Ausgabe von Vera Ferra-Mikuras *Kasperl und der böse Drache* (Ferra-Mikura, 1965), textlich unverändert, doch dieses Mal künstlerisch gestaltet von Emanuela Delignon.⁶³

Die Künstlerin, die auch unter ihrem Geburtsnamen Wallenta publiziert hat, schafft für dieses Kinderbuch ein Umschlagbild (Abb. 40), eine doppelseitige Innentitelzeichnung (Abb. 41) und 14 Illustrationen. Die gesamte künstlerische Gestaltung Delignons ist in Farbe gehalten und orientiert sich in vielerlei Hinsicht an den Arbeiten Adalbert Pilchs. Den größten Unterschied zu den Zeichnungen Pilchs bildet die Tatsache, dass alle Illustrationen

⁶³ Emanuela Delignon, geborene Wallenta, arbeitet seit dem Jahr 1955 als Buchillustratorin und wurde v. a. durch ihre Zeichnungen für Klassenlesestoffe und Märchensammlungen bekannt. Sie illustrierte einige Jahrbücher des Buchklubs der Jugend sowie mehrere Hefte der Reihe *Die goldene Leiter*. Sie erhielt zwei Mal den „Illustrationspreis der Stadt Wien“ und wurde mit dem „Illustrationspreis zum Österreichischen Staatspreis“ ausgezeichnet. Sie publiziert auch unter ihrem Geburtsnamen Wallenta (vgl. Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur 1994, 20).

Delignons, bis auf eine einzige einseitig gestaltete Arbeit auf Seite 44 (Abb. 48), auf einer Doppelseite komponiert sind, also einer fast einheitlichen Normierung unterworfen sind. Folgend der Ausgabe aus dem Jahr 1957 werden die Bilder von keinem Rahmen begrenzt und die Künstlerin verwendet bei ihren Werken ebenfalls ein grafisches Medium: Im Gegensatz zu Pilch, der vorwiegend mit Kreide-, Bleistiften und Aquarellfarben zeichnet, arbeitet Delignon mit Wachsstiften und Aquarellfarben. Dabei kann ihr Stil als bewusst skizzenhaft-karikierend bezeichnet werden, wobei sie einem gröberen Pinselduktus verpflichtet ist. Die Figuren sind stark konturiert und teilweise nur schemenhaft ausgearbeitet. In manchen Szenen ist der landschaftliche Hintergrund nur durch umrisshafte Figuren oder durch bewusst komplementäre Farbflecken angedeutet (vgl. Abb. 46). In anderen Illustrationen, in denen ein Inneninterieur dargestellt ist, orientiert sich die Künstlerin an der kompositorischen Ausführung Pilchs.

Auffallend ist, dass sich Emanuela Delignon für ihre Illustrationen zur neuen Ausgabe von *Kasperl und der böse Drache* eindeutig die illustratorischen Werke der ersten Ausgabe von Adalbert Pilch als Vorbild heranzieht. Dementsprechend verlaufen auch die Zeichnungen parallel zum Text. Allerdings reduziert sie die Anzahl der Bilder von insgesamt 31 Stück auf weniger als die Hälfte, indem sie einige Bildelemente von der ursprünglichen Fassung auf einer Zeichnung zusammenfasst oder auch andere Szenen als Pilch bildnerisch gestaltet.

1	S. 4 - 5	<i>Der Zauberer Staberl und die Hexe Wackelzopf schauen neugierig über Kasperls Schultern.</i>
2	S. 8 - 9	<i>Der Drache Feuerwurm stellt sich den Figuren des Kasperltheaters vor.</i>
3	S. 12 - 13	<i>Der Drache Feuerwurm verbeugt sich vor der Prinzessin Himmelblau, dem König Kugelbauch neben den weiteren Figuren des Kasperltheaters.</i>
4	S. 16 - 17	<i>Obwohl Frau Bissig dem König Kugelbauch versichert, dass der Drache Feuerwurm die Prinzessin Himmelblau sicher bald zurückbringen wird, läuft Kasperl schon aus dem Kasperltheater, um sie zu suchen.</i>
5	S. 20 - 21	<i>Kasperl fragt im Laden des Zuckerbäckers nach dem Drachen Feuerwurm und der Prinzessin Himmelblau.</i>
6	S. 24 - 25	<i>Der Drache Feuerwurm bläst den Passagieren im Waggon dicke Rauchwolken entgegen.</i>
7	S. 28 - 29	<i>Kasperl ist gefangen in dem Reigen der dummen Hasen.</i>
8	S. 32 - 33	<i>Während der Drache Feuerwurm über eine Holzbrücke flieht, stolpert Kasperl bei seiner Verfolgungsjagd über den Strick einer angebundenen Ziege.</i>
9	S. 36 - 37	<i>Auf einem großen schwarzen See steuern die Ruderboote mit den Kindern auf Kasperl am Ufer zu.</i>
10	S. 40 - 41	<i>Die Kinder springen aus den Ruderbooten ans Ufer.</i>
11	S. 44	<i>Die Kinder verfolgen den Drachen Feuerwurm, während Prinzessin Himmelblau weinend aus dem Koffer steigt.</i>
12	S. 46 - 47	<i>Die Kinder und Kasperl stehen um ein Geländer herum aufgestellt und ein Junge leuchtet mit einer Fackel in den Abgrund, in dem der Drauche Feuerwurm verschwunden ist.</i>
13	S. 50 - 51	<i>Im Autobus schwingt sich Kasperl zwischen den ledernen Schlingen hin und her,</i>

		<i>Prinzessin Himmelblau schläft inzwischen auf dem Schoß eines Mädchens.</i>
14	S. 54 - 55	<i>Die Figuren des Kasperltheaters ziehen aus, um Gefrorenes zu essen, an der Spitze Kasperl mit dem goldenen Kochlöffel in der Hand.</i>

Die Arbeiten Delignons spiegeln durch die Orientierung an den Kompositionen Pilchs ebenfalls den einzigartigen Erzählstil Vera Ferra-Mikuras wider. Auch hier werden keine störenden Beifügungen oder stilistischen Übertreibungen angefügt. Dies liegt mit Sicherheit an der Vorbildwirkung der Arbeiten Adalbert Pilchs. Ob die beiden Künstler in Verbindung standen, kann aus den vorliegenden Materialien leider nicht entnommen werden.

An dieser Stelle soll ein Vergleich ausgewählter Illustrationen aus beiden Ausgaben von *Kasperl und der böse Drache* nach kunsthistorischen Methoden angestellt werden, um so die Unterschiede bzw. die Gemeinsamkeiten der jeweiligen künstlerischen Werke aufzuzeigen. Daraufhin wird auf die Bild-Text-Korrespondenzen näher eingegangen werden.

Die neunte Illustration Adalbert Pilchs auf Seite 15 (Abb. 42) der Ausgabe aus dem Jahr 1957 zeigt die besorgte Figur des Königs Kugelbauch und das Krokodil Frau Bissig, welche auf das Ticken ihres Weckers lauscht, nachdem der Drache Feuerwurm die Prinzessin Himmelblau unter falschem Vorwand aus dem Kasperltheater gebracht und entführt hat.

„Haha“, lacht das Krokodil, „er ist ein guter Bekannter meiner Tante. In einer halben Stunde wird er mit der Prinzessin zurückkommen. Wollen wir wetten?“ Es vergeht eine halbe Stunde und noch eine halbe Stunde. Aber Prinzessin Himmelblau kommt nicht. „Unsere Uhr geht wahrscheinlich falsch“, meint Frau Bissig, und sie packt den großen Wecker und schüttelt ihn hin und her. König Kugelbauch schiebt sich die Krone aus der Stirn und murmelt: „Was sollen wir tun? Ich habe schon schreckliche Angst um die Prinzessin!“ (Ferra-Mikura 1957, 14-16)

Der Künstler entscheidet sich bei dieser Szene, die Figuren des Königs Kugelbauch und des Krokodils Frau Bissig, isoliert darzustellen. Sie sind weder in eine aufeinander bezogene Handlung eingebunden, noch in einem Bildraum verortet, sondern werden einzeln und leicht versetzt auf einer halben Seite in den Fließtext eingebaut. Der Druck beschränkt sich auf eine Farbe, die in einem gelbstichigen Grün gehalten ist.

Obwohl die beiden Figuren kompositorisch aufeinander bezogen sind, scheinen sie auf der Handlungsebene nicht zu interagieren. König Kugelbauch, ein älterer Mann mit weißem Rauschbart, dickem Bauch und königlicher Robe samt Krone und Zepter, scheint sich besorgt seinen Kopfschmuck zurechtzurücken. Frau Bissig, eine in ihrer Physiognomie einem echten Krokodil nachempfundene Krokodildame, hält sich einen antiken Wecker an ihr Ohr und lauscht auf dessen Ticken.

Der Künstler betont bei dieser Darstellung die handlungsrelevanten Elemente der Textvorlage: Die Sorge des Königs Kugelbauch um seine Tochter Prinzessin Himmelblau, und das Testen der Funktionstüchtigkeit des Weckers durch das Krokodil Frau Bissig. Auch bei dieser Darstellung verzichtet Pilch auf ausschmückende Beifügungen. Die Reduktion auf die beiden Figuren lässt die Illustration wie eine Zusammenfassung der erzählten Szene wirken, was wiederum den Charakter des Erstlesebuches unterstützt. Dies ist ein weiterer Beweis für das intuitive Textverständnis Adalbert Pilchs.

Allerdings ist zu bemerken, dass die Figur des Krokodils Frau Bissig, den Wecker nicht „hin und her“ (ebd.) schüttelt, sondern ihn nur an ihr Ohr hält. Der Künstler hat an dieser Stelle die Erzählung bildlich interpretiert, zwar nur geringfügig, doch im Vergleich zu seiner sonstigen Texttreue in der Komposition seiner Illustrationen ist dies auffällig, aber nicht störend.

Emanuela Delignon dagegen gestaltet diese Szene (Abb.43) anders und weitet sie durch die darauffolgende Textstelle aus: „Aber der brave Kasperl hört das nicht mehr. Er rennt schon die Treppe hinunter, um Prinzessin Himmelblau zu suchen.“ (ebd.)

Die gesamte vierte Illustration ist auf einer Doppelseite (Seite 16-17) in Farbe gedruckt, wobei nur auf der linken Buchseite das Bild in den Fließtext eingebaut ist. Die rechte Seite zeigt eine ganzseitige Illustration, die ohne Unterbrechung mit der linken Abbildung verbunden ist.

König Kugelbauch, ebenfalls in königlicher Robe mit Krone und Zepter, allerdings ohne weißen Rauschebart, ist in Seitenansicht der Krokodildame Frau Bissig zugewandt, die ihm mit erhobenem Finger gegenüber steht. Im Hintergrund ist eine Holztruhe abgebildet. Die Figur des Kasperls dreht sich dem Krokodil zu, aber zeigt durch seine bewegte Haltung schon in Richtung Ausgang, der auf der rechten Bildhälfte durch eine offene Tür mit dem passenden Schild gekennzeichnet ist. Der Bildraum, der sich hinter der geöffneten Tür aufbaut, suggeriert durch Licht- und Schattenspiele einen Tiefeneindruck, der sich deutlich von der sonst flächigen Bildebene der Darstellung abhebt. Die von links nach rechts aufgebaute Komposition lenkt die Leserichtung des Betrachters bzw. der Betrachterin durch ein ausgeprägtes Bewegungsmotiv, das sich bis zur Figur des Kasperls hin steigert.

Diese Illustration Delignons orientiert sich nur teilweise an den Arbeiten Pilchs, da der Bildaufbau anders gestaltet wird. In den Figuren lassen sich aber eindeutig Ähnlichkeiten erkennen.

Die Interpretation der Künstlerin bleibt ebenfalls nahe am Text, geht aber über diesen hinaus. In dieser Szene spielt die Darstellung der Holztruhe keine relevante Rolle und ist nur eine

Anspielung auf die Puppenkiste der Kasperltheaterfiguren. Weiters ist die Treppe durch einen Stiegenlauf, der durch die geöffnete Tür zu erkennen ist, gekennzeichnet und nicht bildlich umgesetzt. Im Gegensatz dazu hat Pilch in der Ausgabe des Buches aus dem Jahr 1957 für diese Textstelle eine eigene Illustration (Abb. 44) entworfen.

Die 18. Illustration Adalbert Pilchs auf den Seiten 28 und 29 (Abb. 45) zeigt die Szene, in der Kasperl aus einem Heuschober den Drachen Feuerwurm über eine Holzbrücke fliehen sieht. Eine Ziege, die angebunden an einen Pflock gemächlich an Grashalmen zupft, beobachtet unbekümmert das Geschehen:

Als Kasperl endlich auf der anderen Seite ins Freie schlüpft, sieht er den Drachen über eine Holzbrücke laufen. „Halte ihn auf!“ brüllt Kasperl einer Ziege zu, die am Ufer des Bächleins steht und Halme auszupft. „Mäh – das kann ich nicht“, meckert die Ziege. „Ich bin angehängt – mäh – mäh.“ (ebd., 29-30)

Die Darstellung ist auf einer Doppelseite komponiert, wobei die einzelnen Bilder jeder Seite in den Fließtext eingebaut sind. Obwohl die beiden Bildseiten kompositorisch aufeinander bezogen sind, werden sie durch einen angedeuteten Rahmen voneinander getrennt. Der Druck ist in Farbe ausgeführt worden, was den Bildaufbau erheblich unterstützt. Auf der linken Bildseite blickt die Figur des Kasperls aus einem groß dargestellten Heuschober in Richtung des über eine plastisch und perspektivisch ausgearbeitete Holzbrücke flüchtenden Drachens, welcher auf der rechten Bildseite dargestellt ist. Eine Ziege ist im Vordergrund der rechten Bildhälfte gezeigt, die den Blick auf die Schwanzspitze des Drachen Feuerwurm gerichtet hat. Wird die Doppelseite als Ganzes gesehen, verbindet die beiden Bildteile ein in einem satten Grün gehaltener Landschaftszug mit einem Bächlein, welcher den Mittelgrund der Darstellung beherrscht. Der Lauf dieses Baches lenkt die Leserichtung des Betrachters bzw. der Betrachterin von links nach rechts und stellt ein wichtiges Verbindungselement in der Gesamtkomposition dar. Die Tatsache, dass der Drache Feuerwurm in die entgegengesetzte Richtung läuft, kann als Erweiterung des konstanten Bewegungsmotivs der Komposition gesehen werden. Weiters setzt dieses Bewegungsmotiv des Baches und die Ausrichtung der Figuren die textlich formulierte Verfolgungsjagd nicht nur auf der Ebene der bildlichen, textparallelen Übersetzung, sondern auch auf der Ebene des durchkomponierten Bildaufbaus um. Eine künstlerische Leistung, die wiederum auf das intuitive Textverständnis Pilchs zurückzuführen ist.

In der Ausgabe von *Kasperl und der böse Drache* aus dem Jahr 1965 verbindet Emanuela Delignon bei ihrer Interpretation der obigen Textstelle zwei Illustrationen Pilchs (Abb. 45,

47). Das achte Bild der Künstlerin auf den Seiten 32-33 (Abb. 46) lehnt sich stark an die Komposition Pilchs an, erweitert diese aber auch hier durch die nachfolgende Textstelle: „Da stolpert Kasperl zu allem Unglück noch über den Strick, an den die Ziege gebunden ist und fällt – plumps! – der Länge nach ins Gras.“ (ebd., 30)

Die Abbildung nimmt eine gesamte Doppelseite ein und ist durchgehend in Farbe gedruckt. Im Gegensatz zu ihrem Vorbild ist diese Illustration nicht in den Fließtext eingebaut, sondern steht für sich alleine. Auf der linken Bildseite ist die Ziege im Vordergrund dargestellt, deren Kopf sich auch noch auf die linke Bildhälfte erstreckt. Die rechte Bildseite zeigt im Mittelgrund den flüchtenden Drachen Feuerwurm auf der Holzbrücke, wobei das Brückengeländer noch auf die linke Bildhälfte reicht. Im Hintergrund ist eine grüne Landschaft mit einem angedeuteten Bach gezeigt, die, wie schon in Pilchs Arbeiten, die beiden Buchseiten verbindet. Allerdings erweitert die Künstlerin das verbindende Motiv durch die Tatsache, dass die Figur der Ziege und die Holzbrücke beide Seiten einnehmen. Der durch den Verlauf des Baches und der Hintergrundlandschaft gelenkten Leserichtung von links nach rechts in Pilchs Bildern wird auch in Delignons Arbeit das Bewegungsmotiv des Drachen Feuerwurm von rechts nach links entgegengesetzt. Durch die Seiten übergreifende Komposition wird dieses noch verstärkt.

Die in der 18. Illustration der Ausgabe aus dem Jahr 1957 auf der linken Bildseite abgebildete Szene, in der Kasperl aus einem Heuschober blickt, wird bei Delignons Werk durch die 19. Illustration Adalbert Pilchs auf Seite 30 (Abb. 47) ersetzt. Hier stolpert Kasperl über die Leine der angebundenen Ziege, wobei er den Blick auf den Betrachter bzw. die Betrachterin gerichtet hat. Im Bild der Ausgabe aus dem Jahr 1965 fällt die Figur des Kasperls entsprechend der Leserichtung von links nach rechts, ohne sich dabei dem Publikum zuzuwenden.

Durch die Orientierung an den Zeichnungen Adalbert Pilchs bleiben Emanuela Delignons Werke auch sehr nahe an der Textvorlage. In dieser Abbildung nimmt die Künstlerin keine bildlichen Erweiterungen der geschilderten Szene vor. Dies ist ebenfalls aus der Tatsache heraus zu erklären, dass sich Delignon den kompositorischen Aufbau der Illustration Pilchs zum Vorbild nimmt.

In der Ausgabe von *Kasperl und der böse Drache* aus dem Jahr 1965 werden nicht nur die Illustrationen im Vergleich zur ersten Ausgabe des Buches aus dem Jahr 1957 reduziert, von genau 31 auf 14 Bilder, sondern es wird auch eine Szene der Geschichte neu gestaltet, welche in der ersten Ausgabe noch nicht illustriert wird: Die letzte Doppelseite (Abb. 49) stellt den

Zug der Kasperlfiguren dar, die nach der erfolgreichen Heimkehr von Prinzessin Himmelblau und Kasperl, zum Zuckerbäcker marschieren, um Eis zu essen:

Die beiden [Kasperl und Prinzessin Himmelblau] werden von König Kugelbauch, der Hexe Wackelzopf und dem Zauberer Staberl freudig empfangen. Die Prinzessin bekommt hundert Küsse – und Kasperl bekommt zum Lohn für seine Treue und Tapferkeit einen goldenen Kochlöffel. „Oh der ist prächtig“, ruft Kasperl aus. „Hoffentlich bricht er nicht ab, wenn ich das Krokodil damit durchhau!“ „Frau Bissig sitzt in der Schatzkiste und trotzt“, sagt die Hexe Wackelzopf. „Dann soll sie noch eine Weile in der Kiste hocken“, lacht Kasperl. „Wir aber gehen jetzt alle zum Zuckerbäcker und essen den größten Berg Gefrorenes, den es auf der Welt gibt!“ Und er marschiert den anderen voran, in der Hand den goldenen Kochlöffel. Vielleicht will er damit gar das Gefrorene essen?“ (Ferra-Mikura 1965, 52-53)

Die Figuren des Zauberers Staberl, der Hexe Wackelzopf, des Königs Kugelbauch, der Prinzessin Himmelblau und des Kasperls mit dem goldenen Kochlöffel bewegen sich in Leserichtung von links nach rechts aus dem Bildraum hinaus. Das Krokodil, Frau Bissig, die laut Textvorlage bei dieser Feier nicht dabei ist, wurde bei dieser letzten Illustration des Buches nicht dargestellt.

Die Illustrationen Adalbert Pilchs und Emanuela Delignons, so technisch unterschiedlich sie auch sind, spiegeln beide den einzigartigen Erzählstil Vera Ferra-Mikuras wider.

Pilchs besonderes intuitives Textverständnis macht es ihm möglich, seine Zeichnungen der inhaltlichen und erzähltechnischen Intention der Autorin anzupassen und somit eine künstlerische Gestaltung zu schaffen, die gleichwertig neben dem erzählenden Text eine weitere Erzählebene schafft. Durch den Umstand, dass Delignon die Zeichnungen Pilchs als Vorbild für ihre eigenen Kompositionen genommen hat, trifft das auch für die Illustrationen der Ausgabe aus dem Jahr 1965 zu. Inwieweit diese Orientierung eine Verlagsentscheidung war, oder ob die Künstlerin dies selbst beschlossen hat, ist nicht zu klären.

5. Résumé und Ausblick

Die Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur hat sich, historisch gesehen, als Kommentierung, Ergänzung, Pointierung und Zugabe eines vorgegebenen Textes mit bildnerischen Mitteln entwickelt, wie es Elisabeth Geck formuliert. Dabei ist ihre Entwicklung ab dem 20. Jahrhundert nicht mehr von der allgemeinen Illustrationskunst zu unterscheiden. Die Wirkung und Funktion der Illustration ist dabei differenziert zu betrachten und muss immer in Abhängigkeit von der jeweiligen Textgattung betrachtet werden (vgl. Geck 1982, 141-142).

Die gegenwärtige Forschung hat es sich zur Aufgabe gemacht, dem negativ geprägten Illustrationsbegriff der Aufklärung, der sich v. a. auf die durch das Bild vermeintlich bedingte Verdoppelung und Verwässerung der Textaussage bezieht, entgegenzuwirken (vgl. von Criegern 1996, 22). Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen wie Axel von Criegern, Dietrich Grünewald, Hans Ries und Jens Thiele haben in den letzten Jahren dazu beigetragen, dass sich eine moderne und offenere Auffassung von Illustration entwickeln konnte. Jens Thiele hat den Begriff der Illustration zu der Kategorie des „Bildes“ erweitert, wodurch die bildnerische Ebene gegenüber der textlichen Vorlage an Autonomie gewinnt und so das komplexe Verhältnis von Bild und Text besser zu verstehen ist. Das Bild wird jetzt nicht mehr auf seine rein dienende Funktion gegenüber dem Text reduziert, sondern es wird ihm die Fähigkeit der Darstellung einer eigenständigen und gleichgestellten Erzählform zuerkannt. Somit wird das hierarchische Verständnis zwischen Bild und Text überwunden (vgl. Thiele 2003, 73).

Dieser offene Illustrationsbegriff bietet der Wissenschaft eine Vielzahl an neuen Forschungsgebieten an. Die künstlerischen Bilder der illustrierten Kinder- und Jugendliteratur fordern durch ihre rasche und kontinuierliche (inter-)mediale Entwicklung neue theoretische bzw. praktische Untersuchungen, die nicht mehr auf interdisziplinäre wissenschaftliche Verfahrensweisen verzichten können und im Sinne einer solchen Gradwanderung behandelt werden sollen. Einer dieser noch zu erforschenden Gebiete ist jene der Aufarbeitung der Gesamtwerke der erfolgreichen, zum Teil heute vergessenen, österreichischen Illustratoren und Illustratorinnen, deren künstlerisches Schaffen die Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich stark beeinflusst hat.

Adalbert Pilch war einer der meist veröffentlichten, allerdings heute leider vergessenen, Illustratoren für Kinder- und Jugendbücher der Wiener Nachkriegszeit. Schon zum

Höhepunkt seiner Karriere war er dem breiten Publikum nur durch seine weit verbreiteten Arbeiten geläufig, führte aber als Künstlerpersönlichkeit ein Schattendasein, was sicherlich zum Teil an seiner persönlichen Haltung, das Rampenlicht zu meiden, lag (vgl. Mazakarini 2002, 29). Weiters feierte Pilch seine größten Erfolge in jenen künstlerischen Gattungen, wie der Briefmarken- und Illustrationskunst, die den Künstler als stillen Unbekannten hinter seine Werke treten lassen. Vergleichbar mit dem Schicksal der Autoren und Autorinnen der sogenannten „Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur im engeren Sinn“, wie es Seibert formuliert (vgl. Seibert 2008, 44-46), deren Namen durch den Titel bzw. dem Namen der Titelfigur ihres bekanntesten Werks überschattet werden.

Die Voraussetzungen für die beeindruckende Vielfalt des Gesamtwerks Adalbert Pilchs sind die zahlreichen Facetten des Wesens des Künstlers: Seine genaue Beobachtungsgabe, sein technisches Können, seine Kreativität und seine Kenntnis der Naturschöpfungen machen ihn zu jenem Kunstschaffenden, dem es möglich ist, sich in unterschiedlichen Gattungen zu bewegen. Gleichzeitig befähigt ihn sein intuitives Textverständnis jede Vorlage entsprechend bildlich umzusetzen, wobei er sehr darauf bedacht ist, die Aussage des Textes in seinen Bildern so verständlich und einfach wie möglich zu vermitteln. Die zweite und die dritte These Maria Lypps, die sich mit dem Begriff der „Einfachheit“ in der Kinderliteratur, also mit einer „Art der Mittelbarkeit durch Komplexitätsreduzierung“ (Lypp 1995, 44) auseinandersetzen, können sehr gut auf die Arbeiten Pilchs angewandt werden: Im illustratorischen System können Darstellungen, welche einfachen und klar auszumachenden Regeln folgen von solchen unterschieden werden, die sich an komplexeren Richtlinien orientieren, wie jene Arbeiten Adalbert Pilchs. Seine Werke sind weiters einer bewussten Komplexitätsreduzierung durch die Darstellung einfach nachvollziehbarer Kompositionen unterworfen, wodurch sie nur dem künstlerisch geschulten Auge ihren anspruchsvollen Charakter offenbaren.

Das Streben nach einer unmissverständlichen Bildsprache, die im allgemeinen Formenvokabular verortet ist, und das gleichzeitige Ausblenden von Beiläufigkeiten sind zwei der größten Anliegen des Künstlers. Nur durch eine realistische Darstellungsweise kann nach ihm ein solides Grundverständnis auf Seiten des Publikums erreicht werden (vgl. Pilch 1966, 12). Wichtig dabei sind nicht die Mittel, sondern nur das Erlebnis und das Empfinden des Betrachters bzw. der Betrachterin. Von sich selbst als Künstler behauptet Pilch, kein Lyriker sondern ein Epiker in allem zu sein (vgl. Mazakarini 2002, 21). Mit seiner uneingeschränkten Formentreue und seiner genauen technischen Vorgehensweise steht er

noch ganz in der traditionellen grafischen Schule der Vorkriegszeit (vgl. Pilch 1966, 12). Seine Bilder sind geprägt durch einen ausdrucksstarken Realismus und einen erzählerischen Charakter, sodass sein „Stil“ als „episch-realistisch“ bezeichnet werden kann. Als Traditionalist hat er dennoch ein klares Verhältnis zur Kunst seiner Zeit, mit der er sich allerdings nicht verbunden fühlt (vgl. ebd.).

Trotz seines vielfältigen Gesamtschaffens mit herausragenden Arbeiten in der Landschafts-, Porträt- und Briefmarkenkunst, sah er sich selbst doch immer mehr als Illustrator (vgl. Hofman 1998, 14). In seinem umfassenden illustratorischem Werk von über vierhundert künstlerisch gestalteten Kinder-, Jugend-, Bilder- und Schulbüchern, musste er sich mit den verschiedensten Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur auseinandersetzen, wobei er Bücher der erfolgreichsten österreichischen Autoren und Autorinnen, wie Karl Bruckner, Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura, Annelies Umlauf-Lamatsch, Alois Theodor Sonnleitner etc., illustrierte. Sein technisches Können, sein künstlerisches Feingefühl und sein intuitives Textverständnis ermöglichten es ihm, die unterschiedlichsten Anforderungen, die die Schriftsteller bzw. Schriftstellerinnen an ihre Texte stellten, zu erfüllen, und somit ein ideales Verhältnis zwischen Text und Bild zu schaffen, was ihn zu einem der erfolgreichsten Illustratoren der 1950er und 1960er Jahre in Österreich machte.

Das Gesamtwerk Adalbert Pilchs stellt somit eine einzigartige Ausnahme in der österreichischen Illustrationskunst der Nachkriegszeit dar: Es spiegelt die gesamte Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum zweiten Paradigmenwechsel um das Jahr 1968 (vgl. Seibert 2008, 72) wider.

Bei der Werkauswahl wurde einerseits darauf geachtet, dass die besprochenen Bücher Arbeiten jener Autoren bzw. Autorinnen sind, die die Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur in der Nachkriegszeit wesentlich mitgeprägt haben, wie beispielsweise Karl Bruckner, Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura, Alois Theodor Sonnleitner, Annelies Umlauf-Lamatsch etc. Andererseits sollte der besprochene Werkkorpus einen ausschnitthaften Überblick über die Vielfalt der illustratorischen Arbeiten Adalbert Pilchs geben, wobei darauf geachtet wurde, dass die entsprechenden Bücher unterschiedlichen Gattungen zugeordnet werden. Insgesamt wurden drei von Pilch gestaltete Werke nach literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Methoden analysiert, wobei der Schwerpunkt gelegt den Untersuchungen der Illustrationen in Zusammenhang mit der Bild-Text-Korrespondenz wurde:

Karl Bruckners Sportroman *Der Weltmeister* erschien im Jahr 1956 im Verlag für Jugend und Volk und wurde mit 10 Illustrationen und einem Umschlagbild von Adalbert Pilch gestaltet. Bemerkenswert bei dieser Zusammenarbeit ist, dass sich Bruckners persönlicher Anspruch an seine Bücher, also die deutlich und klar verständliche Sprache, die authentischen, wahren Geschichten und der bedachten Blick auf das Zielpublikum, mit der künstlerischen Einstellung Pilchs deckt. Die Zwiesprache der beiden Künstler, die sich durch die ideale bildnerische Umsetzung der betreffenden Textstellen im Buch und deren Zusammenspiel auszeichnet, lässt erkennen, dass es kein Zufall war, dass Pilch der Illustrator ist, der im Vergleich zu den anderen Illustratoren und Illustratorinnen Bruckners, die höchste Anzahl der Werke des Autors illustrierte.

Ähnlich wie bei Bruckners *Weltmeister* setzt auch die künstlerische Gestaltung von Mira Lobes historischem Jugendroman *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809* aus dem Jahr 1955 im Schönbrunn-Verlag erschienen, den Inhalt und die Atmosphäre der Geschichte bildlich um: Bild und Text ergänzen sich in ihrem Erzählstil, genauso wie in ihrer Erzählerperspektive, wenn Pilch die Szene aus dem Blickwinkel Anderls inhaltsgetreu darstellt. Die starken Emotionen der Protagonisten der Geschichte, genauso wie die fast greifbare angespannte Stimmung sind durch Pilchs intuitives Textverständnis in seinen Zeichnungen festgehalten. Dabei geht der Künstler in manchen Illustrationen so weit, dass er die textliche Vorlage durch seine Arbeiten erhöht (Abb. 33), ohne dabei der Handlung vorzugreifen oder textfremde Attribute hinzuzufügen.

Bei den künstlerischen Darstellungen in Vera Ferra-Mikuras Erstlesebuch *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen* erschienen im Jahr 1957 im Verlag Kremayr & Scheriau, beweist Adalbert Pilch wieder einmal mehr sein seltenes Gespür für die textliche Vorlage und sein umfassendes technisches Können, wenn er die Anforderungen der Autorin an ihre Geschichte und deren Intention dahinter erkennt und diese in seinen Arbeiten kreativ verarbeitet: Wenn Ferra-Mikura die Handlung ihrer Erzählung in einem Alltagsraum spielen lässt, der für die kindlichen Leser und Leserinnen greifbar und verständlich ist, kreiert Pilch seine Figuren nach bekannten Vorbildern, die von dem jungen Publikum leicht wiedererkannt werden können. Dabei charakterisiert er die Protagonisten genau nach deren Schilderung in der Geschichte. Pilch erschafft durch die Vielzahl an textgetreuen Illustrationen - keine Doppelseite des Buches ist ohne Zeichnung - eine zweite Erzählebene.

Emanuela Delignon, welche die künstlerische Gestaltung der neuen Ausgabe des Buches aus dem Jahr 1965 überhatte, orientierte sich bei ihren Zeichnungen, trotz der unterschiedlichen

technischen und stilistischen Ausarbeitung und der Reduzierung der bildlich dargestellten Szenen, an den Kompositionen und Figuren Pilchs, wodurch diese ebenfalls den besonderen Erzählstil der Autorin widerspiegeln.

Adalbert Pilch ist es gelungen, für jedes Werk, das er illustriert hat, ein einzigartiges Feingefühl und textliches Verständnis aufzubringen und dabei seinen eigenen „episch-realistischen“ Stil auszubilden, wodurch seine Arbeiten immer der Gattung und den Anforderungen des Textes entsprechen konnten. Durch diesen Umstand war er als Illustrator nicht gattungsabhängig oder an einen einzigen Autor oder an eine Autorin bzw. an einen Verlag gebunden. Sein weit verbreitetes illustratorisches Gesamtwerk reflektiert somit den Werdegang der Kinder- und Jugendliteratur in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg und macht Adalbert Pilch zu einem Meilenstein in der österreichischen Illustration für Kinder- und Jugendbücher.

Trotzdem ist er in den neuesten Publikationen der Illustrationsforschung nicht präsent. Das einzige bis jetzt erschienene Werk, welches das künstlerische Schaffen Pilchs bespricht, ist im Jahr 1966 erschienen und enthält neben einem Vorwort von Friedrich W. Zellberger, eine Auswahl der vielfältigen Arbeiten Pilchs. Mit dem Interview von Herrn Mag. Emmerich Mazakarini in Zusammenarbeit mit Herrn Josef Bayerl aus dem Jahr 2002, welches in der Zeitschrift der *Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung libri liberorum* publiziert wurde (Mazakarini 2002), wurde Pilchs illustratorisches Schaffen von der kinder- und jugendliterarischen Forschung zum ersten Mal nach 36 Jahren wieder wahrgenommen.

In den letzten Jahren gab es zwar Bestrebungen die Kunst Adalbert Pilchs wissenschaftlich aufzuarbeiten, wie etwa eine für 2008 geplante Publikation von Frau Dr. Erika Sieder, Renate Ludwig-Pilch und Liselotte Polpeka mit dem Arbeitstitel *Adalbert Pilch (1917-2004) – Der Maler, der aus der Stille kam. Wiener Künstler um 1900 im Wechselgebiet, Band II*, allerdings wurden diese bis heute nicht verwirklicht, obwohl der umfassende Werkkorpus des Künstlers genug Material für neue und v.a. interdisziplinäre Untersuchungen enthält.

Eine der wohl wichtigsten Quellen der Arbeiten Pilchs birgt der Nachlass des Künstlers, der sich bis heute im Besitz seiner Familie befindet. Diese ist auch sehr an der Aufarbeitung und vollständigen Archivierung der Hinterlassenschaft interessiert, die allerdings noch nicht zusammengetragen und gesichtet werden konnte. Ohne die Bemühungen von Frau Mag. Kathrin Pokorny-Nagel und Herrn Gerd Lehmayr in Bezug auf Materialsammlung und

Hilfestellung, hätten auch die Untersuchungen dieser Arbeit nicht unternommen werden können.

Weitere Quellen für zukünftige Forschungsprojekte zu den Malereien und Porträts Adalbert Pilchs sind die *Kartause Mauerbach*, die *Postsparkasse Wien* und das *Wiener Künstlerhaus*, wo Pilch diverse Ausstellungen hatte. Weiters besitzen die *Postsparkasse Wien* sowie das *Geldmuseum der Österreichischen Nationalbank* einen umfangreichen Fundus an den Briefmarken- und Banknotenentwürfen des Künstlers.

Im Jahr 2014 jährt sich zum zehnten Mal der Todestag Adalbert Pilchs, was Anlass für eine wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werks wäre, da er durch sein vielfältiges Schaffen ein unmissbarer Bestandteil der österreichischen Kunst und Kultur ist.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Bruckner, Karl: *Der Weltmeister*. München: Wilhelm Andermann Verlag 1956.

Ferra-Mikura, Vera: *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen. Mit vielen bunten Bildern von Adalbert Pilch*. Wien: Kremayr & Scheriau 1957.

Ferra-Mikura, Vera: *Kasperl und der böse Drache. Eine Geschichte mit lustigen Abenteuern für ABC-Schützen. Gezeichnet von Emanuela Delignon*. Wien: Buchgemeinschaft Donauland 1965.

Lobe, Mira: *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809. Mit 10 Illustrationen und 1 Umschlagbild von Adalbert Pilch*. Wien: Buchgemeinschaft Jung-Donauland 1955.

Lobe, Mira: *Der Anderl. Der Speckbacher-Bub erzählt vom Tiroler Freiheitskampf 1809*. Wien: Schönbrunn-Verlag 1955.

Lobe, Mira: *Der Speckbacher-Bub. Anderl, der Speckbacherbub, erzählt vom Tiroler Freiheitskampf im Jahre 1809. Mit 10 zeitgenössischen Abbildungen*. Innsbruck: Tyrolia-Verlag 1974.

6.2. Sekundärliteratur

Bamberger, Richard: *Leben und Werk*. In: *Karl Bruckner. Leben und Werk*. Wien: Verlag für Jugend und Volk 1966, S. 5-47 (Schriften zur Jugendlektüre vom Internationalen Institut für Kinder-, Jugend- und Volksliteratur und dem Österreichischen Buchklub der Jugend, Bd. 2/1966)

Blumesberger, Susanne: *Mira Lobe. Stationen eines bewegten Lebens*. In: Heidi Lexe / Ernst Seibert (Hgg.): *Mira Lobe in aller Kinderwelt*. Wien: Edition Praesens 2005, S. 87-97 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 7/2005)

Blumesberger, Susanne: *Vera Ferra-Mikura*. In: Kurt Franz / Günter Lange / Franz-Josef Payrhuber (Hgg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. 2. Bd. 47. Ergänzungslieferung*. Meitingen: Corian Verlag 2006, S. 1-53.

- Burghart**, Wolfgang: „*Die Vorschriften für Erwachsene sind wirklich zu streng.*“ – Vera Ferra-Mikuras verkehrte Welt. In: *libri liberorum* Sondernummer / März 2003, S. 19-27.
- Criegern**, Axel von: *Vom Text zum Bild. Wege ästhetischer Bildung.* Weinheim: Deutscher Studienverlag 1996.
- Ferra-Mikura**, Vera: *Vera Ferra-Mikura über sich selbst.* In: Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.): *Zur Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Kinder- und Jugendliteratur an Vera Ferra-Mikura.* Wien: o.V. 1983, S. 3-6.
- Fuchs**, Sabine: *Geschichte erzählen. Ein aktueller Blick auf die historischen Romane Mira Lobes.* In: Heidi Lexe / Ernst Seibert (Hgg.): *Mira Lobe in aller Kinderwelt.* Wien: Edition Praesens 2005, S. 87-97 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 7/2005)
- Geck**, Elisabeth: *Grundzüge der Geschichte der Buchillustration.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982 (Grundzüge, Bd. 46 / 1982)
- Grünewald**, Dietrich: *Denk-Provokation. Zu Funktion und Wirkung von Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch.* In: Alfred Clemens Baumgärtner / Max Schmidt (Hgg.): *Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch.* Würzburg: Verlag Dr. Johannes Königshausen & Dr. Thomas Neumann 1991, S. 49-59 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Bd. 11/1991)
- Gürtler**, Christa: *SchriftstellerInnen am Rande mittendrin? Zum Beispiel Vera Ferra-Mikura.* In: Evelyne Polt-Heinzl / Daniela Strigl (Hgg.): *Im Keller. Der Untergrund des literarischen Aufbruchs um 1950.* Wien: Sonderzahl 2006, S. 78-96.
- Harranth**, Wolf: „*Und dann ist es so geworden ...*“. *Einige Bemerkungen zu den Zeitumständen und ihren Auswirkungen auf Biografie und Werk von Mira Lobe, 1947-1958.* In: Heidi Lexe / Ernst Seibert (Hgg.): *Mira Lobe in aller Kinderwelt.* Wien: Edition Praesens 2005, S. 19-28 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 7/2005)
- Heinritz**, Reinhard: *Einführung: Buchillustration als künstlerisches Genre.* In: Reinhard Heinritz (Hg.): *Buchillustration als Kunstform. Fritz Fischer zu E.T.A. Hoffmann und Jean Paul.* Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 1999, S. 11-28.
- Hofbauer**, Friedl: *Zeit ist mit Uhren nicht messbar. Für Vera Ferra-Mikura.* In: Tausend und ein Buch 4/1997, S. 4-11.
- Hofmann**, Thomas: *Adalbert Pilch – der ewig junge Meister.* In: *Niederösterreichische Kulturberichte*, Februar 1998, S. 14-15.

Internationales Institut für Jugendliteratur und Leseforschung (Hg.): *Lexikon der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur. Autoren und Übersetzer, Illustratoren*. Wien: Buchkultur 1994.

Lobe, Mira: *Autobiographie*. In: Barke. Lehrer-Jahrbuch 1965, S. 326-328.

Lypp, Maria: *Zum Begriff des Einfachen in der Kinderliteratur. Ein Diskussionsbeitrag*. In: Hans Heino Ewers (Hg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 1994/95. Mit einer Gesamtbibliographie der Veröffentlichungen des Jahres 1994. In Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendliteraturforschung und in Verbindung mit Carola Pohlmann (Berlin), Verena Rutschmann (Zürich), Ernst Seibert (Wien) und Jack Zipes (Minneapolis)*. Stuttgart: J. B. Metzler 1995, S. 43-45.

Mazakarini, Emmerich: *... ich bin ein Epiker in allem. Im Gespräch mit dem Doyen der österreichischen Kinderbuchillustration, Prof. Adalbert Pilch*. In: *libri liberorum* 9/2002. S. 19-29.

Niederberger, Petra: *„Auf dem Schachbrett der Literatur“*. *Zu den Anfängen und der Entwicklung Vera Ferra-Mikuras phantastischer Erzählungen*. Dipl. Arb. Wien 2008.

Otto, Gunter: *Bildanalyse*. In: *Kunst + Unterricht* 77/1983. S. 10ff.

Pilch, Adalbert: *Adalbert Pilch - Gemälde, Zeichnungen, Briefmarken. Mit einem Vorwort von Friedrich W. Zellberger*. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst 1966.

Pimmer, Gertrude: *Die Romane der Jugendautorin Mira Lobe*. Diss. Wien 1994.

Rabus, Silke: *Das fliegt und flattert – das knistert und knattert. Mira Lobe und ihre IllustratorInnen*. In: Heidi Lexe / Ernst Seibert (Hgg.): *Mira Lobe in aller Kinderwelt*. Wien: Edition Praesens 2005, S. 185-191 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 7/2005)

Ries, Hans: *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914. Das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit. Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken. Internationales Lexikon der Illustratoren. Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln*. Osnabrück: H. Th. Wenner 1992.

Ries, Hans: *Grundsätzliche Überlegungen zur Illustration von Kinder- und Jugendliteratur*. In: Alfred Clemens Baumgärtner / Max Schmidt (Hgg.): *Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch*. Würzburg: Verlag Dr. Johannes Königshausen & Dr. Thomas Neumann 1991. S.

9-19 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Bd. 11/1991)

Schlegel, August Wilhelm / Schlegel, Friedrich (Hgg.): *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm und Friedrich Schlegel. Zweiten Bandes Zweites Stück*. Berlin 1799. (Reprint: Dortmund: Harenberg Edition 1989)

Scheiner, Peter: *Im Spiegel der Kritik*. In: *Karl Bruckner. Leben und Werk*. Wien: Verlag für Jugend und Volk 1966, S. 48-68 (Schriften zur Jugendlektüre vom Internationalen Institut für Kinder-, Jugend- und Volksliteratur und dem Österreichischen Buchklub der Jugend, Bd. 2/1966)

Scheiner, Peter: *Karl Bruckners literarischer Weg zwischen Tradition und Moderne*. In: Sabine Fuchs / Peter Schneck (Hgg.): *Der vergessene Klassiker. Leben und Werk Karl Bruckners. Mit einem Geleitwort von Marianne Gruber*. Wien: Edition Praesens 2002, S. 11-34 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 3/2002)

Seibert, Ernst: *Auf dem Schachbrett der Literatur*. In: *Praesent. Das literarische Geschehen in Österreich von 2003 bis 2004. Das österreichische Literaturjahrbuch. Bd. 3*. Wien: Edition Praesens 2003, S. 8-93.

Seibert, Ernst: *Gattungswandel und Motivkonstanten im Werk von Mira Lobe*. In: Heidi Lexe / Ernst Seibert (Hgg.): *Mira Lobe in aller Kinderwelt*. Wien: Edition Praesens 2005, S. 159-184 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 7/2005)

Seibert, Ernst: *Kindheitsmuster in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Zur Genealogie von Kindheit. Ein mentalitätsgeschichtlicher Diskurs im Umfeld von Kindheits- und Kinderliteratur*. Frankfurt am Main/Wien: Lang 2005 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien Bd. 38).

Seibert, Ernst: *Mira Lobe*. In: Kurt Franz / Günter Lange / Franz-Josef Payrhuber (Hgg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. 3. Bd. 47. Ergänzungslieferung*. Meitingen: Corian Verlag 2006, S. 1-26.

Seibert, Ernst: *Themen, Stoffe und Motive in der Literatur für Kinder und Jugendliche*. Wien: UTB 2008.

Tauschinski, Oskar Jan: *Vera Ferra-Mikura*. In: Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hg.): *Zur Verleihung des Österreichischen Würdigungspreises für Kinder- und Jugendliteratur an Vera Ferra-Mikura*. Wien: o.V. 1983, S. 7-10.

Thiele, Jens: *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Mit Beiträgen von Jana Doonan, Elisabeth Hohmeister, Doris Reske und Reinbert Tabbert.* Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee 2000.

Thiele, Jens: *Das Bilderbuch.* In: Jens Thiele / Jörg Steitz-Kallenbach (Hgg.): *Handbuch Kinderliteratur. Grundwissen für Ausbildung und Praxis.* Freiburg: Herder 2003, S. 70-91.

Wexberg, Kathrin: „Einen Text begleiten und seine Wirkung verdeutlichen“ – Karl Bruckner und seine IllustratorInnen. In: Sabine Fuchs / Peter Schneck (Hgg.): *Der vergessene Klassiker. Leben und Werk Karl Bruckners. Mit einem Geleitwort von Marianne Gruber.*

Wien: Edition Praesens 2002, S. 97-123 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 3/2002)

Wexberg, Kathrin: *Verschriftlichte Heimat?. Karl Bruckner – ein österreichischer Kinder- und Jugendbuchautor im Spannungsfeld zwischen Literatur und Gesellschaft.* Wien: Edition Praesens 2007 (Kinder- und Jugendliteraturforschung in Österreich. Veröffentlichungen der Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung, Bd. 10/2007)

Zlabinger, Anita: *Bilderb(r)uch. Zum Wandel der Bild-Text-Kommunikation im Bilderbuch der Medienwelt.* Dipl. Arb. Wien 2005.

6.3. Internetquellen

Josef Speckbacher, Tiroler Freiheit,

<http://www.sendersbuehne.at/tirolerfreiheit/mitwirkende/darsteller/bauernfuehrerundstab/spec kbacher.html>, 16. 10. 2011.

Biographie Adalbert Pilch, Homepage Adalbert Pilch,

http://www.apilch.2in.de/ap_frames.htm, 06.08.2012.

6.4. Fernsehberichte

Seniorenclub September 1982 (ORF, 05.44 min)

Beitrag zum 70. Geburtstag von Prof. Adalbert Pilch, 20.02.1987 (ORF, 03.12 min)

Beitrag zum 80. Geburtstag von Prof. Adalbert Pilch, 17.02.1997 (ORF, Wien heute, 02.55 min)

7. Abbildungsnachweis

Abb. 1 Pilch 1966, 36.

Abb. 2 ebd.

Abb. 3 ebd., 32.

Abb. 4 ebd., 30.

Abb. 5 ebd., 29.

Abb. 6 ebd., 33.

Abb. 7 ebd., 2.

Abb. 8 ebd., 1.

Abb. 9 Hofmann 1998, 14.

Abb. 10 Pilch 1966, 57.

Abb. 11 ebd., 61.

Abb. 12 ebd., 64.

Abb. 13 Archiv Geldmuseum Österreichische Nationalbank.

Abb. 14 Archiv Geldmuseum Österreichische Nationalbank.

Abb. 15 Pilch 1966, 27.

Abb. 16 ebd., 26.

Abb. 17 ebd., 25.

Abb. 18 ebd., 7.

Abb. 19 Privatbesitz.

Abb. 20 Privatbesitz.

Abb. 21 Privatbesitz.

Abb. 22 Bruckner 1956, Umschlagillustration.

Abb. 23 ebd., 144-145.

Abb. 24 ebd., 13.

Abb. 25 ebd., 144-145.

Abb. 26 ebd., 39.

Abb. 27 Andreas Hofer und der Tiroler Freiheitskampf auf künstlerischen Darstellungen,

http://www.sagen.at/doku/andreas_hofer/andreas_hofer_kunst.html, 14.12.2012.

Abb. 28 Albin Egger Lienz, Porträt Andreas Hofer, Wikipedia:

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egger-Lienz_-_Andreas_Hofer_-_1923.jpeg?uselang=de, 14.12.2012.

Abb. 29 Lobe 1955, 164.

Abb. 30 ebd., 142.

Abb. 31 Lobe 1955, Umschlagillustration.

Abb. 32 ebd., 31.

Abb. 33 ebd., 89.

Abb. 34 ebd., 140.

Abb. 35 Ferra-Mikura 1957, Umschlagillustration.

Abb. 36 Figur des Kasperls, Kaspertheater *Die Sternenstaubdiebe*, 2011,
<http://www.vol.at/kaspertheater-die-sternenstaubdiebe/news-20110319-10141431>,
14.12.2012.

Abb. 37 Dornenechse, Fotografie, „Zeichnen lernen, Drachen“, <http://www.zeichnenlernen.net/kunstkurse/fabelwesen-drachen.php>, 14.12.2012.

Abb. 38 Ferra-Mikura 1957, Vorsatzzeichnung.

Abb. 39 ebd., Innentitelzeichnung.

Abb. 40 Ferra-Mikura 1965, Umschlagillustration.

Abb. 41 ebd., Innentitelillustration.

Abb. 42 Ferra-Mikura 1957, 15.

Abb. 43 Ferra-Mikura 1965, 16-17.

Abb. 44 Ferra-Mikura 1957, 16.

Abb. 45 Ferra-Mikura 1957, 28-29.

Abb. 46 Ferra-Mikura 1965, 32-33.

Abb. 47 Ferra-Mikura 1957, 30.

Abb. 48 Ferra-Mikura 1965, 44.

Abb. 49 ebd., 54-55.

8. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1 Adalbert Pilch, *Der Russe*, Bleistiftstudie, 43 x 53,5 cm, 1941

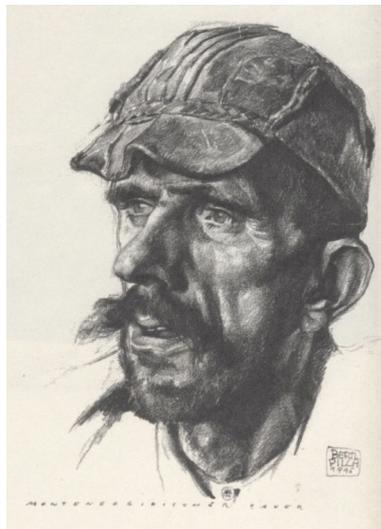


Abb. 2 Adalbert Pilch, *Montenegrinischer Bauer*, Bleistiftstudie, 24 x 29 cm, 1945



Abb. 3 Adalbert Pilch, *Hackelmühle bei Weitra im Waldviertel*, Pinselzeichnung, 35 x 47 cm, 1955, Niederösterreichisches Landesmuseum

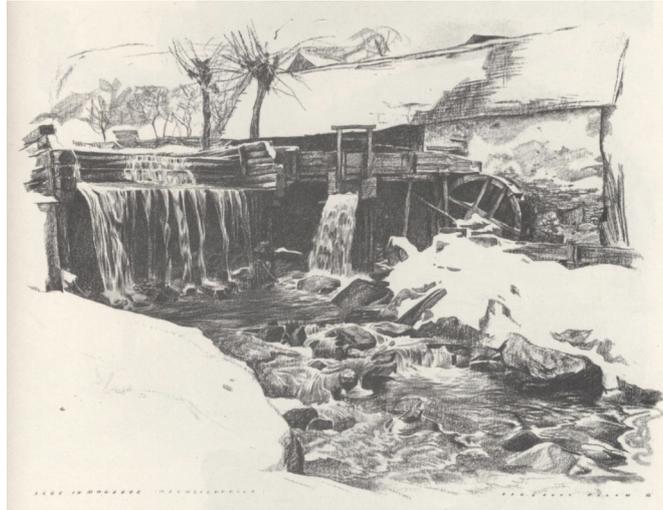


Abb. 4 Adalbert Pilch, *Säge in Molzegg nächst Kirchberg a. W.*, Schwarzkreidezeichnung, 65 x 49 cm, 1956, Niederösterreichisches Landesmuseum



Abb. 5 Adalbert Pilch, *Windbruch im Königswald im Waldviertel Niederösterreich*, Kohlezeichnung, 56,5 x 38 cm, 1957



Abb. 6 Adalbert Pilch, *Baumruine bei Scheuchenstein in Niederösterreich*, Pinselzeichnung, 62,5 x 46 cm, 1955

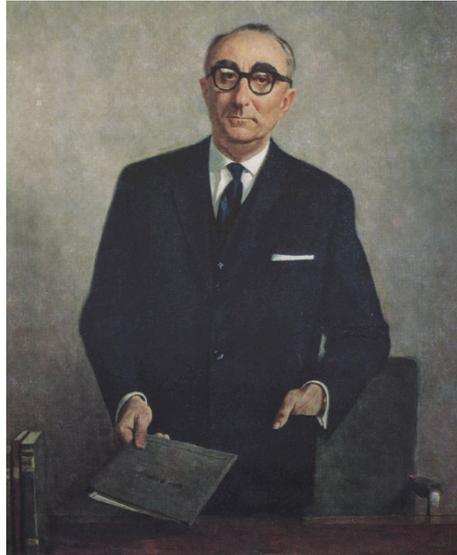


Abb. 7 Adalbert Pilch, *Bundesminister a. D. Dipl.-Ing. Karl Waldbrunner*, Öl auf Leinwand, 90 x 100 cm, 1963

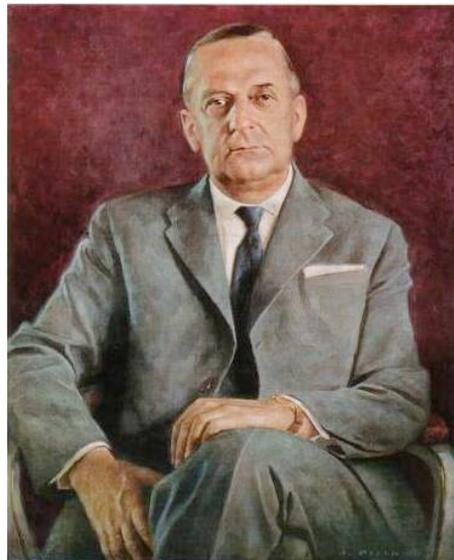


Abb. 8 Adalbert Pilch, *Bundesminister Dipl.-Ing. Dr. Ludwig Weiss*, Öl auf Leinwand, 67 x 83 cm, 1966



Abb. 9 Adalbert Pilch, *Karikatur einer Gerichtsverhandlung*, Bleistiftstudie, o.J.



Abb. 10 Adalbert Pilch, *Sonderbriefmarkenserie zum Kongress des Internationalen Jagdrates*, 1959



Abb. 11 Adalbert Pilch, *Sonderbriefmarkenserie zu den IX. Olympischen Winterspielen in Innsbruck*, 1964



Abb. 12 Adalbert Pilch, *Sonderbriefmarke Die Kunst der Donauschule*, 1965

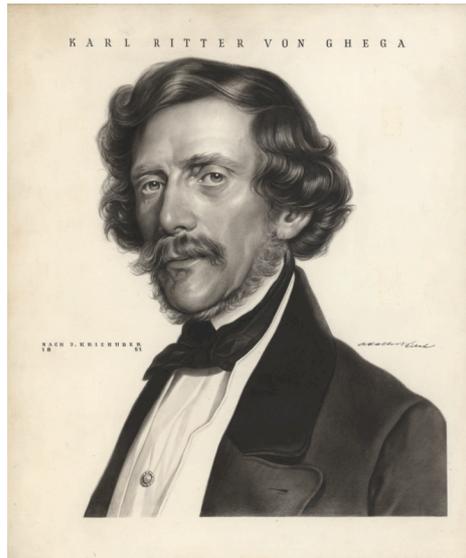


Abb. 13 Adalbert Pilch, *Porträt von Karl Ritter von Ghega nach Joseph Kriehuber 1851*, Detailzeichnung Schillingbanknote, o.J., Archiv Geldmuseum der Österreichischen Nationalbank



Abb. 14 Adalbert Pilch, *Porträt von Josef Ressel*, Detailzeichnung „500 Schillingbanknote“, 1961, Archiv Geldmuseum der Österreichischen Nationalbank



Abb. 15 Adalbert Pilch, Kompositionsentwurf Schulwandtafelbild *Schneewittchen*, Federzeichnung, 34,4 x 24 cm, 1949



Abb. 16 Adalbert Pilch, *Die Fichte*, Bleistiftstudie, 31 x 43 cm, 1947



Abb. 17 Adalbert Pilch, *Der Gespensterbaum*, Ausschnitt, Steinschabblatt, 34 x 43 cm, 1948



Abb. 18 Adalbert Pilch, *Donau-Auen*, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm, 1965



Abb. 19 Adalbert Pilch, Landschaftsstudie, Öl auf Leinwand, o.J. Privatbesitz



Abb. 20 Adalbert Pilch, Porträt eines jungen Mädchens, Bleistiftstudie, o.J., Privatbesitz



Abb. 21 Adalbert Pilch, Porträt einer jungen Frau, Kohlezeichnung, o.J., Privatbesitz

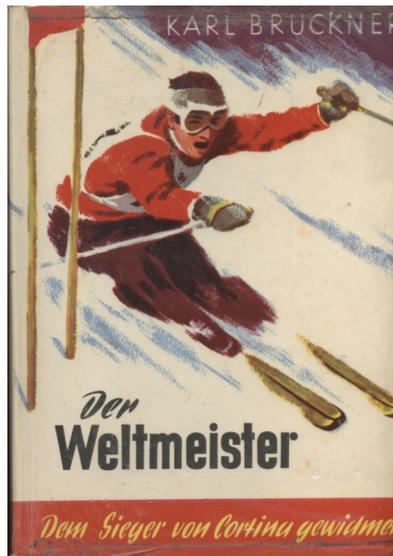


Abb. 22 Adalbert Pilch, Umschlagillustration zu *Der Weltmeister* von Karl Bruckner, 1956



Abb. 23 Franz Votawa, *Riesentorlauf in Cortina – dort, wo der Stock hinzeigt, ging's 150 m in die Tiefe!*, Fotografie, 1955

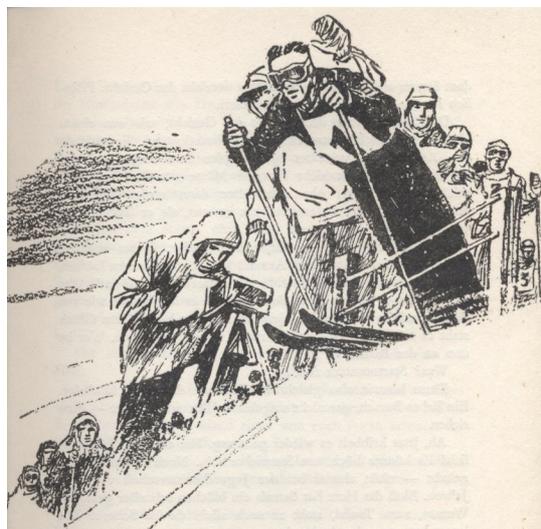


Abb. 24 Adalbert Pilch, *Der erste Läufer des Skirennens kurz vor dem Start*, 2. Illustration zu *Der Weltmeister* von Karl Bruckner, S. 13, 1956



Abb. 25 Lothar Rübelt, *Radioberichter in Cortina*, Fotografie, 1955



Abb. 26 Adalbert Pilch, *Der Vater von Martl, der Bretschneider Bartl und der Doderer in der Skiwerkstatt des Vaters von Martl.*, 7. Illustration zu *Der Weltmeister* von Karl Bruckner, S. 39, 1956



Abb. 27 Franz von Defregger, *Der Kriegsrat Andreas Hofers*, Öl auf Leinwand, 138,5 x 174 cm, 1897, Landesmuseum Tirol



Abb. 28 Albin Egger-Lienz, *Porträt Andreas Hofer*, Öl auf Karton, 36 × 41 cm, 1923, Schloss Bruck, Lienz

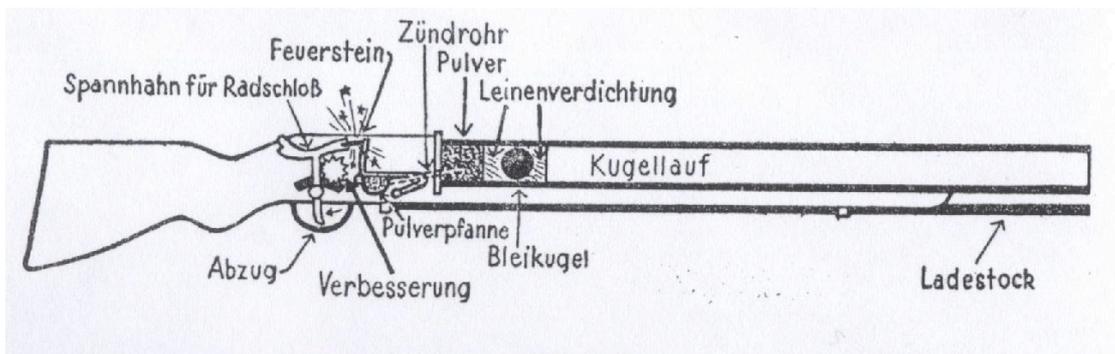


Abb. 29 *Gewehrskizze, Der Anderl* von Mira Lobe, S. 164, 1955

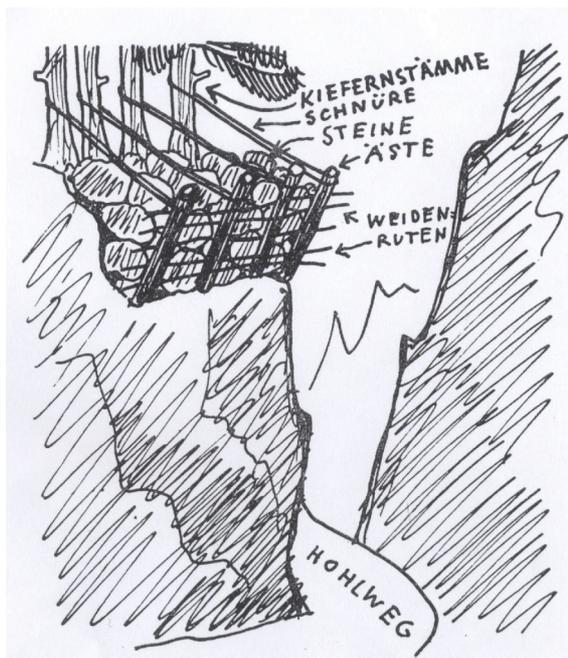


Abb. 30 *Skizze Falle für die Bayrischen Soldaten in der Eisackschlucht, Der Anderl* von Mira Lobe, S. 142, 1955



Abb. 31 Adalbert Pilch, Umschlagillustration zu *Der Anderl* von Mira Lobe, 1955

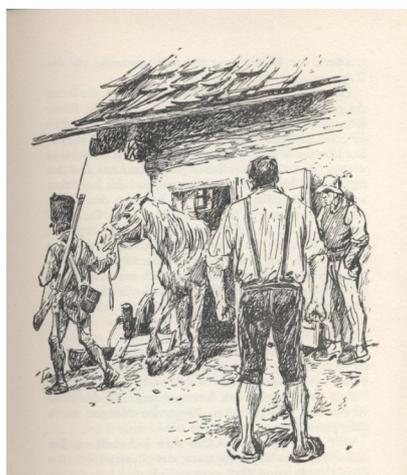


Abb. 32 Adalbert Pilch, *Im Jahr 1809 beschlagnahmen bayrische Soldaten die Rösser am Hof der Speckbachers*, 1. Illustration zu *Der Anderl* von Mira Lobe, S. 31, 1955

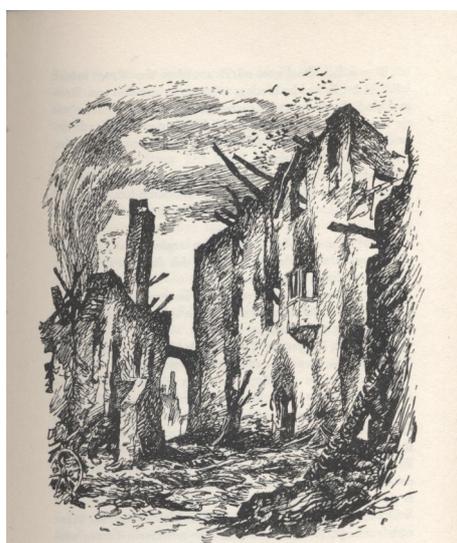


Abb. 33 Adalbert Pilch, *Die abgebrannte Stadt Schwaz*, 5. Illustration zu *Der Anderl* von Mira Lobe, S. 89, 1955

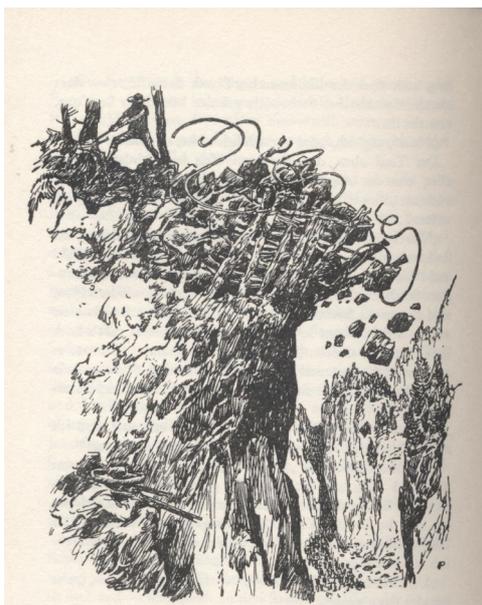


Abb. 34 Adalbert Pilch, *Marschall Lefebvre und seine Truppen wurden in der Eisackschlucht durch eine List der Tiroler besiegt*, 8. Illustration zu *Der Anderl* von Mira Lobe, S. 140, 1955



Abb. 35 Adalbert Pilch, Umschlagillustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, 1957



Abb. 36 Figur des Kasperls, Fotografie, Kasperltheater *Die Sternenstaubdiebe*, 2011



Abb. 37 Dornenechse, Fotografie, 2012



Abb. 38 Adalbert Pilch, Vorsatzzeichnung zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, 1957



Abb. 39 Adalbert Pilch, Innentitelzeichnung zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, 1957



Abb. 40 Emanuela Delignon, Umschlagillustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, 1965



Abb. 41 Emanuela Delignon, Innentitelillustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, 1965



Abb. 42 Adalbert Pilch, *König Kugelbauch schiebt sich die Krone aus der Stirn und Frau Bissig lauscht auf das Ticken des Weckers*, 9. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 15, 1957



guter Bekannter meiner Tante. In einer halben Stunde wird er mit der Prinzessin zurückkommen. Wollen wir wetten?"

Abb. 43 Emanuela Delignon, *Obwohl Frau Bissig dem König Kugelbauch versichert, dass der Drache Feuerwurm die Prinzessin Himmelblau sicher bald zurückbringen wird, läuft Kasperl schon aus dem Kasperltheater, um sie zu suchen*, 4. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 16-17, 1965



Abb. 44 Adalbert Pilch, *Kasperl läuft aus dem Kasperltheater, um die Prinzessin Himmelblau zu suchen*, 10. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 16, 1957



HEU HÖRT ER DEN DRACHEN RUFEN: "SUCH MICH, KASPERL! HIER BIN ICH! HIER!" KASPERL GRÄBT SICH IMMER TIEFER IN DEN GRASBERG HINEIN, DIE HALME STECHEN IHN IN DIE NASE UND IN DIE

OHREN. DER BERG WILL KEIN ENDE NEHMEN. ALS KASPERL ENDLICH AUF DER ANDEREN SEITE INS FREIE SCHLÜPFT, SIEHT ER DEN DRACHEN ÜBER EINE HOLZBRÜCKE LAUFEN

"HALTE IHN AUF!" BRÜLLT KASPERL EINER ZIEGE ZU, DIE AM UFER DES BÄCHLEINS STEHT UND HALME AUSZUPFT.

29

Abb. 45 Adalbert Pilch, *Als Kasperl auf der anderen Seite des Heuschobers ins Freie kommt, sieht er den Drachen Feuerwurm über eine Holzbrücke fliehen*, 18. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 28-29, 1957



Abb. 46 Emanuela Delignon, *Während der Drache Feuerwurm über eine Holzbrücke flieht, stolpert Kasperl bei seiner Verfolgungsjagd über den Strick einer angebundenen Ziege*, 8. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 32-33, 1965

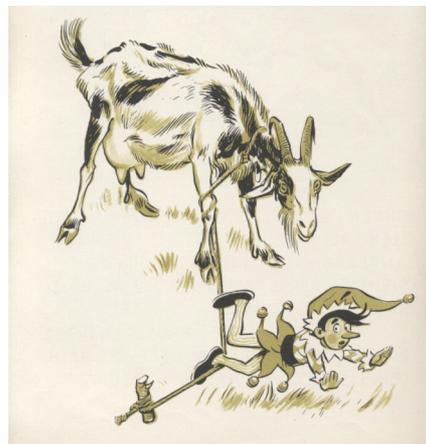


Abb. 47 Adalbert Pilch, *Kasperl stolpert über den Strick einer angebundenen Ziege*, 19. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 30, 1957



Abb. 48 Emanuela Delignon, *Die Kinder verfolgen den Drachen Feuerwurm, während Prinzessin Himmelblau weinend aus dem Koffer steigt*, 11. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 44, 1965



Abb. 49 Emanuela Delignon, *Die Figuren des Kasperltheaters ziehen aus um, Gefrorenes zu essen, an der Spitze Kasperl mit dem goldenen Kochlöffel in der Hand*, 14. Illustration zu *Kasperl und der böse Drache* von Vera Ferra-Mikura, S. 54-55, 1965

Zusammenfassung

Der Illustrator und Künstler Adalbert Pilch (1917-2004) schuf eines der vielseitigsten künstlerischen Gesamtwerke der Wiener Nachkriegszeit, das Malerei, Briefmarkenkunst, graphische Künste und Illustration für Kinder- und Jugendliteratur umfasst. Schon zum Höhepunkt seiner Karriere war er dem breiten Publikum nur durch seine weit verbreiteten Arbeiten geläufig, führte aber als Künstlerpersönlichkeit ein Schattendasein.

Die Voraussetzungen für die beeindruckende Vielfalt des Künstlers sind die zahlreichen Facetten seines Wesens: Seine genaue Beobachtungsgabe, sein technisches Können, seine Kreativität und seine Kenntnis der Naturschöpfungen machen ihn zu jenem Kunstschaffenden, dem es möglich ist, sich in unterschiedlichen Gattungen zu bewegen. Gleichzeitig befähigt ihn sein intuitives Textverständnis jede Vorlage entsprechend bildlich umzusetzen, wobei er sehr darauf bedacht ist, die Aussage des Textes in seinen Bildern so verständlich und einfach wie möglich zu vermitteln.

Von sich selbst als Künstler behauptet Pilch, kein Lyriker sondern ein Epiker in allem zu sein (vgl. Mazakarini 2002, 21). Mit seiner uneingeschränkten Formentreue und seiner genauen technischen Vorgehensweise steht er noch ganz in der traditionellen grafischen Schule der Vorkriegszeit (vgl. Pilch 1966, 12). Seine Bilder sind geprägt durch einen ausdrucksstarken Realismus und einen erzählerischen Charakter, sodass sein „Stil“ als „episch-realistisch“ bezeichnet werden kann.

In seinem umfassenden illustratorischen Werk von über vierhundert künstlerisch gestalteten Kinder-, Jugend-, Bilder- und Schulbüchern, musste er sich mit den verschiedensten Gattungen der Kinder- und Jugendliteratur auseinandersetzen, wobei er Bücher der erfolgreichsten österreichischen Autoren und Autorinnen, wie Karl Bruckner, Mira Lobe, Vera Ferra-Mikura, Annelies Umlauf-Lamatsch, Alois Theodor Sonnleitner etc., illustrierte. Sein technisches Können, sein künstlerisches Feingefühl und sein intuitives Textverständnis ermöglichten es ihm, die unterschiedlichsten Anforderungen, die die Schriftsteller bzw. Schriftstellerinnen an ihre Texte stellten, zu erfüllen, und somit ein ideales Verhältnis zwischen Text und Bild zu schaffen, was ihn zu einem der erfolgreichsten Illustratoren der 1950er und 1960er Jahre in Österreich machte.

Das Gesamtwerk Adalbert Pilchs stellt somit eine einzigartige Ausnahme in der österreichischen Illustrationskunst der Nachkriegszeit dar: Es spiegelt die gesamte Entwicklung der österreichischen Kinder- und Jugendliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg bis zum zweiten Paradigmenwechsel um das Jahr 1968 (vgl. Seibert 2008, 72) wider und

macht Pilch zu einem Meilenstein in der österreichischen Illustration für Kinder- und Jugendbücher.

Trotzdem ist er in den neuesten Publikationen der Illustrationsforschung nicht präsent. Das einzige bis jetzt erschienene Werk, welches das künstlerische Schaffen Pilchs bespricht, ist im Jahr 1966 erschienen und enthält neben einem Vorwort von Friedrich W. Zellberger, eine Auswahl der vielfältigen Arbeiten Pilchs. Mit dem Interview von Herrn Mag. Emmerich Mazakarini in Zusammenarbeit mit Herrn Josef Bayerl aus dem Jahr 2002, welches in der Zeitschrift der *Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung libri liberorum* publiziert wurde (Mazakarini 2002), wurde Pilchs illustratorisches Schaffen von der kinder- und jugendliterarischen Forschung zum ersten Mal nach 36 Jahren wieder wahrgenommen.

In den letzten Jahren gab es zwar Bestrebungen die Kunst Adalbert Pilchs wissenschaftlich aufzuarbeiten, wie etwa eine für 2008 geplante Publikation von Frau Dr. Erika Sieder, Renate Ludwig-Pilch und Liselotte Polpeka mit dem Arbeitstitel *Adalbert Pilch (1917-2004) – Der Maler, der aus der Stille kam. Wiener Künstler um 1900 im Wechselgebiet, Band II*, allerdings wurden diese bis heute nicht verwirklicht, obwohl der umfassende Werkkorpus des Künstlers genug Material für neue und v.a. interdisziplinäre Untersuchungen enthält.

Eine der wohl wichtigsten Quellen der Arbeiten Pilchs birgt der Nachlass des Künstlers, der sich bis heute im Besitz seiner Familie befindet. Diese ist auch sehr an der Aufarbeitung und vollständigen Archivierung der Hinterlassenschaft interessiert, die allerdings noch nicht zusammengetragen und gesichtet werden konnte. Weitere Quellen für zukünftige Forschungsprojekte zu den Malereien und Porträts Adalbert Pilchs sind die *Kartause Mauerbach*, die *Postsparkasse Wien* und das *Wiener Künstlerhaus*, wo Pilch diverse Ausstellungen hatte. Weiters besitzen die *Postsparkasse Wien* sowie das *Geldmuseum der Österreichischen Nationalbank* einen umfangreichen Fundus an den Briefmarken- und Banknotenentwürfen des Künstlers.

Im Jahr 2014 jährt sich zum zehnten Mal der Todestag Adalbert Pilchs, was Anlass für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Werk wäre, da er durch sein vielfältiges Schaffen ein unmissbarer Bestandteil der österreichischen Kunst und Kultur ist.

Curriculum Vitae

Katrin Riedl, BA
Einsteinstraße 21
4600 Wels
Tel: +43 699/19631984
E-Mail: katrinriedl88@gmail.com
Geb. am 7.10.1988 in Wels

Ausbildung

- Juni 2007 Matura mit Sprachenschwerpunkt an der Allgemeine höhere Schule Anton-Brucknerstraße, Wels
- seit 10. 2007 Studium der *Deutschen Philologie* an der Universität Wien
- Dezember 2012 Abschluss des Bachelorstudiums der *Kunstgeschichte* an der Universität Wien – Akademischer Grad „Bachelor of Arts“

Praktische Erfahrung

- seit 10. 2007 Geringfügige Anstellung als Werbetexterin und Lektorin bei der Werbeagentur „Riedl Design“, Wels
- seit Jänner 2010 Geringfügige Anstellung im Sekretariat bzw. als freie wissenschaftliche Mitarbeiterin der „Österreichischen Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung“ (ÖG-KJLF), Wien

Publikation und Ausstellungen zur Kinder- und Jugendliteratur

- Publikation Artikel im Sonderheft der Zeitschrift *libri liberorum* zur Ausstellung „Die Kunstfiguren des Struwwelpeter“ an der Universitätsbibliothek Wien
- Ausstellungen Mitarbeit bei der Ausstellung der ÖGKJLF „Die Kunstfiguren des Struwwelpeter“ an der Universitätsbibliothek Wien, September 2009
Mitarbeit bei der Ausstellung der ÖGKJLF „Theodor Vernaleken und das Erbe der Brüder Grimm in Österreich“ an der Universitätsbibliothek Wien, Dezember 2012

Sprachkenntnisse

- Deutsch Muttersprache
- Englisch fließend – Sprachniveau B2
Einwöchiger Sprachaufenthalt in Malta (05. 2005) und dreiwöchiger in Exmouth, Südengland (08. 2005)
- Französisch konversationssicher – Sprachniveau B1
6 Jahre Unterricht als 2. lebende Fremdsprache
- Italienisch Grundkenntnisse – Sprachniveau A1
Vierwöchiger Sprachaufenthalt in Tropea, Süditalien (08.2011)

Sonstiges

- Führerschein Klasse „B“
- EDV MS-Office-Kenntnisse (auf Macintosh), Grundkenntnisse im Programm „In-Design“