

**ABBILDUNG UND TEXT IN DER KINDERLITERATUR.
FALLSTUDIE AM BEISPIEL DES MÄRCHENS
DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK VON WILHELM HAUFF**

Dr. Cristina Sărăcuț
Babes-Bolyai-Universität Cluj-Napoca/ Klausenburg

Abstract: *The images in the children's books have a very well defined function in the comprehension of the literary texts in primary school. The present curriculum offers and proposes a series of exercises, that help pupils decipher the role of the image in the process of understanding the text. Through these exercises the competence of receiving written messages is being developed (reading-writing).*

The present article analyses the image-text relation in The story of Little Muck (Die Geschichte vom Kleinen Muck) by Wilhelm Hauff. The first part presents some crucial moments in the evolution of the illustrated book in Europe and Romania. The second part analyses the two types of images in the two different editions of the story by Wilhelm Hauff, with special attention to the typology and the functions of images, regarding the text and the reader.

Keywords: *image, the function of the image, framework story*

I. Argumentation

Wenn es um das Verstehen literarischer Texte geht, spielen die Bilder in der Grundschule eine besonders wichtige Rolle.

Es gibt mindestens zwei didaktische Gründe, die eine Untersuchung der Verhältnisse zwischen Abbildung und Text unterstützen. Erstens gibt es im Curriculum für den Unterricht in der Muttersprache (in diesem Fall Rumänisch) - sieben Hinweise für die Entwicklung des Leseverstehens und Schreibens. Einer dieser Hinweise bezieht sich eben auf die Betonung der Rolle der textbegleitenden Abbildungen. Für die Erreichung dieser Ziele werden vier Aufgabentypen vorgeschlagen:

- Aufgaben, in denen das Verhältnis zwischen der übermittelten Aussage von Text und Abbildung erkannt werden soll,
- Aufgaben in denen die einzelnen Episoden einer Geschichte mit den passenden Abbildungen verknüpft werden müssen,
- Aufgaben in denen die Abbildungen , in der, vom Text vorgegebenen, richtigen Reihenfolge gesetzt werden müssen,

- Aufgaben in denen die Bildelemente erkannt werden sollen, die die schriftlich überlieferte Information aus Texte, Artikel oder Kinderzeitschriften, ergänzen. (Lehrplan, S. 6).

Zweitens ergibt sich die Typologie der oben genannten Verständnisaufgaben für literarische Textes im Verhältnis zu den Abbildungen, aus der Typologie der Abbildung: die Aufgaben mit der Einordnung in der richtigen Reihenfolge und mit der Verknüpfung der Episoden mit den Abbildungen sind von der narrativen Funktion der Abbildung bedingt, während die Aufgaben mit der Erkennung und der Identifizierung der Zusatzinformationen, von der erklärenden Funktion der Abbildung bevorzugt werden.

Der vorliegende Artikel besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil werden sowohl die Verhältniskategorien zwischen Abbildung und Literatur als auch einige chronologische Fakten aus der Entwicklungsgeschichte der Abbildungen in Büchern und Kinderbüchern in Europa und Rumänien präsentiert. Im zweiten Teil besteht das Vorhaben, die möglichen Abbildungstypen und deren Funktionen in dem Märchen *Die Geschichte von dem kleinen Muck* von Wilhelm Hauff zu entschlüsseln. Die Korpusanalyse beinhaltet die Analyse zweier Ausgaben des Hauff-Märchens in rumänischer Sprache: die Ausgabe aus dem Jahre 1956, erschienen beim Tineretului-Verlag, mit Bildern von Marcela Cordescu und die Ausgabe aus dem Jahre 2008, die in der Kinderkollektion des Corint-Verlags mit den Bildern von Mihai Țenovici veröffentlicht wurde.

II. Abbildung und Literatur

Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Abbildung und Text bildet den Gegenstand einer sehr ausführlichen ikonologischen und semiotischen Recherche, die in diesem Artikel jedoch nicht vorgeführt werden soll. Es werden jedoch einige Klassifikationen festgehalten, die sich auf die Verhältnistypen zwischen Abbildung und Literatur beziehen.

Die erste Kategorie bildet eine Einheit zwischen Text und Abbildung. Dieses Kriterium verfolgt die Anwesenheit oder die Abwesenheit der Abbildung im Text und umgekehrt, die des Textes in der Abbildung. Der linguistische Text und die Abbildung ergänzen sich gegenseitig, so dass eine Homonymie entsteht. Dieser Kategorie werden einerseits solche europäischen Kunsterfahrungen zugeordnet, die den *Calligramen* von Apollinaire ähnlich sind, andererseits wird dieser Kategorie auch die lange und authentische orientalische Tradition zugeordnet, durch die ein Gedicht in einem Gemälde eingefügt wird. Die Text-Abbildung Einheit wird mit einer doppelten Bedeutung hergestellt. Es gibt nicht nur die vom Text erstellte Abbildung, sondern auch den Text in der Abbildung. In diesem Fall spricht man von dem Phänomen des Parapiktographischen, von dem Titel und der Unterschrift des Künstlers, die Beide im Gemälde erscheinen. Gemäß dieser Kategorie, die der Wissenschaftler Hans Lund als *Kombination*

bezeichnet, wird jede Versetzung des bildlichen Elementes die Bedeutung des literarischen Werkes stark verändern (Lund S. 8-9).

Die Abbildung wird demnächst im Zusammenhang mit der Sprache als eine Ausdrucksmöglichkeit der menschlichen Gedanken wahrgenommen. Die klassischen stilistischen Studien untersuchen die Problematik der Abbildung, indem sie es zu den Theorien der Abbildung einordnen. Laut der wissenschaftlichen Abhandlung von Fontanier gehört die Abbildung in die Kategorie der Sinnesfiguren. Der französische Schriftsteller geht von den älteren Unterscheidungen der französischen Akademie aus, laut denen Wortfiguren als eine bestimmte Anwendung oder Anordnung der Wörter verstanden werden müssen, die einem Text oder einer Rede Kraft und Eleganz verleihen (Fontanier S. 46). Die Denkfiguren müssen aber, als eine Redewendung verstanden werden, die einen Text oder eine Rede verzieren, damit eine neue Klassifikation zwischen Abbildung und Stilmittel entsteht. (Fontanier S. 46). Die stilistischen Mittel sind obligatorisch Wortfiguren, aber nicht alle Wortfiguren sind stilistische Mittel. Die Kategorie der stilistischen Mittel, die aus einem Wort gebildet sind, umfasst also die Metonymie (stilistisches Mittel durch Entsprechung), die Synekdoche (stilistisches Mittel durch Verbindung) oder die Metapher (stilistisches Mittel durch Ähnlichkeit). Die Kategorie der stilistischen Mittel, die aus mehreren Wörtern gebildet sind, schließt die Personifizierung und die Allegorie ein. Die Abbildung gehört zu der Kategorie der Denkfiguren, bei denen die interessantesten Subklassen, die sich auf die imaginative Kraft beziehen, folgende drei sind: die Kategorie der Denkfiguren, die durch Phantasie ihre Wirkungen erzeugen, hierzu gehört die Prosopopäie (die Vorstellung der abwesenden Gegenstände oder Personen) (Fontanier, S. 368); die Kategorie der Denkfiguren, die durch Entwicklung ihre Wirkungen erzeugen, zu dieser Kategorie zählt man die Topographie, die Chronographie, die Prosopopäie, die Ethopäie, das Porträt, den Vergleich, das Gemälde; und die Kategorie der stilistischen Mitteln, die durch Imitation funktionieren, z.B. Hypotypose. Somit kann gesagt werden, dass die Mittel, die mit dem Konzept der Abbildung am meisten in Verbindung gesetzt werden, die Hypotypose, die Topographie, die Chronographie, die Prosopopäie, das Porträt und das Gemälde, sind.

Die dritte Richtung in der sich das Verhältnis zwischen Text und Abbildung entwickelt, ist eine paraliterarische Richtung, die durch die Abbildung veranschaulicht wird. Die Typologie der Abbildung beinhaltet im Bezug zum Text, die dekorative Abbildung, die ergänzende Abbildung, die übersetzende Abbildung und die interpretierende Abbildung (Vrânceanu, S. 65). Die dekorative Funktion ist, auch aus chronologischer Perspektive die erste Funktion, die von der Abbildung gegenüber dem Text erfüllt wird. Die übersetzende Abbildung setzt die Szenen, Personen oder Situationen, die von dem Illustrator als Schlüsselemente des literarischen Textes bezeichnet worden sind, in einer visuellen Sprache um. In den Fällen, in denen der Text durch Abbildungen erklärt wird, sind die beschreibenden oder erzählenden

Passagen von einer bildlichen Entsprechung begleitet und die Abbildung ist eine erklärende Abbildung. Die Abbildung besitzt gegenüber dem Text die größte Stufe an Selbständigkeit dann, wenn die Graphik den roten Faden des Textes nicht folgt und wenn weder die Figuren, noch die Abbildungen eine textliche Äquivalenz haben. In diesen Fällen wird die Abbildung zu einer Interpretation des literarischen Textes. Die Dynamik dieser Kategorie, die von Lund als Kombination bezeichnet wird (Lund 1992, S. 8-9), kann durch die Selbständigkeit der bildlichen Elemente bezeichnet werden. Die Abwesenheit der bildlichen und malerischen Elemente gefährdet die Lesbarkeit und das Verständnis des Textes nicht.

Die Interaktionsarten des Textes mit den Abbildungen können einem Transformationsprozess untergehen (Lund 1992, S. 8-9). Die Besonderheit dieser Kategorie liegt darin, dass das piktographische Element im Text physisch nicht vorhanden ist, sondern es wird mit der Hilfe der verbalen Elemente nur heraufbeschworen. Der am meist eloquente Fall für die Kategorie der Umwandlung bleibt die Technik der Ekphrasis, durch die in einem Text ein reales oder imaginäres piktographisches Element (Gemälde, Statue, Gravierung, Emblem, Zeichnung oder Abbildung) durch Beschreibung einberufen werden kann.

III. Anhaltspunkte der Geschichte der Abbildung und der Kinderabbildung bis zum XX. Jahrhundert

A. Europa

Die Geschichte der Kinderbücherabbildung hängt unvermeidlich mit der Geschichte des Schreibens und des Buches zusammen. Im europäischen Raum können wir, ohne das Thema vollständig zu erschöpfen, einige wichtige Momente in der Entwicklung des Bilderbuches festhalten. 1580 wird in Frankfurt ein didaktisches Buch über die Aneignung des Zeichnens und des Malens veröffentlicht. Das Buch beinhaltet Holzgravierungen von Jost Amman und ist explizit den Kindern gewidmet: *Kunst- und Lehrbuch für die jungen Anfänger, deren Wunsch ist das Zeichnen und das Malen leicht zu lernen.*

Die Weiterentwicklung der Drucktechniken und der Holzgravierungen trugen zu der Erscheinung der Kolportagebücher bei. Diese Bücher, die verschiedene Themen behandeln und die im 17. und 18. Jahrhundert äußerst erfolgreich sind, können als die Vorläufer der Reise- oder Tagebücher bezeichnet werden. Im damaligen Frankreich verkehren unter der Benennung *Bibliothèque Bleue* (Blaue Bibliothek) Bündel von Legenden, Liedern, Jahrbüchern und Volksmärchen. Die unterschiedlichen Themen werden von anonymen Personen illustriert und die Abbildungen stimmen manchmal mit dem behandelten Thema nicht überein.

Am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt der Ornithologe Thomas BEWICK in

England eine neue Holzgravierungstechnik. Sein Name steht in Verbindung mit der ersten Möglichkeit, durch die man Abbildungen in einem Text einfügen kann (Vignette). Das 17. Jahrhundert ist durch die Erscheinung eines Buches gekennzeichnet, das als Vorläufer der Pädagogik gilt: Jan Amos Komenski - Comenius, *Orbis pictus (Orbis sensualium Pictus)*. Es handelt sich um ein Buch über die Aneignung der lateinischen Sprache, durch die Nebeneinanderstellung von Abbildungen und Wörtern. Im 19. Jahrhundert, mit der Erscheinung der Texte, die explizit für Kinder gedacht sind, verselbstständigt sich die Kinderabbildung. Ein hervorragendes Beispiel hierfür wäre *Alice im Wunderland*, mit den Zeichnungen von John Teniel.

B. Rumänien

Die ersten Texte, die explizit für Kinder geschrieben wurden, erschienen in Rumänien nur in den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts - Grigore Pleșoianu „*Cele dintâi cunoștințe pentru copiii care încep a citi*“ (Die ersten Kenntnisse für Kinder, die zu lesen anfangen) und I.M. Râureanu „*Privighetoarea urmată de Theodora sau copilul pierdut*“ (Die Nachtigall gefolgt von Theodora oder Das verlorene Kind) – und erreicht einen weitentwickelten Stadium in der Epoche der großen Klassiker (M.Eminescu, I. Creanga, I.L. Caragiale). 1848 erscheint das Buch *Gullivers Reisen* in rumänischer Übersetzung mit den Abbildungen von I. Negulici, die nach den Illustrationen des französischen Graveurs Grandville angefertigt wurden.

Die genaue Erscheinung der ersten Kinderabbildung ist genau so schwierig zu bestimmen, wie die Klassifizierung der Kinderabbildungen des 20. Jahrhunderts, in dem die Perfektionierung und die Diversifizierung der Druckmöglichkeiten, aber auch die Zunahme der Publikationen zu einer Fülle von Kinderbüchern geführt haben (sowohl Übersetzungen als auch einheimische Bücher). Aus diesem Grund werden hier einige Anhaltspunkte aus der Geschichte der in Büchern publizierten Abbildungen bis zum 20. Jahrhundert erwähnt. Die ersten Druckerzeugnisse auf dem Gebiet Rumäniens verbindet man mit dem Namen von Macarie, der in der Walachei (Țara Românească) drei Arbeiten in slawonischer Sprache druckt: *Liturghier* (1508), *Octoih* (1510), *Evangheliar* (1512). Der Meisterwerk der Druckerzeugnisse, *Evangheliarul / Das Evangelienbuch* (Tomescu, S. 32), unterscheidet sich von den anderen Werken durch die Abbildungen. *Das Evangelienbuch* hat ein Titelblatt von einer halben Seite und es wird aus geometrischen Figuren zusammengesetzt, die durch Strickereien vereinigt werden. In der Mitte der Strickerei ist das verkleinerte Wappen der Walachei zu finden – der Rabe mit dem Kreuz in ihrem Schnabel.

Die Druckwerke des Diakons Coresi, der seine eigene Person mit der Erscheinung der ersten, in rumänischer Sprache gedruckten Texte verbindet, bieten auch schöne Beispiele an. *Evanghelia cu invatatura / Das Evangelienbuch mit der Lehre* (1581) wird von dem Diakon Coresi im Auftrag

und auf die Kosten des Landesfürsten von Kronstadt, Lukas Hirscher, dessen Wappen auf dem Titelblatt des Buches abgebildet ist, gedruckt. Das slawonische *Triodion-Gebetbuch*, das 1558 gedruckt wurde, enthält ganze Seiten, die voneinander durch Gravierungen getrennt werden, die von religiösen Texten inspiriert wurden.

In dem 17. Jahrhundert wird das erste rumänische Buch publiziert, das auch Seitenzahlen hat: *Evanghelia invatatoare / Das lehrende Evangelienbuch*, 1642 Govora. Außerdem findet die Einbürgerung der Gewohnheit statt, die Titelblätter zu verzieren. Die am meisten illustrierten Erscheinungen dieser Periode sind *Das Choralbuch* und *Das Triodion*, erschienen im Jahre 1700 in Buzău, mit Gravierungen Ioanichie Bakov, der zusammen mit Antim Bakov eine Gravierungsschule im Rumänischen Reich (Țara Românească) eröffnet. *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul (Der Diwan/Der Prozess oder Der Zank des Weisen mit der Welt)* (1698) markiert den Anfang der Literaturbücher in rumänischer Sprache und erscheint zum ersten Mal mit einer Gravierung, die nach der Zeichnung des Autors gefertigt wurde.

Bei dem Ornamentieren der Bücher, die im XVIII. Jahrhundert erscheinen, werden die Gravierungsmotive des vorigen Jahrhunderts behalten (Tomescu, S. 102). Mihail Strilbitki zeichnet sich durch seine Inspiration und durch die Zahl seiner künstlerischen Werke aus, die die Bücher *Pravilioara / Gesetzbuch* (Iasi) und *Calendariu pe 112 ani / Jahrbuch für 112 Jahre* (Iasi, 1785) illustrieren (Tomescu, S. 125).

IV. Die Abbildungen des Märchens von Hauff

Die Geschichte vom kleinen Muck wurde 1825 publiziert und griff zu dem Kunstgriff der Rahmenerzählung. Das Märchen spielt sich in Nicea ab und es erzählt die Geschichte eines Kindes, der sich über den alten Zwerg der Stadt lustig macht. Der Vater bestraft das Kind und erzählt ihm gleichzeitig die Geschichte des Zwerges, um ihn dazu zu bringen, sich über den Zwerg nicht mehr lustig zu machen. Dies ist der Augenblick in dem, in der ersten Geschichte, die vom kleinen Muck eingefügt wird. Muck, der Abkömmling eines wichtigen aber armen Mannes aus Nicea, hat eine Kindheit aus der die Wärme und die Familienliebe fehlen. Nach dem Tod seines Vaters wird der Zwerg von den Verwandten aus der Stadt wegjagt. Die Odyssee des kleinen Muck ist eigentlich die Odyssee des Erwachsenseins, der Entdeckung der Welt und der Entdeckung des menschlichen Wesens. Der kleine Muck wird erst einmal der Diener einer alten Dame mit vielen Katzen, aus deren Speisekammer er die Pantoffeln und das Spazierstöcklein nimmt. Danach wird er der Diener des Sultans, der ihn vom Hof wegjagt, nachdem er ihn die Pantoffeln und das Spazierstöcklein weggenommen hat. Der kleine Muck irrt eine Weile umher, bis er die Zauberfeigen findet, die das Aussehen eines Menschen verändern,

korrigieren oder entstellen können. Der Zwerg verkleidet sich als ein armer Händler und verkauft dem Sultan die Feigen. Der Sultan bekommt eine lange Nase und ihm wachsen Eselohren, Muck hilft ihm aber nicht sein gewohntes Aussehen zurückzubekommen. In der letzten Szene der Geschichte holt sich der Zwerg die Pantoffeln und das Spazierstöcklein und verlässt den Palast ohne den Sultan zu helfen ein normales Gesicht zu bekommen. Die Rahmenerzählung endet mit dem Bekenntnis des Kindes, der sein Verhalten bereut und der beginnt den Zwerg zu schätzen.

A. Der kompositionelle Rahmen

Die Illustratoren der zwei rumänischen Übersetzungen heben den Kunstgriff des Märchens auf verschiedene Weisen hervor. Die Ausgabe aus 1956 behält für die erste Geschichte 3 Zeichnungen (aus den insgesamt 30 Zeichnungen), wobei die Ausgabe aus 2008 aus den 38 Bilder nur 5 behält. Die erste Ausgabe kann, im Sinne der einheitlichen Verteilung der Akzente der Szenen aus der ersten Geschichte, als die treffendste Ausgabe bezeichnet werden, da die Abbildung von der letzten Seite der Ausgabe die wichtigsten Elemente des Märchens darstellt: der kleine Muck und die zwei magischen Objekte - die Pantoffeln und das Spazierstöcklein. Die Abbildung stellt auch eine Gardine dar, hinter der sich Muck versteckt und die dadurch die Wichtigkeit der eingefügten Geschichten betont.



Abb. 1. Cordescu-Ausgabe, S.42

Die Unterschiede zwischen den Abbildungen der ersten Geschichte bestehen einerseits in den jeweils ausgewählten Erzählmomenten. So wählt M. Cordescu für die Abbildung der ersten Geschichte eine statische Szene (die Stadt Nicea) und zwei dynamische Szenen aus: die Szene in der die Kinder sich über den Zwerg auf der Straße lustig machen und die, in der, der Vater das Kind tadelt, um ihn dann die Geschichte vom kleinen Muck zu erzählen. Die gleichen Szenen werden auch von M. Țenovici wiedergegeben (das Einstiegsbild mit der Stadt Nicea, das Moment in dem das Kind Muck gedemütigt und die Diskussion zwischen Vater und Sohn), aber es werden noch zwei statische Abbildungen hinzugefügt: der alte Muck alleine auf dem Dach seines Hauses und dann mit den riesigen Schuhen und mit dem extrem langen Handschar. Indem sich die zwei Abbildungen auf die physischen Daten konzentrieren, das Alter und die ungewöhnlich kleine Statur von Muck, visualisieren sie zwei wichtige Einzelheiten, die die Person von Muck menschlicher gestalten (Muck ist alt und alleine) und die das Mitgefühl der Leser erwecken.

Andererseits unterscheiden sich die Abbildungen, was die Darstellung der gleichen Szene betrifft. So entscheiden sich beide Autoren, die Stadt in der Muck lebt visuell darzustellen, obwohl es in dem Märchen von Hauff keine Einzelheiten gibt, die sich auf die Architektur oder die Geschichte dieser Stadt beziehen: „*In Nicea, meiner lieben Vaterstadt...*“ (Hauff 2008, 4).



Abb. 2. Cordescu-Ausgabe, S.3

Dem Illustrator der ersten Ausgabe gelingt es ein panoramisches Bild zu schaffen, in der das einzige im Vordergrund erkennbare Gestalt, das des Jungen ist. Im Hintergrund werden architektonische Elemente der Stadt abgebildet, die aber keine orientalischen Abdrücke aufweisen.

Im Gegensatz zu der oben präsentierten Situation, weist die Abbildung, die bei der Corint-Ausgabe erscheint, erfundene Elemente auf. Die ganze Abbildung scheint das Resultat einer Kombination von kulturellen Stereotypen zu sein: der Marktplatz der Stadt Nicea (heute Iznik), der Ort den der kleine Muck durchquert ist voll von Händlern, deren Waren von Kamele transportiert werden. Die Merkmale des traditionellen Kanons zeigen sich sowohl in den Kleidungsstücken (Turban und Pantoffeln) als auch in dem suggerierten essentiellen Beruf: der Handel. Die Montage der Abbildung betont zwei Attribute, die die Wichtigkeit der Figur des Kindes aufweisen: die Position des Kindes im Vordergrund des Bildes und der Zeigefinger, der auf die Bewegungen auf dem Markt aufmerksam macht, verbinden durch das Kind das Universum der Kinder mit der Welt von Muck und das Universum des Buches mit der Welt der Leser.

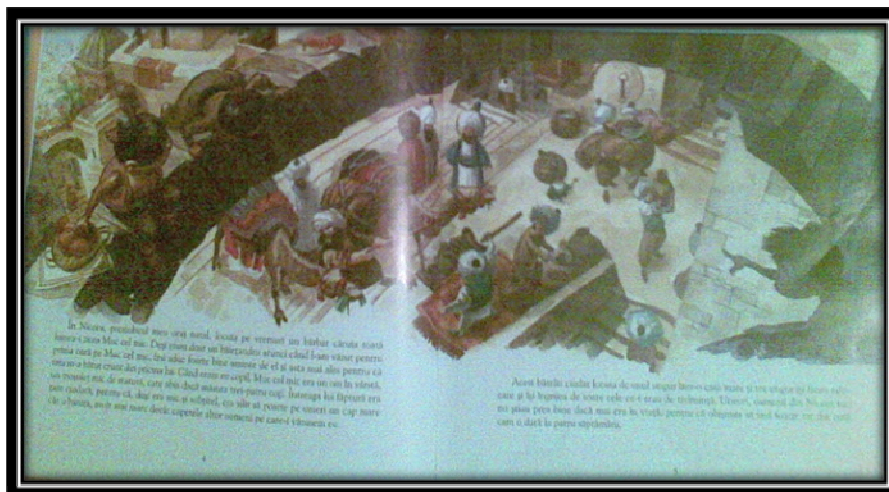


Abb. 3. Țenovici-Ausgabe, S.4-5

B. Die Geschichte vom kleinen Muck - die eingefügte Geschichte

Eine erste Beobachtung, bezüglich der Analyse der Abbildungen, die die zweite Geschichte visualisieren, bezieht sich auf die Typologie der geschaffenen Abbildungen und auf das Gewicht der einen oder der anderen Typologie. Die zwei Ausgaben des Märchens beinhalten synthetische und analytische Abbildungen. Eine synthetische Abbildung (hierbei wird die Terminologie der Wissenschaftlerin Alexandra Vrânceanu übernommen) selektiert die Bedeutung des Buches und nimmt sich nicht vor die Handlung des literarischen Textes zu folgen (Vrânceanu, S. 65). Eine analytische Abbildung selektiert aber einige Charakter, übersetzt Situationen, Szenen oder unklare und wichtige Momente in Abbildungen, indem es den Text schritt für Schritt folgt. In solchen Fällen übersetzt der Künstler uneinheitliche Aspekte in visuelle Sprache: aus diesem Grund können die Zeichnungen nur verzierend oder beschreibend sein, ohne

sich auf den epischen Inhalt zu beziehen (Vrânceanu, S. 65). Wenn die analytischen Abbildungen der Rahmenerzählung mit den synthetischen Abbildungen kombiniert werden (wie z.B. in der Ausgabe aus 1956), dann ist die finale Abbildung synthetisch, denn die Geschichte vom kleinen Muck kann nur mit der Hilfe der analytischen Abbildungen dargestellt werden. Nur den analytischen Abbildungen gelingt es die verbale Rede in eine visuelle Abbildung umzuwandeln. Die Rolle der Abbildungen ist in diesem Fall die Lektüre zu lenken. Die gleiche literarische Episode bekommt in dem grafischen Aufbau der zwei Illustratoren verschiedene bildnerische Darstellungen. So kommt es z.B., dass die Episode in der Muck in dem Haus der alten Dame wohnt, die viele Katzen und Hunde besitzt, in der Cordescu-Ausgabe drei illustrierte Szenen hat: die Begegnung zwischen Muck und der alten Frau, Muck dringt in der mysteriösen Kammer ein und der Traum des Jungen, in dem sein Freund, der Hund, verrät, wie er die Pantoffeln und das Spazierstöcklein erfolgreich benutzen kann.



Abb. 4. Cordescu-Ausgabe, S.11

Der Illustrator der Ausgabe aus 2008 bevorzugt die Zuständigkeiten des kleinen Muck zu visualisieren: die Verpflegung der Tiere und die Behaltung der Ordnung in dem Haus, während der Abwesenheit der Herrin. Beide Abbildungen sind dynamisch, sie haben Muck in dem Mittelpunkt und sie interpretieren die Persönlichkeit des Zwerges: er wird als eine aktive Person dargestellt.

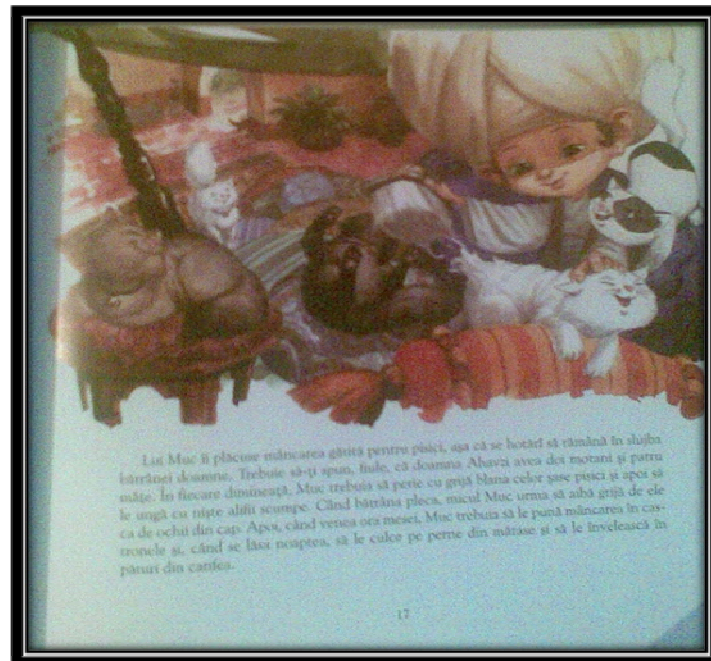


Abb. 5. Ţenovici-Ausgabe, S.17

Die andere Ausgabe betont, im Gegensatz zu den vorherigen, Mucks Fähigkeit Freunde zu sammeln: aus den drei Abbildungen dieser Episode zeigen zwei den Zwerg in der Gesellschaft des Hundes, der ihm die Existenz der geheimen Kammer und der Benutzung der magischen Objekte verraten hat.



Abb.6. Cordescu-Ausgabe, S.15

Die Lektüre betont in diesem Fall durch die Veranschaulichung, den moralischen Aufbau der Person und nicht die Dynamik der Aktion.

Die zweite wichtige Erzählepisode, die genau analysiert wird, ist die, die sich in dem Palast des Sultans abspielt. Die Cordescu-Ausgabe illustriert die Episode in 12 Szenen: Muck wird im Palast von dem Diener erwartet, der auf die Sklaven aufpasst; das Wettbewerb um den Rang des königlichen Boten; Muck wird von dem König sehr geschätzt; der gefundene Schatz; Muck teilt das Gold zwischen den Hofmännern aus; die Verschwörung gegen ihn; die Festnahme; das Gefängnis; Muck verrät dem König das Geheimnis der Pantoffeln und des Spazierstöckleins; der König probiert die Macht der Pantoffeln aus. Von den 12 Bildern, sind nur 2 statisch.



Abb. 7. Cordescu-Ausgabe, S.24

Die Tenovici-Ausgabe greift bei der Repräsentation der gleichen Episode zu 11 Abbildungen. Drei Abbildungen sind synthetische Abbildungen. Die erste zeigt den kleinen Muck und den Sklaven, mit dem er das Wettbewerb startet. Der literarische Text beschreibt die Figur des Sklaven nicht. Die einzige Referenz aus dem Text betont nur die athletischen Fähigkeiten und Kompetenzen: „Dieser trat nun heraus, stellte sich neben den Kleinen, und beide harrten auf das Zeichen“ (Hauff 2008, 27). Die Abbildung akzentuiert aber die physischen Einzelheiten und manipuliert die Perspektive durch Kontrast: die harte Physiognomie des Sklaven akzentuiert die Zerbrechlichkeit des kleinen Muck.

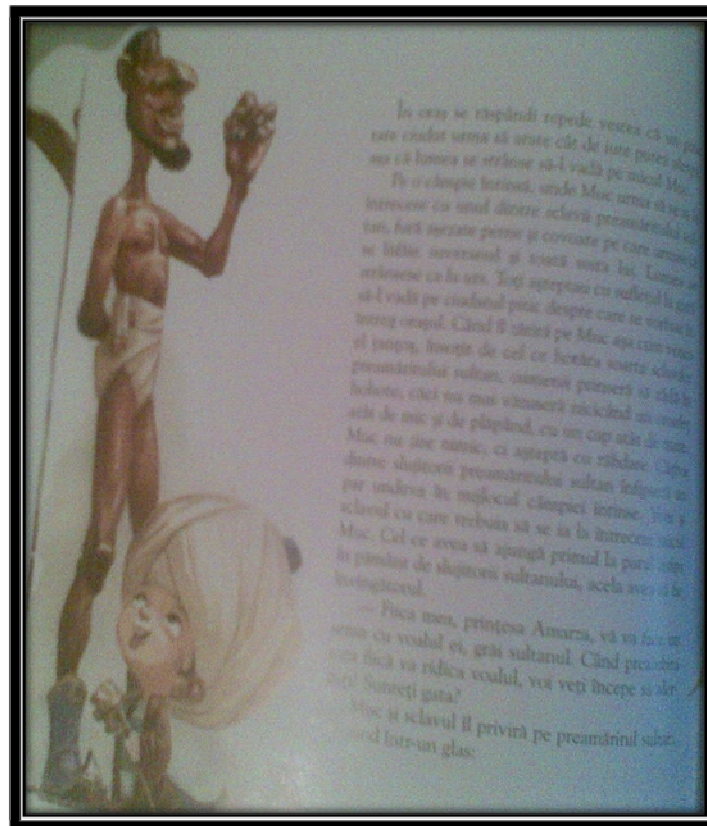


Abb. 8. Țenovici-Ausgabe aus dem Jahr 2008, S.26

Die zweite synthetische Abbildung bildet den Turm ab, in dem Muck eingesperrt ist. Das Märchen bietet uns auch in dem Fall dieses Elementes keine Beschreibung: „Der kleine Muck stellte in seinem Kerker traurige Betrachtungen an“ (Hauff 2008, 34). Die Abbildung, eine Sepiazeichnung, stellt den gotischen Turm dar, dessen senkrechte Stellung alle Regel der Physik herausfordert.



Abb. 9. Țenovici-Ausgabe, S.34

Die letzte synthetische Abbildung stellt das Bild eines der zwei magischen Objekte dar: die magischen Pantoffeln.

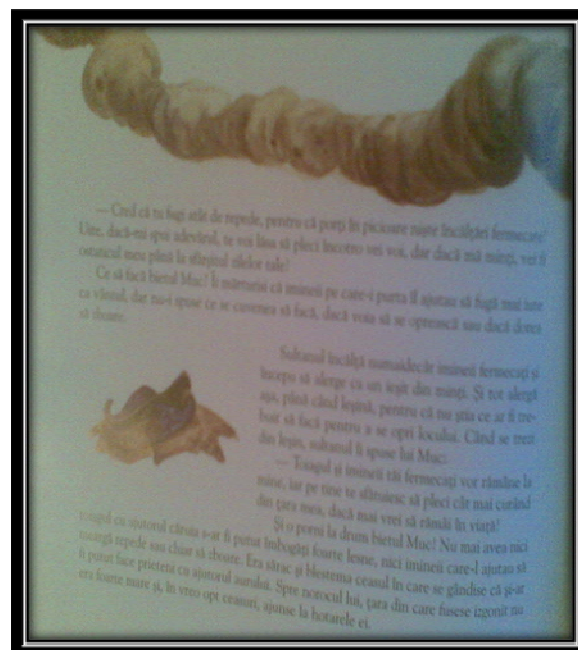


Abb. 10. Țenovici-Ausgabe aus 2008, S.36

Der Unterschied zwischen den zwei graphischen Auffassungen der Episode besteht in der Modalität, durch die die Persönlichkeit des Zwerges im Bezug zu den anderen Menschen, mit denen er agiert, wiedergegeben wird. Die Reihe der Abbildungen aus der Ausgabe aus 2008 ist voll von Abbildungen der menschlichen Abscheulichkeit, die den kleinen Muck umkreist. Um diese ästhetische Wirkung realisieren zu können, greift der Illustrator zu einem kulturellen Stereotyp und zu einem kompositionellen Kunstgriff. Alle Figuren, die mit dem König und mit seinen Dienern assoziiert werden können, werden nach dem boschianischem Muster aufgebaut: deformierte Physiognomie, Körper mit heftigen Bewegungen, aggressive Gestik und Ausdrücke einer kommunikativen Primitivität (das Grinsen). Aus kompositionellem Sicht benützt die Szenografie der Abbildung die Trümpfe und Vorteile der umgekehrten Perspektive: die Figuren aus dem Hintergrund werden anstatt kleiner zu sein, immer größer, die dargestellten menschlichen Gesichter und die im Vordergrund stehenden Gebäuden erscheinen aus der Seitenansicht: der Rücken und die Brust können gleichzeitig gesehen werden, genauso die Ohren und die seitlichen Wände der Gebäuden. Im Falle der Abbildung, die den Dialog zwischen dem Zwerg und dem Wachen der Sklaven wiedergibt, als der kleine Muck bei dem Wettbewerb Teil nehmen möchte, um der Bote des Königs zu werden, sind die Figuren aus dem Hintergrund (die übrigens in dem Märchen von Hauff nicht beschrieben werden), im Vergleich zu der Figur des kleinen Muck im Vordergrund, unproportioniert.



Abb. 11. Tenovici-Ausgabe, S.24-25

Gleichfalls ist es mit der Abbildung, die den Kampf zwischen Muck und dem Sklaven wiedergibt. Obwohl die Wände des Palastes eigentlich aus dem Seitenansicht zu sehen sind, sind sie aus der Zentralperspektive gezeichnet.

Durch die Benutzung einer umgekehrten Perspektive wird ein symbolischer malerischer Ort in der die Bosheit und die Monstrosität der Menschen, die den kleinen Muck in der ersten Etappe besiegt haben, durch physische Hässlichkeit symbolisiert werden.

Die Cordescu-Ausgabe baut nicht auf die Suggestion der Aggressivität der Menschen, die den Zwerg umgeben. Deshalb wird die physische Aussagekraft in der direkten Konfrontation des Zwergs mit den Dienern des Palastes oder mit dem König, von den Abbildungen nicht privilegiert. Die erste Abbildung, die die Begegnung zwischen Muck und dem Wächter der Sklaven darstellt, zeigt z.B. keine großen Unterschiede zwischen den zwei Gestalten.

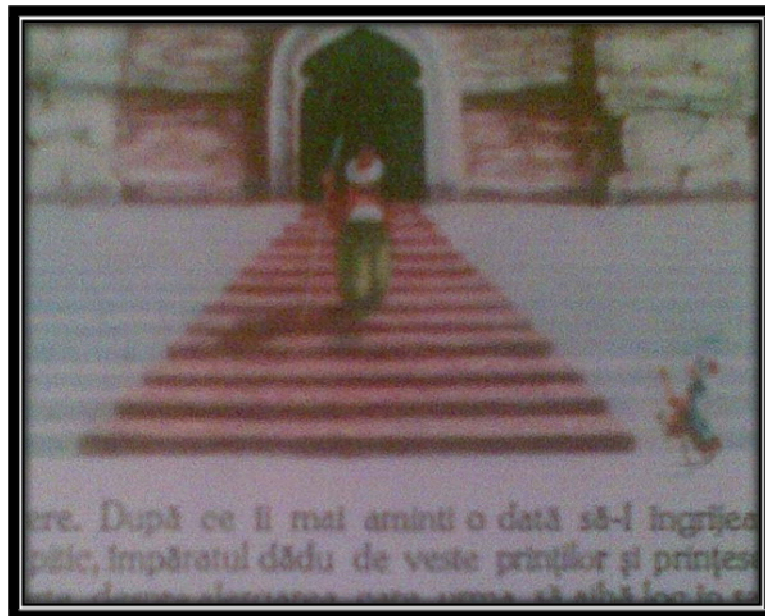


Abb. 12. Cordescu-Ausgabe, S.19

In der gleichen Weise sind die Abbildungen konzipiert worden, die den Wettbewerb zwischen Muck und dem Sklaven oder die einen glücklichen Augenblick aus der mit dem König verbrachten Zeit widerspiegeln. Auch in den beiden Abbildungen, in denen die Gesichtszüge von Muck und von den Dienern sehr eindeutig konturiert werden- als der Koch Muck dabei erwischt, dass er die Goldstücke aus dem Topf nimmt, in dem er sie versteckt hatte oder der Augenblick der Einkerkung- akzentuiert die Illustratorin die Aggressivität von Mucks Landsmänner nicht. Während die andere Ausgabe die Lektüre in die Richtung der grotesken Dimension der dargestellten Menschlichkeit lenkt, lenkt die Cordescu-Ausgabe die Aufmerksamkeit der Leser auf einem weniger tragischen und absurden Aspekt der Geschehnisse.

Die Episode der Feigen entspricht, laut der Logik der narrativen Entwicklung, der Verwicklung: verbannt vom Hofe irrt Muck auf dem Feld herum, findet einige Feigen, die er isst und stellt dabei fest, dass ihm Eselohren und eine lange,

dicke Nase gewachsen sind; er isst eine andere Feige und stellt fest, dass seine Ohren und Nase wieder normal geworden sind. Die Feigen werden somit die „Waffen“, mit denen sich Muck rächen kann, denn er verkauft die bösen Feigen dem König. Beide Abbildungen betonen eher die Folgen der magischen Früchte, als die Früchte selber. Die Ausgabe aus dem Jahre 1956 weist dieser letzten Episode der Geschichte vom kleinen Muck nur sechs analytische Abbildungen zu, wobei die Corint-Ausgabe dieser Episode acht analytische Abbildungen und eine synthetische Abbildung zuweist.



Abb. 13. Cordescu-Ausgabe, S.37

Die Cordescu Ausgabe wählt weiterhin eine groteske Dimension, ohne jedwelche Aggressivität aus. Die Abbildungen, die die Menschen des Palastes und den König wiedergeben, zeigen die Verblüffung der Figuren, ohne Gewalt auszudrücken. Die andere Ausgabe betont auch im visuellen Bereich die Angst.

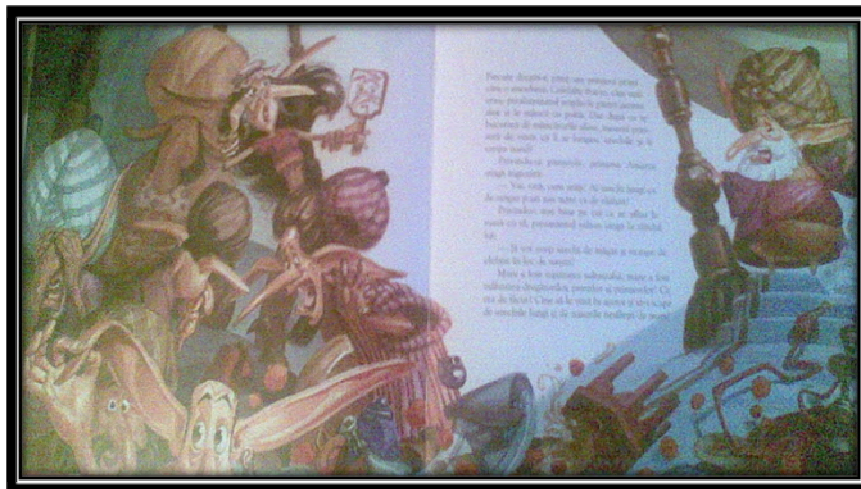


Abb. 14. Ţenovici-Ausgabe, S.42-43

Die Figuren geben den Eindruck, dass sie von der Angst für immer so entstellt zu bleiben, ganz überwältigt sind. Hauffs Märchen beschreibt Mucks Reaktion – als er die starken Entstellungen entdeckt- mit Begriffe der Traurigkeit: „*Bestürzt griff er mit den Händen nach den Ohren, und wirklich, sie waren über eine halbe Elle lang*“ (Hauff 2008, 39). Die Reaktionen der Diener und des Königs drücken dagegen Ärger und Angst aus: die Prinzessin hat Angst und die anderen sind böse: „*Man denke sich den Schrecken des Hofes!*“ (Hauff 2008, 42-43). Die zwei Abbildungen erbittern das Gefühl: die Abbildung von dem entstellten Muck besetzt $\frac{3}{4}$ der zwei Seiten und erscheint im Vordergrund, auf einer ebenso großen Fläche ist die Abbildung des Königs und des Personals zu sehen.

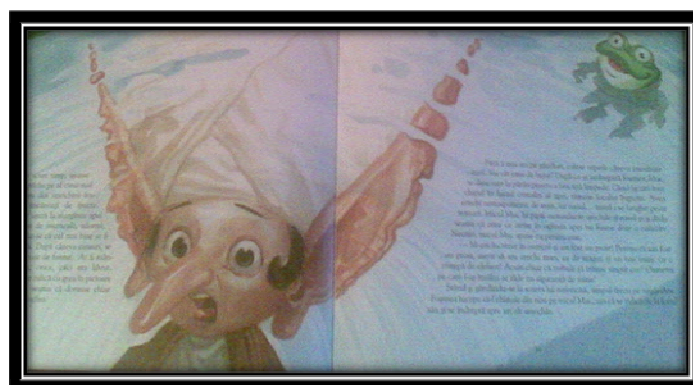


Abb. 15. Ţenovici-Ausgabe, S.38

Die einzige synthetische Abbildung der Episode stellt die Gesichter der Ärzte dar, die zum königlichen Hof gekommen sind, um die Krankheit zu heilen. Die 3 Gesichter treten auf der Abbildung im Vordergrund auf. Der literarische Text enthält keine Beschreibung dieser Personen. Die Anwesenheit dieser 3 Figuren hat in der graphischen Konzeption der Ausgabe, einerseits die Rolle eines Dekorationselementes, andererseits ist es ein Zeichen der potentiellen

Bedeutung der Abbildung.

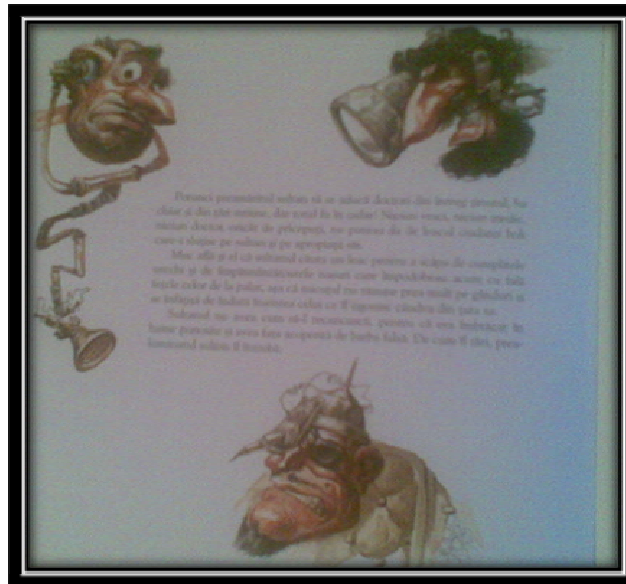


Abb. 16. Tenovici-Ausgabe aus dem Jahre 2008, S.44

V. Schlussfolgerungen

Die vergleichende Analyse der zwei Ausgaben berechtigt uns folgende Beobachtungen festzuhalten. Einerseits zeigt uns die graphische Auffassung einige Techniken, durch die Abbildungen für Kinderbücher individualisiert werden können: bei dem Auswahl der visuell dargestellten literarischen Momente werden Erzählfäden und die kompositionelle Struktur der Rahmenerzählung eingehalten. Illustriatoren bevorzugen in beiden Fällen den literarischen Text explizit zu gestalten, damit der Text für die Leser zugänglicher wird. Deshalb gibt es weniger Abbildungen mit einem interpretierenden Charakter und mehrere Abbildungen mit erklärendem Charakter. In der Ausgabe aus dem Jahre 1956 ist die einzige Abbildung mit einem interpretativen Charakter, die vom Ende der Rahmenerzählung und auch in der Ausgabe aus dem Jahre 2008 gibt es nur drei Abbildungen mit solchem Charakter. Die Abbildung muss letztendlich der Ideologie und dem literarischen Text treu bleiben. Keiner der zwei Ausgaben beinhaltet negative Darstellungen des sozio-geschichtlichen Zusammenhangs, in dem die beiden rumänischen Übersetzungen erschienen sind: die kommunistische Gesellschaft in ihrem Anfangsstadium, beziehungsweise die postmoderne globale Gesellschaft.

Neben den Gemeinsamkeiten, gibt es auch Unterschiede zwischen den zwei Ausgaben: z.B. die Modalität, durch die die Erzählungselemente ausgewählt werden und die Art und Weise, wie die Lektüre orientiert wird. Die Betonung

wird entweder auf den Aufbau des moralischen Profils der Figuren, oder auf den Erzählfaden gesetzt.

Die Kinderabbildungen können sich auch durch die Funktion der Abbildungen in der Beziehung zu dem literarischen Charakter individualisieren. In dem Fall der Geschichte von Hauff, die von Tenovici illustriert wurde, hat die Abbildung eine eindeutige pädagogische Funktion. Die graphische Konzeption betont in diesem Fall die physische Scheußlichkeit der höfischen Figuren und des Königs, damit eigentlich auch ihre moralische und innere Hässlichkeit ans Licht kommt. Mucks Zierlichkeit wird visuell suggeriert, damit seine innere und moralische Schönheit und Menschlichkeit im Mittelpunkt gestellt werden können. Diese Reihe von Abbildungen bringen in dem Verstand des Kindes folgende Assoziationen hervor: das Gute wird mit dem Schönen verknüpft und das Böse mit dem Hässlichen und mit der physischen Ungleichheit.

Abbildungen erfüllen auch eine kulturelle Funktion. Beide Ausgaben zeigen auf malerischer Ebene eine Stereotypie- die Darstellung der Bewohner der östlichen Stadt Nicea und die von Muck. Die Regelmäßigkeit der Kleidungsstücke wird durch den Turban und durch andere typisch östliche Kleidungen dargestellt. Die Abbildung verschafft Informationen und erleichtert die Darstellung der östlichen Welt, in der die Geschichte von Hauff stattfindet.

Die Abbildungen spielen in beiden Ausgaben auch eine erzählende Rolle- sie können dem Leser auch in der Abwesenheit der schriftlichen oder mündlichen Äußerungen die Entfaltung der Handlung verraten. Die Gründe für den erzählenden Charakter dieser Abbildungen sind folgende: einerseits die Nebeneinanderstellung einiger dynamischen Szenen, andererseits der Rhythmus, der von der wiederholten Erscheinung derselben Personen unter verschiedenen Umständen hervorgerufen wird (Muck läuft neben dem Sklaven, Muck vor dem König).

Die Eigenartigkeit der Abbildungen für Kinder lässt sich von der spezifischen Rolle der Kinderliteratur ableiten. Im Falle der Texte, die für Kinder bestimmt sind, kann das Publikum die Darstellung des literarischen Textes mitbestimmen. So können auch die Abbildungen bestimmt werden. So kann man die Häufigkeit der erklärenden Abbildungen in der visuellen Darstellung der Geschichte vom kleinen Muck erklären. Die erklärende Abbildung eines literarischen Textes kann den Sinn zwischen Autor/Text und Leser (vom verschiedenen Alter) vermitteln, indem sie einige kompositionelle Kunstgriffe vollbringt. Im Falle der analysierten Ausgaben kann man über den Zusammenhang von Text/Abbildung oder über der umgekehrten Perspektive sprechen.

Literaturverzeichnis

A. Primärquellen

1. Hauff, Wilhelm, *Muc cel mic*, traducere de Irina Vlad, ilustrații de Marcela Cordescu București, editura Tineretului, 1956.
2. Hauff, Wilhelm, *Muc cel mic*, traducere de Roland Schenn, ilustrații de Mihai Țenovici, București, Corint Junior, 2008.

B. Sekundärquellen

1. Cândroveanu, Hristu, *Literatură română pentru copii*, București, Albatros, 1988.
2. Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note Antonia Constantinescu, București, Univers, 1977
3. Labarre, Albert, *Histoire du livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
4. Lund, Hans, *Text as Picture*, translated by Kacke Götrick, Canada, The Edwin Mellen Press, 1992, p.8-9.
5. *Le Dictionnaire de littérature*, publié sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
6. Mitric, Olimpia, *Din istoria cărții românești*, Suceava, editura Universitatii din Suceava, 2002.
7. *Programe școlare pentru clasa a –IV-a, Limba și Literatura română*, Aprobate prin ordin al ministrului, Nr. 3919 / 20.04.2005
8. Tomescu, Mircea, *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*, editura Științifică, București, 1968.
9. Vrânceanu, Alexandra, *Modele literare în narațiunea vizuală*, București, Cavallioti, 2002.

C. Internetquellen

1. http://www.caen.iufm.fr/skel/html/fformateur/0304/form_image_2003/fichiers/hubert.pdf
2. <http://www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/document/danielmaja.htm>
3. http://www3.ac-nancy-metz.fr/iamoselle/artsvisuels/IMG/pdf_2_ok_historique.pdf
4. <http://www.slideshare.net/louamax/dossier-documentaire-edition-jeunesse>
5. <http://www.internet-maerchen.de/maerchen/muck.htm>

Dr. Cristina Sărăcuț ist Absolventin der Philologischen Fakultät der Babeș-Bolyai-Universität Cluj-Napoca / Klausenburg. Sie erhielt Ihren PhD Abschluss 2007, mit Ihrer Arbeit: *Die Schilderung des Kunstwerkes in dem literarischen Text. Die Problematik des Ekphrasis in dem zeitgenössischen Roman*. Ausbildung an der Freien Universität Brüssel (2004-2005, 2005-2006).

Dr. Cristina Saracut ist Mitarbeiterin des Lehrstuhls für Didaktik der Geisteswissenschaften an der Fakultät für Psychologie und Erziehungswissenschaften der Babeș-Bolyai-Universität und für das Fach Didaktik der rumänischen Sprache und Literatur im Bereich Grundschule und Kindergarten zuständig.