

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Im Dialog der Künste : Kleists Werk in Bilderbüchern der Gegenwart

Datum der Zweitveröffentlichung: 14.09.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-117157x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2023): Im Dialog der Künste : Kleists Werk in Bilderbüchern der Gegenwart, in: Anne Fleig, Barbara Gribnitz, Christian Moser, u. a. (Hrsg.), Kleist-Jahrbuch 2023, Berlin: Springer/J. B. Metzler, S. 59–79, doi: 10.1007/978-3-662-68060-5_7.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Im Dialog der Künste

Kleist's Werk in Bilderbüchern der Gegenwart

Soll und kann man Heinrich von Kleist's Werk in Bilderbüchern adaptieren? Wo gibt es dabei schwer zu überwindende Grenzen und wo streben – im Gegenteil – Kleist's Texte sogar einer Adaption in jenen Medien zu, die Text und Bild kombinieren? Diesen Fragen widmen sich die folgenden Betrachtungen, die, um die Vielzahl unterschiedlicher Medien zwischen Literatur und Bildender Kunst einzugrenzen, jüngst erschienene Bilderbücher zu Kleist in den Fokus nehmen.

I. Warum Kleist im Bilderbuch?

Die überzeitliche Aktualität und die zukunftsweisende Modernität von Kleist's Texten sind ja (ganz zu Recht) schon fast sprichwörtlich geworden. Es ist daher auch für unsere Gegenwart reizvoll und nutzbringend, sich mit Kleist's Dramen und Prosa auseinanderzusetzen und deren Vermittlung an neue Leser:innen – aller Altersgruppen – zu fördern. Dabei sollte nicht das Leitbild einer möglichst großen Werktreue im Fokus stehen, erst recht nicht als fragwürdiges Bewertungskriterium dafür, ob eine Adaption »gelingen« oder »misslingen« ist. Auch die – offeneren und bewusst nicht normierenden – Kriterien der Sinnpflege oder Textpflege¹ dürfen hierbei nicht absolut gesetzt werden, vielmehr geht es bei der Adaption von Klassikern in populären Medien einerseits darum, Kindern und literaturfernen Erwachsenen »Zugänge zu den fremden Stoffen«² zu ermöglichen. Der große Unterhaltungswert von Kleist's Texten tut dazu ein Übriges, ist dieser Autor doch wahrlich ein Meister der Erzeugung von Spannung, Horror, ja gar künstlerisch gestaltetem »Splatter« oder weiteren (freilich oft subversiv veränderten) Unterhaltungselementen wie Liebesgeschichten, Romantik, Heldentum. Zugleich können andererseits Kleist's Werke Künstler:innen Impulse und Reibungsflächen für neue, eigene, gegenwartsbezogene Kunstwerke bieten. Das Bilderbuch ist hierfür ein spannender medialer Rahmen.

Als Bilderbuch sei dabei eine Buchgattung verstanden, in der eine Geschichte bzw. ein Handlungskontinuum durch Text und Bild als jeweils selbständige, gleich-

1 Vgl. Mareile Oetken, *Klassiker im Bilderbuch. Überlegungen zu Werktreue und Adressierung*. In: Gabriele von Glasenapp, Andre Kagelmann und Felix Giesa (Hg.), *Die Zeitalter werden besichtigt. Aktuelle Tendenzen der Kinder- und Jugendliteraturforschung*. Festschrift für Otto Brunken, Frankfurt a.M. 2015, S. 179–200, hier S. 181ff., 189. Vgl. auch Aleida Assmann und Jan Assmann, *Kanon und Zensur*. In: Dies. (Hg.), *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München 1987, S. 7–27.

2 Oetken, *Klassiker im Bilderbuch* (wie Anm. 1), S. 189.

berechtigte Bedeutungsträger erzählt wird. Neben Text und Bild kommt zudem der materiellen Gestaltung des Bilderbuchs (und gegebenenfalls seiner medialen Erweiterung) besondere Bedeutung zu. Sein Umfang ist begrenzt, zumeist handelt es sich nur um rund 30 Seiten.³ Abzugrenzen ist das Bilderbuch von verwandten Formen wie illustriertem Buch, Comic oder Graphic Novel, wobei das Bilderbuch häufig Elemente des Comics bzw. der Graphic Novel aufgreift. Die in der Forschung häufig postulierte Zielgruppe der Kinder bis zu 10 Jahren hat sich gerade in den vergangenen Jahrzehnten grundlegend gewandelt. Die neuere Bilderbuch-Forschung betont zu Recht, dass Bilderbücher für Kinder stets zusätzlich auch an Jugendliche und Erwachsene adressiert sind – ganz banal schon deshalb, weil Erwachsene die Bilderbücher schreiben und illustrieren, sie im Buchhandel verkaufen bzw. kaufen, im privaten Rahmen vorlesen, als Lehrkräfte in der Schule einsetzen etc. Diese Beobachtung ist mit Blick auf aktuelle Entwicklungen wohl noch auszuweiten: Derzeit lesen viele Jugendliche und Erwachsene auch ohne konkreten Bezug zu Kindern selbst aktiv Bilderbücher, was Bilderbücher mehr und mehr zur Crossover- und All-Age-Literatur macht.⁴ Daher ist es meiner Einschätzung nach nötig, den Begriff des Bilderbuchs definitorisch zu erweitern und nicht mehr ausschließlich als – so die bekannte Formulierung von Jens Thiele – »Spezialkunst für Kinder«⁵ zu begreifen. Die Adressierung ist vielmehr breiter: In der Kunst unserer Gegenwart gibt es Bilderbücher, die sich hauptsächlich an Kinder richten (aber dabei stets Erwachsene als Vermittler:innen und Vorleser:innen mitadressieren); daneben gibt es Bilderbücher, deren angesprochene Rezipient:innen Erwachsene sind und von denen manche (aber längst nicht alle) auch von Kindern betrachtet werden können. Die Rezeptionsprozesse kindlicher und erwachsener Leser:innen von Bilderbüchern können sich dabei überschneiden, aber durchaus unterschiedlich sein.

Das Bilderbuch, speziell in dieser generationenübergreifenden Anlage, ist ein geeignetes Medium, um Kinder und Erwachsene mit Kleists Werken bekannt zu machen. Gerade in unserer Gegenwart, die ja – z.B. durch Social Media – einerseits Bildern, andererseits kurzen Texten gegenüber sehr affin ist, erhalten Bilderbücher für alle Altersgruppen neue, gesteigerte Relevanz. Heinrich von Kleists Schriften wiederum eignen sich besonders gut für eine Adaption durch Text-Bild-Kunstwerke, da sie meines Erachtens von sich aus der Intermedialität und hier insbesondere der Verbindung mit Bild-Medien zuarbeiten. Ein Grund hierfür ist die starke Bild-

3 Vgl. zur Gattungsdefinition des Bilderbuchs diese Standardwerke der aktuellen Forschung: Ben Dammers, Anne Krichel und Michael Staiger (Hg.), *Das Bilderbuch. Theoretische Grundlagen und analytische Zugänge*, Berlin 2022; Tobias Kurwinkel, *Bilderbuchanalyse. Narrativik – Ästhetik – Didaktik*, Tübingen 2017; Alexandra Ritter, *Bilderbuchlesarten von Kindern. Neue Erzählformen im Spannungsfeld von kindlicher Rezeption und Produktion*, Baltmannsweiler 2014; Julia Knopf und Ulf Abraham (Hg.), *Bilderbücher*, 2 Bde., Baltmannsweiler 2014; Jens Thiele (Hg.), *Das Bilderbuch. Ästhetik, Theorie, Analyse, Didaktik, Rezeption*, Oldenburg 2000.

4 Vgl. Tobias Kurwinkel, *Bilderbuch*. In: Ders. und Philipp Schmerheim (Hg.), *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart 2020, S. 201–219, hier S. 201.

5 Jens Thiele, *Das Bilderbuch*. In: Günter Lange (Hg.), *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*, Bd. 1, Baltmannsweiler 2005, S. 228–245, hier S. 228.

orientierung von Kleists Texten: Deren Geschehen und Konflikte verdichten sich nicht nur in den Dramen, sondern auch in der Prosa immer wieder in einzelnen Szenen und Tableaus. Hinzu kommt, dass nicht nur in der Prosa, sondern auch in manchen Dramen visuell Wahrnehmbares episch beschrieben wird: das Setting, die dominanten Gegenstände,⁶ zudem die Körperhaltung, Gestik und Mimik der Figuren (etwa Zusammenbrüche und Ohnmachten, Erröten oder Erblassen), die statt z.B. monologisch-expliziter Innensichten die psychischen Prozesse der Figuren äußerlich spiegeln. Kleists Texte sind auch sprachlich durch intensive Bildlichkeit, etwa prominente Metaphern und Vergleiche, geprägt. Zudem schlägt sich Kleists Interesse an der Bildenden Kunst⁷ facettenreich in den Texten nieder: von der Ekphrasis bzw. literarischen Reaktion auf Bilder (»Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«) bis zu konkreten Bildvorlagen als Ausgangspunkte des eigenen Schreibens. Hier zeigt sich die Adaption des romantischen Kunstprogramms und seiner universalpoetischen Verbindung der Künste ebenso wie eine für die Zeit und für Kleist charakteristische Sprachskepsis:⁸ Das Bild stützt das in seiner Kommunikations-, Bezeichnungs- und Erkenntnisfunktion versagende Wort. Die vielen Rätsel und Leerstellen, die für Kleists Texte so kennzeichnend sind, wirken ohnehin als Impuls auf die Leser:innen, diese Lücken für sich neu zu füllen, sie zu aktualisieren und zu bebildern. In Kleists Texten selbst ist aus den genannten Gründen der Dialog von Literatur und Malerei zu hören; daher können sie gut in Medien wie dem Bilderbuch adaptiert werden, die ebenfalls auf diesem Dialog der Künste beruhen.

Stellt man die somit positiv zu beantwortende Frage »Warum Kleist im Bilderbuch?« denklogisch einmal anders herum (»Warum Kleist *nicht* im Bilderbuch?«), so fallen jedoch auch mögliche Schwierigkeiten ins Auge, die bei einer Adaption von Kleists Werk im Bilderbuch der Gegenwart erst einmal konstruktiv zu lösen sind. Es besteht etwa die Gefahr der Komplexitätsreduktion und unstatthaften Vereindeutigung von vielschichtigen, vieldeutigen Texten. Wie soll, kann und darf man außerdem die befremdlichen Tabubrüche, insbesondere die Schilderung von Brutalität und Gewalt, im Bilderbuch darstellen und damit visuell sichtbar machen? Besondere Brisanz erhält diese Frage, wenn das Bilderbuch sich *auch* an Kinder richten soll. Weitere Probleme liegen eventuell in den kleisttypisch verstörenden Text-Enden und zudem im Leitmotiv der Ohnmacht, vor allem in Kombination

6 Vgl. dazu die Tagung »Kleists Dinge«, Frankfurt (Oder), 21.–22.11.2014, organisiert von der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Kleist-Museum, und den diesbezüglichen Themenschwerpunkt im KJb 2015, 23–170.

7 Vgl. Barbara Wilk-Mincu, Heinrich von Kleist in der bildenden Kunst. Catalogue raisonné, 3 Bde., Niederstetten 2019; Gernot Müller, »Man müßte auf dem Gemälde selbst stehen«, Kleist und die bildende Kunst, Tübingen 1995; Barbara Wilk-Mincu, »Als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt«, Kleists »Käthchen von Heilbronn« in der bildenden Kunst. In: HKB 17 (2005), 32–87; Barbara Wilk-Mincu, Kleists »Marquise von O....« in der bildenden Kunst. In: HKB 18 (2006), 11–81.

8 Vgl. Andrea Bartl, Im Anfang war der Zweifel. Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800, Tübingen 2005, hier S. 313–361; Dieter Heimböckel, Emphatische Unausprechlichkeit. Sprachkritik im Werk Heinrich von Kleists. Ein Beitrag zur literarischen Sprachskepsistradition der Moderne, Göttingen 2003.

mit Gender-Aspekten bzw. den geschilderten Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzepten. Eine ohnmächtig dem sexuellen Zugriff des Mannes ausgelieferte Frau stellt im Zeitalter der #MeToo-Debatte eine Provokation und Reibungsfläche für moderne Adaptionen dar, gesteigert noch durch den Anspruch an gendersensible Pädagogik in der Kinderliteratur. Wenn dann die Text-Enden solche Tabubrüche nicht klar zurückweisen, sondern in verwirrende Offenheit münden lassen, müssen sich Kinder-Medien dem kreativ stellen.

In dem hier aufgespannten Kontext von Bilderbüchern für Kinder *und* Erwachsene sind in der aktuellen Gegenwartsliteratur mehrere solcher Text-Bild-Medien zu Kleists Werken entstanden. Vier davon, erschienen zwischen 2006 und 2019, sollen hier untersucht werden, wobei zwei (über die Dramen ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Der zerbrochne Krug‹) an Kinder und Erwachsene, die anderen zwei (über die Prosatexte ›Die Marquise von O....‹ und ›Über das Marionettentheater‹) eher ›nur‹ an Erwachsene adressiert sind. Alle vier weisen konstitutive Merkmale des Bilderbuchs auf, berühren aber zum Teil durchaus Grenzzonen zu Nachbar-gattungen wie der Graphic Novel, der illustrierten Textausgabe oder dem Comic.

Die vier Kleist-Adaptionen sollen nun nacheinander unter folgenden Leitfragen analysiert werden: Wie wird mit Kleists Werk im Text des Bilderbuchs umgegangen? Was wird davon in den Texten und Bildern des Bilderbuchs weggelassen? Was hingegen wird (gerade durch die Bilder) ergänzt? Im Ganzen: Auf welche Aspekte von Kleists Text wird in der Bilderbuch-Adaption der Fokus gelegt?

II. Kleists Dramen in Bilderbüchern

Kleists Dramen in Bilderbücher zu übersetzen, bedeutet einen gleich mehrfachen Medienwechsel: vom Damentext ins Bild und innerhalb des Textes vom Drama in die Prosa. Das unternehmen zwei Bände aus der Reihe ›Weltliteratur für Kinder‹ des Kindermann-Verlags, gegründet 1994 (vgl. ZK 34).⁹ Das Grundprinzip dieser erfolgreichen Reihe besteht nach Aussagen in den Paratexten der Bücher und auf der

9 Der zerbrochene Krug nach Heinrich von Kleist, neu erzählt von Barbara Kindermann, mit Bildern von Willi Glasauer, Berlin 2011, ohne Paginierung. Die Nachweise zu diesem Band finden sich im Fließtext, gekennzeichnet mit der Sigle ZK und in eigener Paginierung (Textbeginn auf S. 5). Vgl. dazu auch die Verlagshomepage <https://www.kindermannverlag.de/produkt-kategorie/weltliteratur-fuer-kinder-ab-6-jahren/> (09.08.2023). Vgl. Oetken, *Klassiker im Bilderbuch* (wie Anm. 1), S. 183f. Vgl. zum Themenkomplex der Klassiker-Adaption in der Kinderliteratur auch Kurt Franz und Franz-Joseph Payrhuber (Hg.), *Odysseus, Robinson und Co. Vom Klassiker zum Kinder- und Jugendbuch*, Baltmannsweiler 2006; Stefan Neuhaus, *Wie kommen Klassiker ins Bilderbuch?* In: Jens Thiele (Hg.), *Neue Impulse der Bilderbuchforschung. Wissenschaftliche Tagung der Forschungsstelle Kinder- und Jugendliteratur der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg*, 13.–15. September 2006, Baltmannsweiler 2007, S. 129–145; Gina Weinkauff und Bernd Dolle-Weinkauff, *Bilderbuch und Gedichtadaption*. In: von Glasenapp, Kagemann und Giesa (Hg.), *Die Zeitalter werden besichtigt* (wie Anm. 1), S. 93–112; Marlene Zöhrer, *Weltliteratur im Bilderbuch*, Wien 2010.

Verlagshomepage in der Vermittlung bekannter internationaler Klassiker, zumeist Dramen, an Kinder (mit der Altersempfehlung ab 6 Jahren),¹⁰ aber natürlich auch an bildungs- und literatur- bzw. kunstaffine Erwachsene. Letzteres zeigt sich insbesondere an der materiellen Gestaltung der Bände, die in Halbleinen gebunden sind und schon dadurch die Idee des ›Klassikers‹ haptisch ins Medium Bilderbuch überführen. Die promovierte Germanistin Barbara Kindermann gründete nicht nur diese Reihe, sondern entdeckte darin auch einen Unique Selling Point für ihren damit startenden Verlag, der mittlerweile neben ›Weltliteratur für Kinder‹ mit ›Poesie für Kinder‹ ein Pendant mit Bilderbüchern zu kanonischen Gedichten sowie weitere kunst- und literaturvermittelnde Reihen (›Kinder entdecken Kunst‹, ›Sagen für Kinder‹) hat. Neben der Wertschätzung für dieses Engagement in der Vermittlung wichtiger literarischer Zeugnisse gab es durchaus auch Kritik an Kindermanns Bilderbuch-Adaptionen: Einerseits werde darin die Komplexität der Vorlage reduziert und andererseits falle trotzdem die Nacherzählung noch immer zu komplex gerade für kleine Kinder aus, ja sei für die eigentliche Zielgruppe ab 6 Jahren – im Vergleich zu manch anderen Bilderbüchern – nicht ansprechend genug. Daher wurde in der didaktisch-pädagogischen Forschung mitunter der Verdacht laut, diese Bände seien eher für die literaturbeflissenen Eltern und Großeltern gestaltet und würden »ausschließlich von Kunst sammelnden Erwachsenen erworben«, um sie ihren Kindern in freilich gut gemeinter Absicht eher aufzudrängen.¹¹ Nichtsdestotrotz stellt diese ›Übersetzung‹ von kanonischen Texten ins Bilderbuch ein interessantes Analyseobjekt für intermediale Adaptionprozesse dar.

Die Dramen-, mitunter auch Prosatexte wurden für ›Weltliteratur für Kinder‹ von Barbara Kindermann bis zu ihrem Tod im Jahr 2020 in kindgerechter Prosa nacherzählt. Dabei werden Leseausgaben – bei Kleist die jeweiligen Bände der Reclam-Universalbibliothek (vgl. ZK 34) – verwendet. Bei der »Nacherzählung« wird – so die Paratexte der jeweiligen Bände – »kein[] Anspruch auf einen lückenlosen Handlungsverlauf« erhoben, aber doch das Ziel verfolgt, den »inhaltlichen Kern« sowie »Sprache und Stil der klassischen Vorlage« zu erhalten, um »einen möglichst authentischen Eindruck von Kleists Werk [...] vermitteln« zu können (ZK 34).

¹⁰ Ziel sei, so die Verlagsphilosophie, schon »Kindern im Grundschulalter einen ersten Zugang zu den Klassikern zu eröffnen und Lust aufs Original zu wecken.« (<https://www.kindermannverlag.de/wp-content/uploads/2020/11/2020-Verlagsportrait-Kindermann-Verlag.pdf>, 09.08.2023)

¹¹ Karin Richter, Weltliteratur und Poesie für Kinder. ›Klassische Geschichten‹ im Bilderbuch und ihre Rezeption durch Grundschüler. In: Gabriela Scherer, Steffen Volz und Maja Wiprächtiger-Geppert (Hg.), Bilderbuch und literarästhetische Bildung. Aktuelle Forschungsperspektiven, Trier 2014, S. 193–212, hier S. 193f. Vgl. außerdem Karin Richter, Im Fremden Eigenes entdecken. Wege mit jüngeren Kindern zur klassischen Literatur. In: Petra Josting und Caroline Roeder (Hg.), »Das ist bestimmt was Kulturelles«. Eigenes und Fremdes am Beispiel von Kinder- und Jugendmedien, München 2013, S. 55–67; Karin Richter, Moderne und traditionelle Intermedialität. Klassische Dichtung und Mythen in Literaturadaptionen, Illustrationen und Hörmedien. In: Kurt Franz, Gabriele von Glasenapp und Claudia Maria Pecher (Hg.), Kindermedienwelten. Hören – Sehen – Erzählen – Erleben, Baltmannsweiler 2017, S. 65–84.

Zur Evozierung dieses Sprachdukts werden viele Originalzitate aus den Klassikern in den Bilderbuchtext integriert und durch Kursivsetzung als ebensolche markiert. Im Ganzen werden Stil, Wortwahl, Syntax und Orthografie der Bilderbuchtexte aber an den gegenwärtigen, kindgerechten Sprachgebrauch angepasst.

2001 (illustriert von Petra von Vogel)¹² und 2006 (illustriert von Christa Unzner) erschienen in der Reihe ›Weltliteratur für Kinder‹ zwei Bilderbücher zu Kleists ›Das Käthchen von Heilbronn‹, die beide nicht mehr lieferbar sind; der Unzner-Band wird derzeit vom Verlag noch verkauft und bildet die Grundlage der folgenden Analyse.

Worauf wird in der Bilderbuchadaption von Barbara Kindermann (Text) und Christa Unzner (Bilder)¹³ aus Kleists Stück der Fokus gesetzt? Beim Bilderbuch-Text geht es, wie in der ganzen Reihe, um die Wiedergabe von Grundzügen der Handlung und Figurenkonflikte im ›Käthchen‹-Drama und auch um Vermittlung des kleistschen ›Sounds‹. Zusätzlich wird in der Textgestaltung besonders das Märchenhafte betont, ja der Bilderbuchtext von Kindermann übersetzt Kleists Stück in modern gestaltete Märchenprosa, was durchaus zu den märchenhaften Zügen des Dramas passt. Die Bilder sind auf eine Aufwertung der Frauenfiguren ausgerichtet; sie zeigen ein starkes Käthchen und auch eine starke Kunigunde, wohingegen die männlichen Figuren gerade in ihrer inszenierten Virilität kritischer betrachtet und ›komisiert‹ werden.

Achtet man darauf, was in Text und Bild der Bilderbuchadaption weggelassen wird, so fällt auf, dass alle Hinweise auf sexuelles Begehren, das Kleists Drama ja so massiv durchzieht,¹⁴ ebenso gestrichen bzw. abgemildert werden wie Gewalt, Brutalität, Sadomasochismus. So wird beispielsweise die Gewalt, die Strahl gegenüber Käthchen ausübt, allerhöchstens leicht angedeutet und dann auch explizit als kursiviertes Originalzitat markiert (vgl. KH 8). Das Motiv der Peitsche, die Strahl mehrfach dem Käthchen androht, entfällt im Bilderbuch ebenso wie die körperliche Verletzung Käthchens beim ersten Anblick des Grafen. Überhaupt wird im Bilderbuch die bei Kleist so auffällige, fast psychopathologische »sexuelle Hörigkeit«¹⁵ Käthchens zurückgenommen.

- 12 Diesen Hinweis verdanke ich dem Kleist-Sammler Burkhard Wolter, der mich noch auf eine weitere Adaption des ›Zerbrochenen Krugs‹ für Kinder aufmerksam machte: Sylvia Schopf erzählte für ihren (von Yvonne Hoppe-Engbring illustrierten) Band ›Vorhang auf und Bühne frei. Theaterklassiker für Kinder‹ auch den ›Zerbrochenen Krug‹ in Prosa nach. Da dieses 2013 beim Verlag KeRLE (Freiburg, Wien, Basel) erschienene Projekt aber ein illustriertes Kinderbuch und kein Bilderbuch ist, wird es für diesen Beitrag vernachlässigt. Eine breite Analyse der Rezeption von Kleists Werk in der Kinder- und Jugendliteratur bzw. in Kinder- und Jugendmedien stellt jedoch ein spannendes Forschungsdesiderat dar.
- 13 Das Käthchen von Heilbronn nach Heinrich von Kleist, neu erzählt von Barbara Kindermann, mit Bildern von Christa Unzner, Berlin 2006, ohne Paginierung. Die Nachweise zu diesem Band finden sich im Fließtext, gekennzeichnet mit der Sigle KH und in eigener Paginierung (Textbeginn auf S. 5).
- 14 Zur Abgründigkeit des ›Käthchen‹-Stücks vgl. beispielsweise Günter Blamberger, Heinrich von Kleist. Biographie, Frankfurt a.M. 2011, S. 343–356.
- 15 Yixu Lü, Das Käthchen von Heilbronn. In: KHb, 67–76, insbesondere 74.

Hierin zeigt sich einerseits die Zielgruppe der Kinder ab 6 Jahren, andererseits wird dadurch die Käthchen-Figur zur selbstbestimmten, aktiven Gestalterin ihres Lebens aufgewertet. Das Käthchen des Bilderbuchs ist weniger devot und definitiv nicht ohnmächtig – das wäre wohl nicht mit einem gegenwartsaktuellen, pädagogisch zu vermittelnden Frauen- und Menschenbild vereinbar. Im Bilderbuch fällt daher niemand mehr nennenswert in Ohnmacht, obwohl das in Kleists Drama ein so starkes Leitmotiv ist, und auch die Tiermotive,¹⁶ mit denen Käthchens Ergebenheit bei Kleist beschrieben wird, entfallen. Was noch in Text und Bild weggelassen bzw. deutlich reduziert wird, sind die ›Ritterromantik‹ und die fantastischen wie spirituell-religiösen Züge von Kleists Drama. Im Bilderbuch tragen die Figuren modern wirkende Kleidung, Burgen oder Rüstungen sind nur vage angedeutet und das Motiv des Engels wird nicht aufgegriffen. Das mag angesichts der Publikums-wirksamkeit solcher Motive überraschen, zeigt aber wieder, dass es Kindermann und Unzner darum geht, die überzeitliche Aktualität von Kleists Drama und seinen Themen zu betonen. Gerade die Abbildungen mit ihrer Nutzung der Grundfarben Rot, Blau und Gelb sowie ihrer dynamischen, expressiven Gestik der Figuren unterstreichen diese anthropologischen, archaischen Grundmuster in Kleists Drama und setzen die hohe innere und äußere Dynamik der Figuren visuell um.

Was wird im Gegenzug durch die Bilder ergänzt? Sie reflektieren sensibel Gender-Zuschreibungen und codieren Kleists Frauenfiguren um. Im Fokus der Illustrationen steht eine starke, faszinierende Käthchenfigur, die selbst in den Szenen, in denen sie dem Grafen nachläuft, gerade nicht wie ein unterwürfiges Hündchen wirkt und auch nicht in einem schlafähnlichen Halbbewusstsein agiert, sondern in ihrer Verfolgung des Grafen fokussiert und willensstark gezeigt wird (Abb. 1).

Diese und weitere Illustrationen wirken wie Studien zum Geschlechterverhältnis bzw. zu sozialen Gender-Zuschreibungen und deren individueller Überwindung. Die Bilder zeigen Käthchen dynamisch, lebensvoll und oft in Bewegung. Ihre Kleidung und Frisur sind nicht historisch klar fixiert, sondern wirken überzeitlich, zudem natürlich und mitunter ein wenig kindlich-mädchenhaft. Sie hat als Figur eine große Facettierung: In einer Illustration wirkt sie wie eine Variation der abenteuerlustigen Alice in einem grotesken Wunderland (vgl. KH 9), in einer anderen blickt sie mit emotionaler Anteilnahme auf eine zertrümmerte Welt (vgl. KH 21). Die Käthchen-Figur in den Illustrationen von Christa Unzner ist eine moderne Prinzessin eines modernen Märchenbuchs, das Leser:innen unserer Gegenwart sicher als Identifikationsfigur und Sympathieträgerin erreichen wird.

Dazu passt Käthchens durchgehend rote Kleidung, die aber oft von blauen Bildelementen, beispielsweise blauen Spritzern umgeben ist. Solche Verknüpfungen von Rot und Blau verbinden Käthchen mit einer anderen starken Frauenfigur: Kunigunde, die in Unzners Illustration durchgehend von der Leitfarbe Blau geprägt

16 Diese werden (nur) in den Illustrationen wiederaufgegriffen und augenzwinkernd umcodiert: In wimmelbildartigen Ergänzungen zum Textinhalt können die Betrachter:innen immer wieder unvermittelt Tiere entdecken, die – wie eine Fledermaus für Strahl (vgl. KH 13), ein männchenmachender Schoßhund (vgl. KH 15) zur Ironisierung des Flirts zwischen Kunigunde und Strahl etc. – die Genderthematik jenseits der Käthchenfigur aufnehmen.



Abb. 1: Käthchen folgt dem Grafen fokussiert, aktiv und selbstbestimmt (KH 7)

ist. Kunigunde wird in den Bildern zur *Femme fatale* mit durchaus großem Sex-appeal; Bildelemente wie ihr Dekolleté und der an eine Vagina erinnernde Faltenwurf ihres Kleides (vgl. KH 11) sexualisieren die Kunigunde-Figur und zeigen, dass dieses Bilderbuch durchaus mehrfachadressiert und auch für Erwachsene mitgestaltet ist. Kunigunde ist durchgehend als handlungsmächtige und intelligente Frau gezeichnet, die ihre erotische Ausstrahlung gezielt einzusetzen weiß. Darüber hinaus nimmt sie mitunter zum Schein gegenüber Männern die Haltung der devoten Frau ein, um ihre Interessen durchzusetzen – freilich wird dies als kokette Pose einer eben nicht passiv-unterwürfigen Frau gezeigt (vgl. KH 13). Zwar setzt ihre Künstlichkeit (wiederum ausgedrückt in der Frisur und Kleidung) sie in Kontrast zum natürlich wirkenden Käthchen. Durch die blauen Farbspritzer, die das ansonsten rot gewandete Käthchen oft umgeben, sind beide Frauen aber verbunden. Somit erscheinen Kunigunde und Käthchen auf Bildebene zwar als gegensätzliche Frauentypen, aber nicht als Gegenspielerinnen und Kunigunde wird auch nicht zum weiblichen Bösewicht abgewertet.

Das zeigt insbesondere jene Szene im Bad, bei der Kleists Dramentext andeutet, dass Kunigunde unter ihrer Kleidung ein Geheimnis hat: Sie soll einen grotesken Körper haben, der sich aus allerlei Prothesen zusammensetzt und dessen Schönheit nur kosmetische Täuschung ist. Bei Kleist wird das bewusst vage gehalten und nur indirekt in Figurenrede berichtet. Auch das Bilderbuch zeigt dies nicht, mehr noch: Unznerns Illustrationen lassen Kunigunde ihre Würde und bilden sie nicht als Wrack und groteskes Monstrum ab, sondern verweigern gerade jeden voyeuristischen Blick. In einem augenzwinkernd-ironischen Bild sehen wir – ohne ihn zu sehen –

Kunigundes nackten Körper hinter einem Vorhang verschwinden und zurück bleibt nur ihr Hund, ein Mops, auf den unser zurückgewiesener Blick fällt (vgl. KH 29).

Während die Frauenfiguren aus Kleists Text in den Illustrationen Aufwertung bzw. Wertschätzung für ihre Stärke erfahren, werden die männlichen Figuren in ihrer Übererfüllung sozialer Gender-Muster kritisiert und ironisiert. Beispiele dafür sind etwa der Graf vom Strahl, Käthchens Vater Theobald und der Kaiser (vgl. KH 30). Graf vom Strahl ist ähnlich wie Käthchen in den Illustrationen durchaus als moderner Märchenprinz angelegt. Er trägt meistens einen heute immer noch modischen, leicht melancholisch wirkenden langen Mantel, hin und wieder auch eine behutsam aktualisierte Ritter-Rüstung. Sein Leitmotiv ist ein wehender roter Schal, der ihn mit Käthchen farblich verbindet und fast wie eine verführerische Fährte wirkt, der Käthchen fokussiert folgt. Strahl ist, ganz Märchenprinz, attraktiv, dynamisch und ›männlich‹, was aber durchaus ironisch in Szene gesetzt wird: Sein Heldentum ist maskulines Posing, was beispielsweise sein leicht karikaturistisch eingesetzter Schnurrbart unterstreicht. Auch die anderen Männerfiguren werfen sich allzu schnell in eine männliche Pose: Käthchens Vater Theobald zückt im Kampf mit Strahl als dem potenziellen Verführer seiner Tochter ein übergroßes Schwert und hält es phallisch in Schritt-Höhe, was diese Haltung abermals karikiert (vgl. KH 31).

Betrachtet man, die erste Untersuchung abschließend, nun den Bilderbuch-Text, so sind deutliche Abweichungen zu erkennen. Wie erwähnt, ist Kindermanns Prosa-adaption vom erzählerischen Duktus eines Märchentextes geprägt, was an sich gut zu Kleists ›Käthchen‹-Stück passt, da dieses einerseits einen deutlichen Märchencharakter hat und andererseits mit seinen zum Teil langen Erzählpassagen recht prosanah gestaltet ist. Die Figuren im Bilderbuchtext werden aber eindimensionaler als in den Illustrationen gehalten. Beispielsweise wird die in den Bildern starke, aufgewertete Kunigunde im Bilderbuchtext mit Kommentaren wie »Was für ein boshaftes, berechnendes Weib!« (KH 15) abgewertet und negativ vereindeutigt. Natürlich ist das mit Blick auf die so faszinierende und facettenreiche Kunigunde in Kleists Stück und auch in Unzners Illustrationen schade, es passt aber noch zu jenem Duktus des Märchenhaften, der den Bilderbuchtext bestimmt. In märchenartigen Figurenkonstellationen wird möglicherweise eine böse Hexe, böse Stiefmutter oder böse Stiefschwester gebraucht; diese Funktion übernimmt hier eine im Text dunkel gefärbte Kunigunde.

Die deutlichste Abweichung von Kleists Stück besteht in der Gestaltung des Endes: Bei Kleist finden wir ein abgründiges Ende, ja fast ein Anti-Happy End vor. Zwar heiraten Käthchen und Strahl, was aber in verstörender Art und Weise in Szene gesetzt wird: Strahls Frage »Käthchen! Meine Braut! Willst du mich?« beantwortet Käthchen nicht mit einem glücklichen Ja, sondern mit: »Schütze mich Gott und alle Heiligen!« Die darauf folgenden letzten Worte des Dramas sind ebenso wenig happy-endtauglich: Es handelt sich um wilde Racheschwüre Kunigundes (»Pest, Tod und Rache! Diesen Schimpf sollt ihr mir büßen!«) und – als allerletztes Wort der Figurenrede – eine Beleidigung Kunigundes durch Strahl: »Giftmischerin!« (BKA I/6, 198) Der Bilderbuchtext macht daraus – unterstützt von den Illustrationen – ein harmonisches Märchenende: »Das Brautpaar indessen wurde an diesem Tag mit einem rauschenden Fest gefeiert und tanzte glücklich bis in den Morgen hinein. So war der Silvestertraum

der beiden doch noch Wirklichkeit geworden ...« (KH 33) Hier fehlt nur noch ein Satz wie »Und wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute«. Diese Schlusspassage des Bilderbuchs stellt natürlich eine süßliche Verkitschung von Kleists Dramenende dar, passt aber gut in den dezidierten Märchen-Duktus des gesamten Bilderbuch-Textes. Der »Käthchen«-Band von Barbara Kindermann und Christa Unzner stellt im Ganzen eine interessante intermediale Adaption und Interpretation von Kleists Stück dar, das als modernes Märchenbuch für Kinder *und* Erwachsene umgesetzt wird und – insbesondere in der Bebilderung – sensibel über Genderzuschreibungen reflektiert.

Im Kleist-Jubiläumsjahr 2011 erschien mit dem Bilderbuch »Der zerbrochene Krug« eine zweite Adaption eines kleistschen Dramas im Kindermann-Verlag; erneut erzählte Barbara Kindermann die Dramenhandlung in Prosa nach, die Bebilderung übernahm dieses Mal Willi Glasauer. Seine Illustrationen bieten wiederum eine interessante Interpretation der Tragikomödie. Von Beginn – vom Cover, der Titelei und der ersten Doppelseite – an stehen neben den menschlichen Figuren gleichberechtigt die Dinge im Fokus.¹⁷ Kleists Drama wird damit nicht nur zum Drama der Figuren, sondern zum Drama der Dinge – was vom Text durchaus gedeckt und eine spannende Akzentuierung ist (Abb. 2).

Schon das Cover zeigt uns das Dingsymbol des zerbrochenen Kruges, das in fantastischer Übergröße zum Zentrum, Rahmen, ja fast schon Schauplatz des – ansonsten hier nicht lokal konkretisierten – Geschehens wird. Beim Krugsymbol steht das Loch, seine Zerstörung im Fokus. In diesem Loch und um dieses Loch herum sind alle Figuren von Kleists Drama gruppiert: Eve und Ruprecht (das positive Ende vorausgreifend) als glücklich vereintes Liebespaar, der Schreiber Licht, Frau Marthe (mit dem Krug im Kleinen), Gerichtsrat Walter und Frau Brigitte (mit dem Corpus Delicti der Perücke). Nur eine einzige Figur ist auf diesem Cover doppelt abgebildet: Links und rechts vom Krug sehen wir den Dorfrichter Adam in seiner Doppelgestalt als harmlosem Verletzten und als Teufel. Schon hier deutet sich an, dass die Hauptfigur Adam in der Bebilderung mehrdimensional und komplexer gestaltet ist als im Text des Bilderbuchs, der den Dorfrichter von Anfang an eindeutig negativ darstellt (»ein feiger, verlogener Mann, der stets nur an seinen eigenen Vorteil dachte«, ZK 5).¹⁸ Die Illustrationen zeigen Adam durchaus auch einmal mit

17 Neben dem Zentralsymbol des zerbrochenen (nur selten unversehrten, vgl. ZK 24, 27) Krugs sind dies vor allem Perücke, Schreibutensilien (Feder, Papier, Tintenfass), Spiegel, Rechtsbücher, Kleidung, Sehhilfen, Waffen, die Pfeife, Nahrungsmittel, der Stock. Insbesondere in der Gegenüberstellung des zerbrochenen Krugs und der intakten Perücke (vgl. z.B. ZK 3 und 4) spielt sich in den Illustrationen dieses Drama der Dinge ab.

18 Die anderen Figuren, vor allem Schreiber Licht, Ruprecht, Eve und Frau Marthe, sind in den Illustrationen weniger komplex gestaltet und – etwa durch visuelle Verjüngung Marthes und des Schreibers Licht oder durch ein stets lächelndes, hübsches Gesicht der Eve – als eindimensionale Identifikationsfiguren angelegt. Gerade Eve wird so auch in den Illustrationen zum etwas harmlosen Mädchen herabgestuft; das zunehmende Verstummen aus Ohnmacht, die tiefe Tragik und psychologische Komplexität von Kleists Eve findet sich in Text und Bild dieses Bilderbuchs nur bedingt. Selbst wenn sogar in Kindermanns Bilderbuchtext steht, Eve spreche »[v]erzweifelt« (ZK 23), zeigt sie Glasauers Abbildung mit dem durchweg gleichbleibenden, unbewegten, hübschen Gesichtsausdruck.

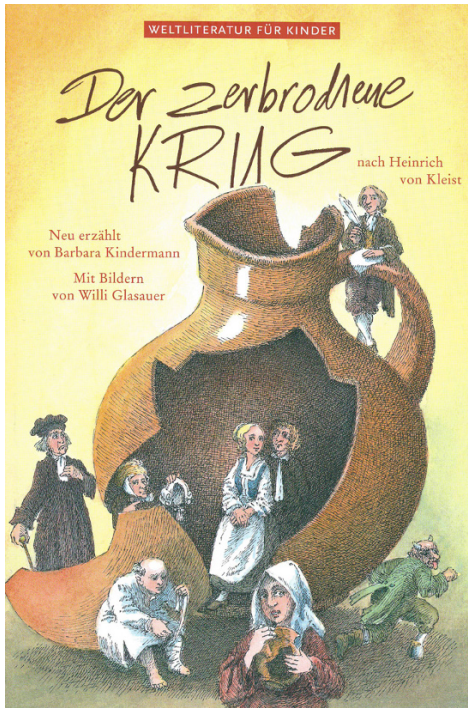


Abb. 2: Der zerbrochene Krug bestimmt Position und Haltung der Figuren (ZK Cover)

herzlich ausgestreckten Armen und freundlich-harmlosem Lächeln, wohingegen der Text insbesondere in den neu eingefügten Dicit-Formeln (»heuchelte Adam Freude«, »murrte Adam missmutig«, ZK 11; »log Richter Adam ungelenk«, ZK 25) die – bei Kleist ja offen gehaltene – Figurenrede Adams zur absichtlichen Lüge eines Bösewichts vereindeutigt.

Ein anderes Charakteristikum der Bebilderung ist eine hybride Mischung aus historischem Zeitkolorit und Medien der Gegenwart. Die Illustrationen »imitieren« durch ihre Schraffur historische Stiche und deren Sujets, wie sie kunstgeschichtlich einerseits die Phase der Handlung, andererseits die Phase der Textentstehung prägten. Das passt neben der selbstreflexiven Auseinandersetzung mit Traditionen des eigenen künstlerischen Mediums auch zur Entstehungsgeschichte von Kleists Drama selbst, griff Kleist doch dafür einen Kupferstich (von Jean Jacques Le Veau, gestochen nach einem Gemälde von Louis-Philibert Debucourt mit dem Titel »Le juge ou la cruche cassée«)¹⁹ als inspirative Grundlage auf. Manche Illustrationen Glasauers spiegeln so etwa Figuren- und Milieudarstellungen in Bildern von Jan Vermeer (z.B. die Titelvignette, vgl. ZK 3) und anderen holländischen Barockmalern oder greifen in den symbolischen Gegenständen Traditionen des barocken Stillebens auf (vgl. ZK 24). Zudem erinnern sie an Zyklen von William Hogarth oder an typische romantische Bildelemente. Hier sind insbesondere die Fensterblicke (vgl. ZK 4),

19 Vgl. Klaus Müller-Salget, Heinrich von Kleist, Stuttgart 2002, S. 188.

Perspektivierungen, Rahmungen und Motive wie Spiegel (vgl. ZK 7) und optische Sehhilfen zu nennen, die in romantischer Bildtradition die Frage stellen: Wo liegen Wahrheit und Identität? Sind solche Konzepte nicht ›nur‹ relativ und von der jeweiligen Perspektive abhängig?

Diese historischen Rückbezüge werden in bewusst anachronistischer Hybridität mit aktuellen Comic-Elementen²⁰ kombiniert – wie Sprech- und Denkblasen (vgl. ZK 14, 19, 21, 28, z.B. als Frau Marthe die Geschichte und Bebilderungen des Krugs erzählt) und an Wimmelbüchern geschulte Ergänzungen zum Text, die von den kindlichen wie erwachsenen Leser:innen sicher mit großer Freude entdeckt werden können: Tiere wie Hund (vgl. ZK 10), Huhn (vgl. ZK 16) oder Fliege (vgl. ZK 22), lustige Aufdrucke auf den juristischen Büchern (»Recht so«, ZK 24) oder eine Strichmännchen-Zeichnung in Adams Unterlagen (vgl. ZK 13). In dieser Mischung zeigt sich neben der breitenwirksamen Lese Freude eine komplexe Selbstreflexion des eigenen Mediums Malerei.

Nimmt man den Text des Bilderbuchs in den Fokus, so werden – im Gegensatz zur Bebilderung – auch Probleme einer intermedialen Adaption von Kleists Drama sichtbar. Im Grunde wird dabei dieselbe Methodik angewendet wie im ›Käthchen‹-Bilderbuch: Kleists Dramentext ist in eine märchenhaft wirkende Prosa übersetzt, die die Abgründigkeit der Handlung und Figuren reduziert und das Geschehen zu einem ausschließlich positiven, glücklichen Ende rundet. Diese Methode geht bei ›Käthchen‹ auf, da Kleists Drama selbst märchenhafte Züge und prosanah-epische Elemente aufweist. Kleists ›Zerbrochener Krug‹ mit seiner schnellen, pointierten, deutungsoffenen Figurenrede, seiner analytischen Struktur und seiner abgründigen Figuren- und Handlungsgestaltung sperrt sich allerdings gegen eine süßliche Märchenprosa. Der Bilderbuchtext beginnt so:

In einem niederländischen Dorf in der Nähe von Utrecht leitete seit Jahren Richter Adam das örtliche Amtsgericht. Er war als Dorfrichter überall hoch angesehen und die Menschen brachten ihm große Wertschätzung entgegen. Doch unter der weißen Amtsherberge und der respektvollen schwarzen Robe des Richters verbarg sich ein feiger, verlogener Mann, der stets nur an seinen eigenen Vorteil dachte.

In jüngster Zeit stellte Richter Adam der schönen Eve nach, der Tochter seiner Nachbarin Frau Marthe Rull, obwohl er genau wusste, dass diese mit dem stolzen Bauernsohn Ruprecht verlobt war.

Eines Nachts nun geschahen in der Kammer des braven Mädchens merkwürdige Dinge: Ein rätselhaftes Geräusch fand statt, bei dem ein wertvoller Krug zu Bruch ging. Eves Mutter, Frau Marthe Rull, war außer sich: Gleich am nächsten Morgen wollte sie den zerbrochenen Krug vor den Richter bringen und den Fall klären lassen. (ZK 5)

20 Vgl. zur Klassiker-Adaption im Comic generell Dietrich Grünewald, *Literarische Klassiker in Comic-Form*. In: Kurt Franz und Günter Lange (Hg.), *Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur*, Baltmannsweiler 2005, S. 53–67; Monika Schmitz-Emans, *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*, Berlin und Boston 2012.

Damit ist die analytisch-kriminalistische Struktur des Dramas fast schon aufgegeben und der ›Täter‹ steht im Grunde von der ersten Seite an fest. Auch wird, wie gesagt, der Charakter des Dorfrichters Adam zum Bösewicht vereinfacht. Die körperlich-sexualisierte und sprachliche Gewalt, die Adam an Eve ausübt, wird hier wie im Folgenden zurückgenommen: Wendungen wie »In jüngster Zeit stellte Richter Adam der schönen Eve nach« oder ein »rätselhaftes Gerangel« (ZK 5) verharmlosen die sexuelle Nötigung, Belästigung, ja versuchte Vergewaltigung auf – selbst für ein Kinderbuch! – unangemessene Weise. Auch das radikale Misstrauen und die offenen Gewaltandrohungen, die die Familien- und Liebesbindungen zwischen Ruprecht, Frau Marthe und Eve bei Kleist bestimmen, werden in der Bilderbuch-adaption höchstens angedeutet. Solche ›Verharmlosungen‹ eliminieren zentrale Bedeutungsschichten von Kleists Drama. So wird denn auch das bei Kleist wiederum verstörende offene Ende (Frau Marthe beharrt dort in den letzten Worten des Dramas rechthaberisch darauf, sozusagen in der nächsten Instanz, bei der Regierung in Utrecht, die Erstattung des zerbrochenen Kruges einklagen zu wollen) in eine fraglose Wiederherstellung der nur kurz und wenig gestörten Ordnung überführt: Das letzte Wort des Bilderbuchs hat Gerichtsrat Walter, der versöhnlich verspricht, dass das Obergericht in Utrecht Frau Marthe und dem Krug »Gerechtigkeit widerfahren« lassen werde (ZK 33).

Zudem: Kleists Tragikomödie lebt von ihrer Sprachkomik, den rasant hin- und herschießenden Dialogen, der abgründigen Mehrdeutigkeit der Figurenrede. Das in märchenhafte Prosa zu übertragen, ist schwer. Kindermann versucht dies in einem für ein Bilderbuch sehr langen Text, der weitschweifig die Dialoge zu integrieren sucht und in den (wohl mit dem Ziel der Wiedergabe von Kleists Wortwitz?) sehr viele kursivierte Originalzitate eingestreut sind.²¹ Dabei geht aber die spezifische Komik und Spannung beim Lesen von Kleists Drama verloren, ja der langatmige

21 Ein repräsentatives Beispiel mag dies verdeutlichen: Der pointierte, witzige, zugleich doppelsinnige und rätselhafte Dialog Lichts und Adams zu Beginn des Stücks wird in umständliche, semantisch eindeutige Prosa mit darin kursiv markierten, isolierten Kleist-Zitaten übersetzt, von der hier nur ein Auszug zitiert sei (die Szene ist weit länger): »Gerichtsschreiber Licht betrat an diesem Morgen wie immer pünktlich den Gerichtssaal, um seinen Dienst zu beginnen. Seit Jahren arbeitete er hier, doch das tägliche Einerlei in der Gerichtsstube war ihm schon lange zuwider, besonders die Zusammenarbeit mit Richter Adam. Längst hatte er seinen scheinheiligen Vorgesetzten durchschaut und konnte ihn nicht leiden. Doch was war denn heute hier los? Der Schreiber blieb verduzt stehen: Richter Adam stand mit schlimmen Verletzungen völlig aufgelöst mitten im Gerichtssaal. [...] Äußerlich jedoch zeigte er [Licht] sich mitfühlend und bestürzt: ›Ei, was zum Henker, Gevatter Adam! Was ist mit Euch geschehen? Wie seht Ihr aus?‹ ›Ja, seht‹, haderte der Richter, ›zum Straucheln braucht's doch nichts als Füße. In dem Augenblick, da ich heute Morgen dem Bett entstieg, bin ich hingefallen und habe mir den Fuß verrenkt.‹ ›Allgerechter! Den linken? Euren Klumpfuß? Oder etwa gar euren rechten, gesunden Fuß?‹ ›Was weiß ich, wo sich der eine hinwagt, folgt der andere.‹ Licht zögerte kurz: ›Und was hat das Gesicht Euch so verrenkt?‹ ›Gesicht? Davon weiß ich nichts, wie sieht es denn aus?‹ Licht brachte eifrig einen Spiegel herbei. ›Geschunden ist es. Ein Stück fehlt von der Wange. Hier, überzeugt Euch selbst!« (ZK 6)

Bilderbuchtext könnte seine kindlichen Leser:innen und erwachsenen Vorleser:innen eher abschrecken, als ihnen Lust auf Kleist zu machen. Das – überspitzt gesagt – Schema F, das hier für die Bilderbuchadaption eines Klassikerdramas angewendet wurde, passt aus den genannten Gründen zum ›Käthchen‹, aber nicht zum ›Zerbrochenen Krug‹. Dafür hätte besser eine andere Methode der Übersetzung von Dramentext in einen kindgerechten Prosatext entwickelt werden müssen, um Inhalt und ›Sound‹ der kleistschen Tragikomödie zu vermitteln und ein eigenes, neues Text-Bild-Kunstwerk zu schaffen. Manche Flüchtigkeitsfehler in den Paratexten (›*Der zerbrochene* [sic!] *Krug* ist Kleists einziges [sic!] Lustspiel«, ZK 34) stehen zusätzlich einer konstruktiven Kleist-Vermittlung eher im Weg, als diese zu fördern.

III. Kleists Prosa in Bilderbüchern

Neben der intermedialen Übersetzung von Text ins Bild scheint der Weg von Kleists Erzählungen und Essays zur Prosa eines Bilderbuchs weniger weit zu sein als von Kleists Dramen. Allerdings sind hier die möglichen Schwierigkeiten nur anders gelagert: Kleists Prosa zielt fraglos auf erwachsene Leser:innen, nicht auf Kinder. Auch sind manche seiner Texte gattungshybrid; so changiert etwa ein Essay wie ›Über das Marionettentheater‹ zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Prosa, zwischen Erzählung und Abhandlung. Die Inhalte solcher Werke sind komplex, oft ab- und ausschweifend, facettenreich – hier würde es einer Straffung, Neu-Anordnung, Kürzung bedürfen, um diese Texte in den nur begrenzten Umfang eines Bilderbuchs zu überführen. Die Komplexität von Kleists Prosa mag ein Grund dafür sein, dass diese bisher – jedenfalls soweit mir bekannt – nur in Bild-Text-Kunstwerken mit älterer Zielgruppe, sprich: in Bilderbüchern für Erwachsene adaptiert wurde.

Andrea Grosso Ciponte, italienischer Maler, Filmemacher und Professor für Computergrafik an der Akademie der Bildenden Künste in Catanzaro, war 2011 als Künstler auf der Biennale in Venedig vertreten. Zusammen mit Dacia Palmerino (italienischer Text; deutsche Übersetzung von Myriam Alfano) gestaltete er einen Text-Bild-Band nach Kleists ›Marquise von O....‹.²² Von demselben Künstler-Duo sind in der Reihe ›Dust Novel‹ des Verlags Edition Faust auch ähnliche Bände nach E.T.A. Hoffmanns ›Der Sandmann‹, Friedrich Schillers ›Der Geisterseher‹ und Theodor Storms ›Der Schimmelreiter‹ entstanden. Die Gattungsbestimmung all dieser Bände ist kompliziert: Sie kombinieren Text und Bild als gleichberechtigte Zeichensysteme, integrieren (durch ihre Panels und die Art der Einbettung von Texten ins Bild) Comic-Elemente und erzählen komplexe, eher auf ein erwachsenes Publikum ausgerichtete Geschichten. Das schwarze Vorsatzpapier und die stets düstere, nächtliche Atmosphäre unterstreichen eine gothic-artige Ästhetik für jugendliche oder adulte Leser:innen. Das macht die Bände zu einem Hybrid aus Graphic

22 *Marquise von O....* Nach Kleists ›Marquise von O....‹, adaptiert von Dacia Palmerino und gezeichnet von Andrea Grosso Ciponte, aus dem Italienischen von Myriam Alfano, Frankfurt a.M. 2015. Die Nachweise zu diesem Band finden sich im Fließtext, gekennzeichnet mit der Sigle MO und (den im Band größtenteils vorhandenen) Seitenzahlen.

Novel²³ und Bilderbuch. Wegen der einsträngigen, klaren Handlungsführung, der starken Dominanz der Bilder und des geringen Umfangs möchte ich sie jedoch noch als Bilderbücher, konkret: als Bilderbücher für Erwachsene bezeichnen.

Worauf wird in der Adaption der ›Marquise‹ durch Ciponte und Palmerino der Fokus gesetzt? Im Mittelpunkt steht die Psychologie der Marquise,²⁴ vor allem in Bezug auf ihre erotischen Wünsche. Das ganze Geschehen wird als ein sexuell aufgeladener Traum der Marquise inszeniert und aus ihrer Perspektive wiedergegeben. Die Marquise wird durch diese Perspektivverschiebung als Figur gestärkt und aufgewertet. Sie erscheint inhaltlich nicht mehr als passives Opfer männlicher Gewalt, wie phasenweise bei Kleist, sondern wird als eine ihre Fantasien und Wünsche selbstbewusst zulassende Frau inszeniert.²⁵ Konsequenterweise werden daher jene Figuren und Handlungselemente aus Kleists Erzählung weggelassen oder reduziert, die diese gestärkte Position der autonom erlebenden Frau schwächen könnten: das Motiv der Ohnmacht, zudem die Vormacht der Männer. Selbst der Graf, eine der Hauptfiguren in der Erzählung, spielt wie die anderen männlichen Figuren nur eine untergeordnete Rolle. Er ist, wie gleich noch zu zeigen sein wird, eine erotische Fantasie der Marquise, mehr nicht. Der Bruder der Marquise kommt bei Ciponte/Palmerino gar nicht vor, ihr Vater wird nur randständig erwähnt. Keiner dieser männlichen Figuren hat im Bilderbuch eine auch nur annähernd ähnlich große Präsenz und Agency wie die im Zentrum stehende Marquise.

Diese Fokussierung auf die erotische Phantasie der Marquise hat zur Folge, dass viele Handlungsschritte und Details aus Kleists Text gestrichen werden und sich

23 Eine Untersuchung der Kleist-Rezeption im Medium Graphic Novel täte Not und stellt ein Forschungsdesiderat dar. Hier gibt es ebenfalls spannende Adaptionen von Kleists Werken und Biografie. So gestalteten beispielsweise (in Kooperation der Stiftung Kleist-Museum und der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle) zwölf Studierende eines Illustrationskurses unter der Leitung von Hans-Georg Barber eine Graphic Novel über den Autor Heinrich von Kleist. Vgl. Feuergeist. Das Leben des Heinrich von Kleist. The Life of Heinrich von Kleist, hg. von der Stiftung Kleist-Museum und Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Frankfurt (Oder) 2022. Adrian Robanus stellte das Projekt auf dem Workshop ›Kleist in den Medien der Gegenwart‹ (Mannheim, 19.–20.01.2023, Organisation: Andrea Bartl, Thomas Wortmann) vor. – Der Kleist-Sammler Burkhard Wolter machte mich darüber hinaus (vielen Dank für diesen spannenden Hinweis!) auf mexikanische Graphic Novels aus den 1980er Jahren aufmerksam: In der Graphic-Novel-Reihe ›Novelas Inmortales‹ sind – jeweils auf dem Cover mit dem Verfassernamen Heinrich von Kleist – Graphic Novels auf Spanisch erschienen zu ›Das Erdbeben in Chili‹ (›Los Pecadores‹, adaptiert von Luz Maria T. de Hernandez und Samuel Santos Tejeda, Nr. 139 der Reihe, ohne Jahresangabe auf dem Cover oder der ersten Seite) und ›Die Verlobung in St. Domingo‹ (›Amor sin destino‹, Nr. 336 der Reihe, 25.04.1984, ohne Angabe der adaptierenden Künstler:innen auf dem Cover oder der ersten Seite).

24 Zu den zahlreichen »psychoanalytisch orientierten Auslegungen« dieser Novelle in der Forschungsgeschichte vgl. Sabine Doering, Die Marquise von O.... In: KHb, 106–114, insbesondere 110.

25 Vgl. auch Thorsten Mergen, Zwischen Erotik, Religion und narrativer Verdichtung. Heinrich von Kleists ›Marquise von O...‹ als Graphic Novel. In: literaturkritik.de, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=20907 (06.01.2023).

dessen vielschichtige Semantik auf eine Ebene zurückzieht: die anthropologisch-psychologische Frage nach Mustern des sexuellen Begehrens. Die zusätzliche sozialdiagnostische Ebene von Kleists Erzählung, kurz: die »gebrechliche[] Einrichtung der Welt« (BKA II/2, 102), wird fast ganz weggelassen – was natürlich eine »legitime« Vorgehensweise in einem Prozess der künstlerischen Interpretation und Adaption ist. So reizvoll diese Akzentverschiebung ist, sie stößt doch auch (in ihrer eigenen Logik gedacht) an ihre Grenzen: Die schwülerotische Zurschaustellung des nackten Körpers der Marquise und ihrer imaginierten erotischen Wunschfantasien führt durchaus zu einem übergriffigen, unangenehmen Voyeurismus, der die Betrachter:innen des Bandes ergreift. Im Grunde wird dadurch die inhaltlich zur selbstbestimmten Frau aufgewertete Marquise rezeptionsästhetisch wieder zum Pin-Up-Girl und damit bloßen Schau-Objekt degradiert. Auch mag es figurenpsychologisch zwar stimmig sein, beispielsweise die versuchte Vergewaltigung durch Soldaten als eigene erotische Fantasie der Marquise darzustellen (vgl. MO 29–32); gender-ethisch wirken solche Elemente aber problematisch. Diese (genreästhetisch in Traditionen erotisierender Comics stehende) Sexualisierung des weiblichen Körpers schränkt damit die hier dezidiert propagierte Aufwertung von Weiblichkeit leider selbst wieder ein.

Das führt zu den Fragen, wie konkret mit Kleists Text in der Bilderbuchadaption umgegangen wird und was ihrerseits die Bebilderung ergänzt. Dacia Palmerino löst einzelne kurze Textstücke aus Kleists Erzählung heraus und kombiniert sie relativ frei. Dabei wird die Chronologie der Handlungsführung der kleistschen Erzählung aufgehoben, beispielsweise wird das Kriegsgeschehen im Bilderbuch erst nachgeschoben. Die deutlichste Änderung an Kleists Text ist sicher der Wechsel der Erzählinstanz. Die Textstücke werden in eine Ich-Form übersetzt und der Marquise in den Mund gelegt, das heißt: Das ganze Geschehen wird aus Sicht der Marquise geschildert. Das verändert vieles. Dadurch erscheint, wie oben angeführt, die Marquise zum selbstbewusst erlebenden Ich aufgewertet, das auf der Handlungsebene nicht mehr passives Objekt männlicher Übergriffe ist. Der vielleicht berühmteste Gedankenstrich der Weltliteratur, der bei Kleist die Vergewaltigung der bewussten Marquise durch den Grafen markiert, wird hier in die direkte Rede der Marquise gestellt (vgl. MO 36), was die Situation grundlegend ändert. Denn damit ist die Andeutung verbunden, dass die Marquise dabei nicht ohnmächtig ist, sondern der – aus Schicklichkeit nicht explizit ausgesprochene – Geschlechtsverkehr mit dem Grafen wohl einvernehmlich verlief. Eine ihr Leben so selbst bestimmende Marquise zeigt uns Kleists Text erst in seiner zweiten Hälfte, aber das Bilderbuch – auch durch Umstellung der Handlungschronologie – durchweg.

Neben diesem neu eingefügten Ich (d.h. der Marquise als Sprecherin) gibt es auch ein neu eingefügtes Du; die Marquise spricht zu ihrer Mutter, die zwar nicht direkt antwortet, aber adressiert wird. Warum wird hier gerade die Mutter und nicht etwa der Vater, der Bruder oder der Graf F... als Gegenüber imaginiert? Die Marquise enthüllt ihrer Mutter ihre erotischen Wünsche eventuell deshalb, weil die Mutter beides ist: einerseits die Wächterin der Moral und Schicklichkeit für die sozial akzeptierte Frauenrolle, vor der sich die Marquise in ihrem Begehren rechtfertigt; andererseits eine mögliche Komplizin mit ähnlichen Sehnsüchten, von der sich die Marquise Verständnis und Solidarität erhofft. Diese Doppelung spiegelt sich auch

in dem durchweg starken Kontrast zwischen Text und Bild: Die – an die Mutter gerichteten – Textzitate aus Kleists Novelle, die oft gesellschaftliche Beschränkungen von Frauen beinhalten, stehen in schroffem Gegensatz zu der surreal-fantastischen, sexuell aufgeladenen Bilderfolge mit der nackten Marquise.

Die auffälligste ›Zutat‹ der Bebilderung liegt nämlich in dieser Verbindung aus Erotik und Traum; Andrea Grosso Ciponte inszeniert die ganze Handlung von Kleists Novelle als zunehmend fantastisches, sexualisiertes Traumgeschehen. Zu Beginn sehen wir die Marquise, angezogen vor dem Spiegel sitzend (vgl. MO 7). Solche Spiegelungen, Ich-Verdoppelungen oder Ich-Spaltungen gleiten ab diesem Punkt immer mehr ins Archaisch-Traumartige. Die Marquise liegt nackt im Bett, hinter ihr bäumen sich in surreal-düsteren Visionen ihre im Alltag verdrängten und nun im Traum emporsteigenden erotischen Fantasien auf, was durch das Kleist-Zitat unterstrichen wird, in dem im Original von Phantastus als Kind und Morpheus als möglichem Vater die Rede ist (vgl. BKA II/2, 20). Wir selbst als Betrachter:innen werden dabei von der Marquise frontal adressiert, ja sollen vielleicht auf sie wie auf ein Spiegelbild unserer eigenen Wünsche schauen (Abb. 3).

Dieser Traum der Marquise ist von archaisch-überzeitlichen Szenen voller psychoanalytischer Symbolik im Bereich Eros und Thanatos (vgl. MO 13, 24), Schwangerschaft und Geburt (vgl. MO 14f.) bestimmt. In der Kleidung und im Setting werden dabei immer wieder anachronistische bzw. ahistorische Brückenschläge zur Gegenwart (vgl. MO 20) vollzogen, was die überzeitliche Gültigkeit solcher anthropologischen Grundmuster betont. Eine interessante Akzentverschiebung ist hier in



Abb. 3: Aus der Perspektive der Marquise erwächst die Handlung als erotische Traumvision (MO 11)

Bezug auf den Grafen F... zu beobachten, der statt einer zentralen, aktiven Hauptfigur wie bei Kleist zum wenig greifbaren Phantom, ja zur marginalen erotischen Fantasie der Marquise wird. Sie imaginiert ihn in unterschiedlichen Wunschbildern: mit Uniform, mit Engelsflügeln (vgl. MO 38f.), mit Teufelsmerkmalen, einmal gar mit androgynen Zügen (vgl. MO 51), was ihn zum Spiegelbild oder zu ihrer Ich-Erweiterung macht.

Die deutlichste Abweichung des Bilderbuchs von Kleists Text betrifft dabei wieder das Ende: Statt in einer Hochzeit und dann durchaus glücklichen Ehe zwischen der Marquise und dem Grafen zu münden, führt das Bilderbuch immer mehr ins (Alb-)Traumartige. Darin verstummt die Sprache zunehmend (es gibt kaum mehr Text); stattdessen übernehmen die Bilder die Führung und das Geschehen gleitet – unter Anspielung auf Johann Heinrich Füssli's ›Nachtmahr‹ (vgl. MO 58f.) – ganz hinüber in das archaisch-fantastische Traumreich von Eros und Thanatos.

Ebenso gattungshybrid wie Kleists ›Marionettentheater‹-Aufsatz, der zwischen Essay, philosophischem oder literarischem Dialog und Novelle changiert und hier treffend als »essayische Erzählung« bezeichnet wird (MT 34),²⁶ ist auch der Text-Bild-Band des Kunstanstifter Verlags aus dem Jahr 2019 gestaltet. Hierin wird der – unveränderte – Text Heinrich von Kleists mit Illustrationen von Hanna Jung kombiniert, die aus einem »Bachelorprojekt[]« der Künstlerin »über den Begriff der natürlichen Grazie« resultieren (MT 35). Zwar könnte es sich dabei auf den ersten Blick aufgrund des unveränderten Texts um eine illustrierte Ausgabe von Kleists Essay handeln, eine tiefere Betrachtung der Bebilderung zeigt aber, dass dieser Band durchaus im Grenzbereich zum Bilderbuch anzusiedeln ist. So gehen etwa die Abbildungen weit über wenige, vom Text abhängige, rein illustrierende Darstellungen hinaus; sie sind nicht »nur« Illustrationen mit ihrer »den Schrifttext erläuternde[n], kommentierende[n] und oft nur dekorierende[n] Funktion«.²⁷ Vielmehr erhalten Jungs Zeichnungen so große Dominanz und Narrativität, dass sie als gleichrangiges Zeichensystem die Rezipient:innen genauso stark erreichen wie Kleists Text und ähnlich wie dieser die Episoden des ›Marionettentheater‹-Texts erzählen bzw. über eine ästhetiktheoretische Fragestellung reflektieren. Dabei entfernen sich die Zeichnungen in ihren Motiven mitunter so weit von Kleists Text, dass man ihnen erneut weniger eine illustrierende als vielmehr eine gleichberechtigt erzählende, kommentierende Funktion zusprechen muss. Noch weitere bilderbuchtypische Kennzeichen (etwa die Länge von rund 30 Seiten, die fehlenden Seitenzahlen, das semantisch aufgeladene Vorsatzpapier etc.) sprechen dafür, den Band hier im Kontext von Bilderbuch-Adaptionen zu besprechen. Als Zielgruppe werden von Kleists Text her sicher eher Erwachsene angesprochen, wobei die Bilder durchaus für alle Altersgruppen von Kindern bis Erwachsenen funktionieren.

Eine zentrale Illustration (Abb. 4), die in Variation auch auf dem Cover des Bandes zu sehen ist, zeigt bereits für diese Adaption Grundlegendes: Hanna Jung

26 Heinrich von Kleist, Über das Marionettentheater, illustriert von Hanna Jung, Mannheim 2019, ohne Paginierung. Die Nachweise zu diesem Band finden sich im Fließtext, gekennzeichnet mit der Sigle MT und in eigener Paginierung (Textbeginn auf S. 5).

27 Kurwinkel, Bilderbuch (wie Anm. 4), S. 201.

greift zwar das Motiv des Marionettenspiels auf, verzichtet aber überraschenderweise durchweg auf eine Darstellung ›klassischer‹ Marionetten oder eines konkreten Marionettentheaters. Auf dem Cover hängt statt einer Marionette der Titelschriftzug ›Über das Marionettentheater‹ an den Fäden der mit ihm spielenden Hände. Der Text selbst als Kunstprodukt wird damit zum literarisch-philosophischen Tanz oder zur Marionette im Fadenkreuz der Puppenspieler. Das stellt durch die irritie-



Abb. 4: Die künstlichen Hände führen sich gegenseitig an den Fäden (MT 15)

rende Verknüpfung der Fäden (vgl. Abb. 4)²⁸ die Frage: Wer lenkt hier eigentlich was bzw. wen durch Ziehen der Fäden? Bespielen die Spieler sich selbst und sind damit gleichzeitig beides: Marionette und Marionettenspieler? Das evoziert nicht nur eine verwirrende Kreislogik, sondern Selbstreflexivität (im Sinne von Nachdenken über die Kunst durch die Kunst) – beides bestimmt auch Kleists Text. Dass die hier prominent gezeigten Gliedmaßen nicht Menschen-, sondern Puppenhände und Prothesen sind, nimmt das Motiv der Prothesen in Kleists Essay auf (vgl. MT 14), aber interpretiert es um. Bei Kleist ist nämlich von »mechanischen Beinen« die Rede (BKA II/7, 321), hier jedoch werden mechanische Hände gezeigt, was einen Kontrast von Bild und Text herstellt und nochmals selbstreflexiv die Frage nach der Gemachtheit des literarischen Textes und der künstlerischen Illustration stellt. Wie führt diese technische Produktion zu Schönheit, Freiheit, Grazie? Dass die Illustrationen des Bandes in unterschiedlichen, vielfältigen bildkünstlerischen Techniken (Aquarell, Tusche, Feder, Collage, Druck, PC-gestützte Grafik) gestaltet sind, unterstützt diese selbstreflexive Frage überdies.

Sie wird noch erweitert um zwei Komponenten: Bewegung und Tanz (viele Illustrationen sind dezidierte Bewegungsstudien, vgl. MT 4f.) sowie die Tier-Motivik. Mit Ausnahme der leitmotivisch gezeigten, fragmentierten Hände und Prothesen

²⁸ Auch auf dem Vorsatzpapier stehen nicht etwa Marionetten im Fokus, sondern menschliche Hände, die sich gegenseitig mit Fäden führen.

sehen wir nämlich durchgehend fantastische Hybride aus Mensch und Tier. Das passt zum Grundthema von Kleists Essay, der sich mit der Interaktion von Bewusstsein und Grazie, genauer: mit der Problematisierung des rationalen, menschlichen Bewusstseins und der Aufwertung anderer nicht-menschlicher Bewusstseinszustände (Puppe, Tier, Gott) beschäftigt. Das Groteske, Fantastische und Hybride von Kleists Text (und seiner Kombination von Puppe oder Bär und menschlichem Tanz) setzt die Illustratorin Hanna Jung in der Verbindung von Realistik (der naturwissenschaftlich stimmigen Tierköpfe) und Fantastik (der Kombination von Tierköpfen und Menschenkörpern bzw. Tierkörpern und Menschengesichtern; vgl. MT 7, 10f.) um und permutiert es: Unterschiedlichste Lebewesen (Menschen und andere Säugetiere aller Klassen, zudem Vögel und Insekten) werden in unterschiedlichsten Weisen miteinander kombiniert. Selbst die bei Kleist rein menschliche Figur des Dornausziehers als Sinnbild unbewusster Grazie wird in Jungs Bildern ein Hybrid zwischen Mensch und Vogel, zwischen Realistik und Fantastik (vgl. MT 24). Das sozusagen letzte Wort hat in diesem Band dann auch nicht der Text (= Kleists Essay), sondern das Bild: Ein sprachloses Tableau (vgl. MT 32f.) beschließt den Band; es zeigt eine Vielzahl sich bewogender Tiere (Vögel wie Landtiere) ohne menschliche Züge und damit »ohne jegliches Attribut der Zivilisation«. ²⁹ Wie ist das zu werten bzw. worauf setzt die interpretierend-kommentierende Bebilderung von Hanna Jung somit den Fokus? Auf Fragen der Hybridität und Diversität, zudem der Selbstreferenzialität und Reflexion über Grazie. In einer Selbstbeschreibung des Buches bzw. einem Kommentar zum kleistschen Essay betont Hanna Jung, dass ›Über das Marionettentheater‹ eine Reflexion über die natürliche Grazie in den Bewegungen sei – und darüber, inwiefern »die menschliche Reflexion« diese Fähigkeit »[b]eschädigt« bzw. welche Veränderungen in der Grazie von Bewegungen die »An- oder Abwesenheit des Bewusstseins« verursacht. ³⁰ Das loten insbesondere die unterschiedlichen Hybrid-Bildungen von Mensch und Tier (Säugetier, Vogel, Insekt) oder Mensch und Sache und deren jeweiligen Bewusstseinszuständen aus. Diese Permutationen aller Bewusstseinsarten und deren Mischformen wirken dabei wie eine künstlerisch-empirische Erprobung: Wie zeigt sich oder verändert sich (durch unterschiedliche Stadien von Bewusstsein) die Grazie von Bewegungen? Jungs Illustrationen greifen damit eine Grundfrage von Kleists Essay auf ³¹ und versuchen sich experimentell im Medium der Bildenden Kunst einer Antwort anzunähern.

29 Petra Lohrmann, Heinrich von Kleist (Text) & Hanna Jung (Illustrationen): ›Über das Marionettentheater‹, <https://www.gute-literatur-meine-empfehlung.de/autoren-a-l/von-kleist-heinrich/heinrich-von-kleist-über-das-marionettentheater/> (01.08.2023).

30 Zitat auf der Homepage der Künstlerin, <https://www.jungillustration.com/berdasmario-nettentheater> (06.01.2023). Vgl. auch MT 35.

31 Vgl. dazu beispielsweise Bernhard Greiner, Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ›Fall‹ der Kunst, Tübingen und Basel 2000, S. 197–218. Vgl. den Forschungsüberblick zur Reflexion über Grazie in diesem Text bei Ulrich Johannes Beil, ›Über das Marionettentheater. In: KHb, 152–156, insbesondere 153–155.

IV. Im Dialog der Künste. Ein Fazit

Selbst so deutungsoffene, komplexe und in ihrer Wirkung auf die Leser:innen nicht selten verstörende Texte wie die Dramen, Essays und Erzählungen Heinrich von Kleists eignen sich, um sie in das Text-Bild-Medium des Bilderbuchs zu übersetzen. Mehr noch: Die Tatsache, dass Kleists Texte selbst von intermedialen Brückenschlägen zur bildenden Kunst geprägt sind, unterstützt diese Adaptionenlust, wie sie sich gerade im Bilderbuch der Gegenwart zeigt. Solche Projekte bieten in ihrer Adressierung ein breites Spektrum: Die Bilderbücher zu ›Das Käthchen von Heilbronn‹ und ›Der zerbrochne Krug‹ richten sich an Kinder *und* Erwachsene, die zu ›Die Marquise von O...‹ und ›Über das Marionettentheater‹ eher ausschließlich an ein adultes Lesepublikum.

Die Autor:innen und Illustrator:innen hatten dabei Probleme kreativ zu lösen, die sich für Adaptionen, hier Klassikeradaptionen allgemein und für Kleist-Adaptionen speziell, auftun: Wie lassen sich Inhalte, Figurenkonstellationen und stilistische Besonderheiten epochen- und medienübergreifend an ein Publikum mit unterschiedlichen Interessens-, Alters- und Bildungshintergründen vermitteln? Spezifisch Kleists Werk betreffend, ergeben sich provokative Reibungsflächen und Herausforderungen: die Weiblichkeits- und Männlichkeitskonzepte, das Motiv der Ohnmacht bzw. das generelle Ohnmachtsgefühl, die Gewaltszenen, die verstörenden Text-Enden. Alle vier untersuchten Bilderbücher reagierten darauf trotz ihrer Unterschiedlichkeit auf ähnliche Weise: Sie ließen die Ohnmachten, in die Kleists Figuren so häufig fallen, weg, gestalteten die Frauenfiguren deutlich aktiver sowie selbstbestimmter und nahmen die Männerfiguren in ihrer Dominanz zurück. Alle vier Bilderbücher veränderten zudem die Schlüsse von Kleists Vorlagen – durch Umformulierung des Texts und eine zumeist harmonisierend-positive Bebilderung. In den meisten Fällen entstanden durch diese kreative Reibung neue, vielschichtige und überzeugende Kunstwerke. In Einzelfällen – hier kritisch angedeutet in Bezug auf die Bilderbuchadaption zum ›Zerbrochenen Krug‹ – droht allerdings auch die Gefahr einer Komplexitätsreduktion und problematischen Vereindeutigung.

Allen hier betrachteten Beispielen ist jedoch die Faszination für Kleists Kunst eingeschrieben; die Autor:innen und bildenden Künstler:innen treten mit ihr in Dialog. Und es ist tatsächlich ein Dia-, kein Monolog, zumindest für uns Leser:innen: Nach der Lektüre der Bilderbücher liest man Kleist wieder und anders. Das meint zum einen die erfreuliche Tatsache, dass solche Bilderbücher im besten Falle ein neues, bisher kleistfernes Publikum für Kleists Werke gewinnen können. Zum anderen lesen selbst Menschen, die diese Texte bereits gut kennen, durch die Brille der Adaptionen Kleists Dramen und Erzählungen anders. Das betrifft einzelne Fragen wie Kleists Gender-Konzepte, Motive wie Ohnmachten, die mehrdeutigen Text-Enden sowie generell die Tendenz zur Intermedialität: Kleists Werke sind dem Visuellen, Bildkünstlerischen wesensmäßig so verbunden, dass der Weg zur Adaption in Text-Bild-Medien erstaunlich kurz ist. Der Dialog der Künste über Kleist wird daher auch in Zukunft sicher nicht verstummen.