

Dietrich Grünewald

Die Kraft der Bilder.
Zu Leistung und Herausforderung
der textfreien Bildgeschichte.

Bilder sind für den Comic konstitutiv.

Tatsächlich vereinen die meisten Comics Bild und Wort; wobei das Wort visuell als Schrift präsentiert wird. Für die in Schrift gesetzte Sprache benutze ich im Folgenden den Begriff „Text“. Text kommt vor z. B. als Unter- oder Beiteil, als erklärende, kommentierende Äußerung eines auktorialen Erzählers, als Insert auf bildintegrierten Plakaten, Tafeln, Zeitungsseiten usw., als in Form, Farbe und Positionierung typographisch akzentuierte Lautmalerei, als Füllung von Denk- und Sprechblasen, die konkret vermittelt, was ein Akteur denkt oder sagt. Bild und Text sind wechselseitig aufeinander bezogen, ergänzen sich, können sich gegenseitig erklären¹, bilden über die reine Addition zweier Mitteilungssysteme hinaus eine synthetische Einheit.² Allerdings: während es keine Comics

¹ Ein Beispiel für viele: In *Amazing Spiderman* (Heft 9) klettert Elektro eine steile Hauswand empor. Zwei Männer beobachten das. Ihre Sprechblasentexte erklären dem Betrachter, was er sehen und verstehen soll: „Schauen Sie doch nur! Dieser merkwürdig gekleidete Mann rennt die Wand des Gebäudes hoch!“ – „Er heftet sich mit Hilfe elektrischer Strahlen an die Stahlträger des Gebäudes – er benutzt sie wie Magnete. Unglaublich!“

² Beispiel: Während der Ich-Erzähler in paneleingeschriebenen Blocktexten über die Bedeutung von Erwartungen und Enttäuschungen im Leben philosophiert, zeigt die Bildfolge den Protagonisten, wie er in einer Winternacht Schlittschuh fährt. (Seth. *Eigentlich ist das Leben schön*. Wuppertal: Edition 52 2004, S. 29ff.) Neben solcher Parallelität finden sich auch Beispiele, in denen Text und Bild gegensätzliches vermitteln, aber damit synthetisch zur eigentlichen Aussage finden. Beispiel: Der Text erzählt, dass Prinz Alfred beschloss, „heute den feurigen Roten zu reiten, der in der Farbe prächtig zu seiner Rüstung passte“, während das Bild einen kleinen dicken Jungen in kurzen Hosen auf einem roten Tretroller zeigt. (Nikolaus Heidelberg: *Prinz Alfred*. Weinheim: Beltz 1983.) Umfangreiches Material zum Wort-Bild-Verhältnis in Comics findet sich bei Rudolf Sanladerer. *Bild und Wort. Elemente des Comics und deren Gestaltungsmöglichkeiten im Kunstunterricht*. 2 Bde. Norderstedt: Books on Demand 2006.

ohne Bilder gibt³, gibt es durchaus Comics ohne Text. Das begründet nicht nur die Aussage des ersten Satzes, sondern impliziert auch, dass ein angemessenes Bildverstehen für die Comic-Rezeption von grundlegender Bedeutung ist. Die Bildfundierung veranlasst mich auch, als „Oberbegriff“ des Erzählens in und mit Bildern vom „Prinzip Bildgeschichte“ zu sprechen, verstanden als einem eigenständigen Erzählprinzip, das auf der statischen narrativen Bildfolge basiert und das unterschiedlichste Möglichkeiten – vom Wandfries über den narrativen Zyklus bis zum Comic – umfasst.⁴

Es ist hier nicht der Ort, ausführlich den Bildbegriff zu diskutieren und den Prozess des Bildverstehens detailliert zu beschreiben.⁵ Entscheidend ist, dass Bilder ein Kommunikations-, Erkenntnis- und Unterhaltungsmittel sind und dass man lernen muss, sie angemessen zu verstehen.⁶

³ Auch Extrembeispiele, die auf ikonische Bildzeichen verzichten, wie Shane Simmons' *The Long and Unlearned Life of Roland Gethers* (San Jose: Slave Labor Graphics 1996, dt. Augsburg: Maro 1998) sind tatsächlich (auch) bildbestimmt. Denn anders als in der Text-Literatur trägt die Schrift die Aussage nicht nur inhaltlich, sondern auch materiell, also in ihrer visuellen, bildhaften Erscheinungsform (Typografie, Platzierung etc.), wie wir es auch in der Konkreten und Visuellen Poesie kennen (vgl. Klaus Peter Dencker. „Von der Konkreten zur Visuellen Poesie – mit einem Blick in die elektronische Zukunft“. *Visuelle Poesie. Text + Kritik. Sonderband IX*. Hg. Heinz Ludwig Arnold, S. 169-184).

⁴ Vgl. Dietrich Grünewald. „Das Prinzip Bildgeschichte“. *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Hg. Dietrich Grünewald. Bochum 2010: Bachmann, S. 11-31.

⁵ Hier sei auf die seit den 1990er Jahren stattfindende Diskussion um die Ausbildung einer allgemeinen Bildwissenschaft verwiesen, die sich aus unterschiedlicher wissenschaftlicher Sicht um das Bild und seine Rezeptionsanforderungen bemüht. Vgl. u.a. Gottfried Boehm (Hg.). *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994. Christian Doelker: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. Hans Dieter Huber: *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004. Christa Maar/Hubert Burda (Hgg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: Dumont 2004. Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Reinbek: Campus 1997.

⁶ Ich verweise u.a. auf Ausführungen der Bildwissenschaft (z. B. Reinhard Brandt: *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen*. München: Hanser 1999. Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen*. Frankfurt/M.: Klostermann 2004) und

Unterschiedlich in Form und Inhalt, Technik, Material und Medium⁷ sind Bilder zunächst ein materielles Angebot, das erst im Rezeptionsprozess im Kopf des Betrachters als Vorstellungsbild die eigentliche Qualität „Bild“ erlangt, dabei unsere Fantasie, unser Kombinationsvermögen aktiviert, so dass wir das Gesehene emotional und inhaltlich assoziativ mit unserem Wissen und unserem Vorstellungsvermögen in Verbindung bringen und deuten. Zu beachten ist, dass eine Bild-Aussage sich nicht auf eine inhaltliche Mitteilung beschränkt – im Sinne einer semantischen Aussage: „das ist...“ bzw. „das steht für...“ – , sondern dass auch und gerade die ästhetische Dimension (Form, Farbe, Hell/Dunkel, Stil, Ausdruck, Komposition und die Korrespondenz zwischen allen Elementen) zu Aussage und Wirkung gehören und im Rezeptionsprozess Ratio wie Emotion und Intuition des Betrachters gemeinsam ansprechen und fordern.⁸

Das narrative Bild

Da es hier um Comics, um Bildgeschichten geht, steht nicht das Bild allgemein, sondern im engeren Sinne das *narrative Bild* im Fokus.

der Kunstpädagogik (z. B. Kunibert Bering/Rolf Niehoff (Hgg.): *Bildkompetenz(en). Beiträge des Kunstunterrichts zur Bildung*. Oberhausen: Athena 2009).

⁷ Medium wird hier im e. S. als Trägermedium verstanden, wie Papier, Leinwand, Mauer, Buch, Heft.

⁸ Die Zeichentheorie, die vorwiegend die Bildwissenschaft bestimmt (vgl. Sachs-Hombach. *Bildwissenschaft*, wie Anm. 5), kommt hier an ihre Grenzen, denn ein Bild ist keine Addition, sondern ein komplexes Gefüge von Elementen, die ich – aus arbeitstechnischen Gründen – durchaus als Zeichen verstehen kann (im weiten Sinne: als Repräsentanten der wirklichen wie der Vorstellungswelt), als Ikon, Index oder Symbol (vgl. Rudi Keller. *Zeichentheorie. Zur einer Theorie semiotischen Wissens*. Tübingen, Basel: Francke UTB 1995), die aber im konkreten Rezeptionsprozess synthetisch wahrgenommen werden und die rein semantische Dimension überschreiten. Daher sind Bildaussagen auch nicht „deckungsgleich“ in Worte zu übertragen.

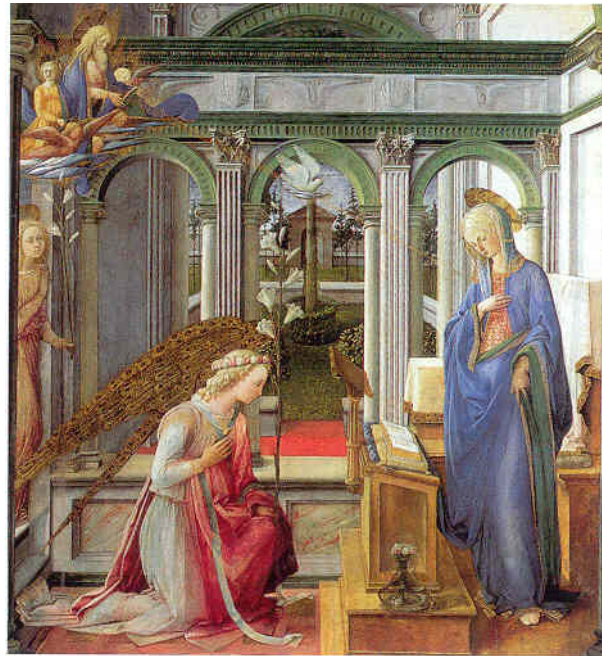


Abb. 1. Filippo Lippi: *Verkündigung Mariae*

Als ein Beispiel für narrative Bilder sei das Werk *Verkündigung Mariae* (um 1450, Öl/Pappelholz, 203 x 186 cm, Alte Pinakothek München) von Filippo Lippi (1406 – 1496) genannt. Um gemäß der Autorenintention das Bild recht verstehen zu können, reicht es nicht, die ikonischen Zeichen zu identifizieren, vielmehr muss der Betrachter über ein beachtliches Kontextwissen verfügen. Er muss nicht nur die kniende geflügelte Figur als Engel Gabriel und die blauumwandete stehende Frau als Jungfrau Maria deuten können, den Herrn mit Bart oben links als Gottvater, der auf dem goldenen Strahl die Taube (den Heiligen Geist) zu Maria sendet, und die Lilie als Symbol für die Reinheit und Unschuld Marias interpretieren. Er muss überhaupt die gezeigte Szene im Kontext der biblischen Geschichte (Luk. 1.26 – 38) sehen, als den Moment, in dem Gabriel Maria mitteilt, dass sie schwanger werden wird und sie (hier in der Gemütsverfassung der „humilitatio“, der demütigen Unterwerfung) sich dem Willen Gottes fügt. Der Betrachter, der das Bild heute in der Alten Pinakothek „als Kunstwerk“ in München betrachtet, wird die Sze-

ne kaum angemessen verstehen können, wenn er nicht dieses Kontextwissen hat. Der im Museum zugeordnete Titel des Bildes gibt eine erste Orientierung – doch dann verlangt das Verstehen eine Deutungsarbeit, wie sie Panofsky mit der ikonografisch-ikonologischen Methode⁹ beschreibt. Ursprünglich hing das Bild in der Klosterkirche der Suore Murate in Florenz, war nicht als Gegenstand künstlerischer Bewunderung gedacht, sondern raumbezogen ein frommes Werk, das seine Funktion als Gottesdienst erfüllte. Man kann davon ausgehen, dass der intendierten Zielgruppe die Bibelstelle bekannt war, dass sie die Symbolsprache wie den Bildtypus, beide keine Neuerfindungen Lippis, sondern eingebunden in eine vertraute Konvention, zu lesen wusste. Auch wenn das Bild autonom präsentiert wurde, so hat es doch eher den Charakter einer Illustration, als einer eigenständig erzählten Geschichte. Die Szene veranschaulicht prägnant und treffend (in variiert Form ein immer wiederkehrendes Motiv der christlichen Kunst) den kurzen Bibeltext, der gewissermaßen als Referenz-Text im Kopf des Betrachters vorausgesetzt wird. Lippis Bild ist ein Beispiel der Bildgattung „Historienbild“, die über lange Zeit die Hierarchie der europäischen Bildenden Kunst anführte.¹⁰ Historienbilder beziehen sich auf biblische Geschichten, auf Mythologie und Sage, auf Zeitgeschichte – sie erzählen nicht autonom, sondern visualisieren eine bedeutsame Szene, die sie interpretierend, ausmalend prägnant vor Augen stellen, zu deren Verständnis aber das Wissen um die ganze Geschichte (mündlich oder schriftlich vermittelt) nötig ist.

Es gibt aber auch Bilder, die sich nicht illustrativ auf eine tradierte Historie beziehen, sondern eigenständig etwas erzählen, was der Künstler sich

⁹ Eine gute und knappe Darstellung der ikonografisch-ikonologischen Methode bietet Christiane Schmidt-Maiwald. „Kunstwissenschaftliche Interpretationsmethoden und -ansätze für den Kunstunterricht: Ikonographie und Ikonologie“. *Kunst + Unterricht* 336-337 (2009), S. 87-89.

¹⁰ Vgl. Ivan Nagel. „Die lange Herrschaft des Historienbildes“. *Das erzählende und das erzählte Bild*. Hg. Alexander Honold/Ralf Simon. München: Fink 2010, S. 28-53.

ausgedacht oder in seiner Umwelt beobachtet hat und nun akzentuiert im Bild schildert.¹¹



Abb. 2. Jan Steen: *Streit beim Spiel*

Ein anschauliches Beispiel ist das Genrebild *Streit beim Spiel* (um 1664/65, Öl/Leinwand, Gemäldegalerie Berlin) von Jan Steen (1626 – 1679). Wie die Person, die im Hintergrund aus dem Fenster lehnt und das Geschehen beobachtet, sind auch wir Betrachter Zeugen eines heftigen Streites. Auf dem Hof vor einer Bauernherberge sind zwei Männer aneinander geraten. Eine Frau und ein Mädchen beschwichtigen einen Kavalier und suchen ihn daran zu hindern, seinen Degen zu ziehen. Der (sitzende) Kontrahent reckt drohend die Faust. Der Zinnkrug im Vordergrund verrät, dass wohl auch reichlicher Alkoholgenuss die Gemütsverfassung der Männer beeinträchtigt. Beim Tricktrackspiel, das nun auf dem Boden liegt, sind sie sich in die Haare geraten; auch Spielkarten und eine Tonpfeife liegen auf der Erde. Andere Personen sind mehr oder weniger involviert, auch ein Hund zeigt sich nicht unbeteiligt....Fragen

¹¹ Im Niederländischen hat sich der visuelle Bezug des Wortes erhalten: *de Schilder* ist der Maler.

drängen sich auf: Ist der Kavalier ein schlechter Verlierer? Wurde beim Spiel betrogen? Wenn wir das Bild betrachten, werden wir den Ort des Geschehens, die dargestellten Dinge, die Personen in ihrer beredten Körpersprache, aber auch die durch Farbe und Licht vermittelte Atmosphäre in Verbindung bringen. Und nicht nur dem Zeitgenossen des 17. Jahrhunderts, auch dem heutigen Betrachter wird vieles durchaus vertraut sein. Den Bildtitel benötigen wir gar nicht, um zu erfassen, worum es hier geht – unser Alltags- und Lebenswissen und damit korrespondierend unsere Imaginationsfähigkeit bieten ausreichend Referenz zum Verstehen. Ja, darüber hinaus werden wir – ganz wie das Lessing oder Gombrich treffend beschrieben haben –¹² gewissermaßen suggestiv motiviert, das Geschehen, das vor dem Gezeigten wohl hätte stattfinden können, wie das, was nun weiterhin geschehen könnte, dazu zu denken. Kurz: durch die fantasievolle Ergänzung des Betrachters wird die Illustration eines prägnanten Momentes zum Impuls, eine lebendige kleine Geschichte zu entwickeln. Wie gut das funktioniert, zeigt sich im Kunstunterricht, wenn die Schüler aufgefordert werden, vom Bilde ausgehend eine Geschichte zu erzählen, aufzuschreiben oder szenisch aufzuführen. Auch ohne eine Textquelle vermag so das Bild eigenständig eine Geschichte, eine Erzählung zu initiieren. Es ist die Offenheit der Szene, die den Betrachter zum Mitspielen provoziert, der Moment, der ein Davor voraussetzt und ein Danach verlangt, was sich tendenzhaft aus dem Gezeigten erschließen lässt, aber dennoch viele Möglichkeiten aufweist und somit Fragen provoziert, die – ausgeschmückt durch die jeweilige Fantasie des Betrachters – durchaus beantwortbar sind im Sinne einer narrativen Logik.¹³

¹² Gotthold Ephraim Lessing: „Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766). *Werke und Briefe* Bd. 5/2. Hg. Wilfried Barner u.a. Frankfurt/M.: DKV 1999, S. 11-206. Ernst H. Gombrich. „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der Bildenden Kunst“. *Bild und Auge*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 40-61.

¹³ Was der aufmerksame mitspielende Betrachter im Kopf für sich erledigt, haben Dichter beim Betrachten eines Bildes oft in sprachkünstlerischer Weise zu Papier gebracht. Giesbert Kranz (*Das Bildgedicht*. Bd. 1. *Theorie. Lexikon. Bibliographie*. Köln, Wien: Böhlau 1981, S. 288ff.) verweist darauf, dass im Kanon der sog. Bildgedichte das „epische Bildgedicht“ eine weitergeführte Geschichte erzählt: „Etwa das Geschehen, aus dem das Bildwerk nur den fruchtbarsten Moment darstellen kann, in seinem Vorher, in seinem Nachher oder in beidem.“ (Ebd., S. 288.)

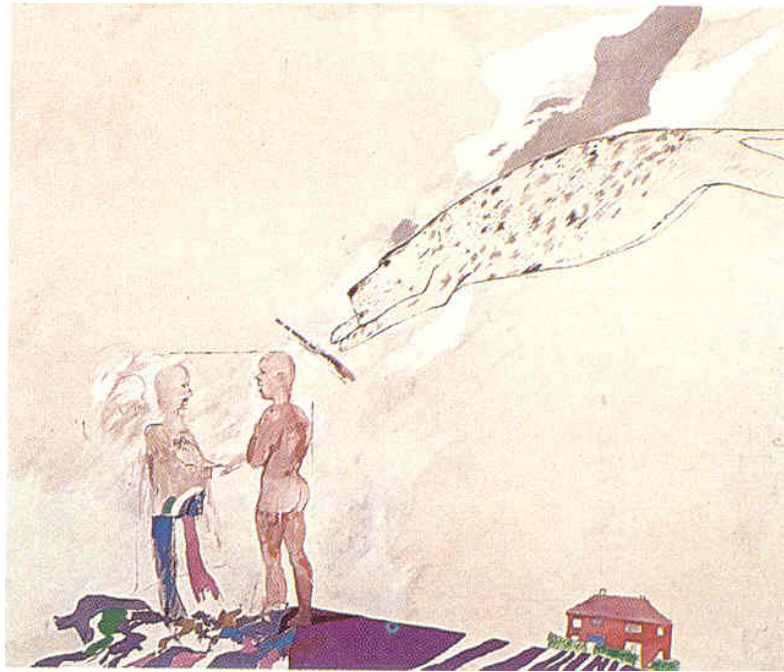


Abb. 3. David Hockney: *Picture Emphasizing Stillness*

Die Suggestivkraft solcher Bilder veranschaulicht David Hockney (*1937) in *Picture Emphasizing Stillness* (1962. Öl, Letrasel/ Leinwand, 183 x 157,5 cm). In südlich-exotischer Szenerie sehen wir zwei Männer ins Gespräch vertieft, die offensichtlich nicht bemerkt haben, dass sich ihnen ein Leopard genähert hat und nun mit einem mächtigen Satz durch die Luft auf sie zufliegt. Zahlreiche Aspekte hat Hockney ins Bild gesetzt, die uns auf der Basis unserer Lebenserfahrung, unserer Vorstellungskraft und der ablesbaren Logik der Situation zwingen, das Gezeigte im Kopf narrativ fortzusetzen. Wir wissen, dass ein Leopard nicht fliegen und schon gar nicht wie ein Kolibri in der Luft verharren kann, dass er also im Sprung ist, der einmal begonnen hat und einmal enden wird. Und wir können in etwa die Flugbahn erschließen: der Leopard wird auf den Mann, der ihm den Rücken zukehrt, stürzen. Die Gefährlichkeit der Situation und damit der Verweis auf das, was dann geschehen könnte (das Zerfleischen des Menschen), wird betont durch die Nacktheit des Mannes und die Größe des Tieres, von dem wir wissen, dass es ein gefährliches Raubtier ist. Aber auch die Isoliertheit der Männer trägt zu

dieser Einschätzung bei, denn das Haus (im Größenvergleich zu den Männern sehr klein dargestellt) befindet sich offensichtlich weit entfernt in der Bildtiefe, so dass es weder als Fluchttort dienen kann, noch von dort aus Hilfe zu erwarten ist. Der Titel des Bildes passt nun gar nicht zu dieser Weiterführung der Szene: das „Bild betonter Reglosigkeit“ widerspricht der vom Bild ausgelösten Suggestion; und Hockney setzt dem noch eines auf, indem er ins Bild, zwischen Tier und Männer, eine Textzeile setzt: „They are perfectly safe – this is a still.“ Natürlich, seit dieses Bild gemalt wurde, hat sich hier nichts bewegt, nichts verändert – und das wird auch so bleiben. Doch gerade mit diesem verbalen ironischen Verweis zeigt uns Hockney die Kraft des Bildes auf, den Betrachter zum Miterzähler zu machen, den flüchtigen Moment als Partikel eines umfangreicheren Geschehens zu werten und das Gezeigte prozessual in der Vorstellung zu erweitern. Es geht nicht nur um Bewegung, es geht um ein Geschehen, um eine Geschichte, die vom Bildangebot initiiert ist und mit dem Anteil des Betrachters vollendet wird.

Die Bildfolge

Ich verstehe solche inhaltlich autonomen Bilder durchaus als Bildgeschichte. Ob als Genrebilder oder als Cartoon, ob textfrei oder – als weiterer, richtungsweisender Stimulanz – mit Untertext oder Sprechblasen verknüpft¹⁴: stets provozieren sie, das Gezeigte narrativ weiter zu führen. Man kann somit sagen, dass diese Ein-Bild-Geschichten zwar nur ein Bild präsentieren, latent aber doch eine Bildfolge umfassen, deren andere Panel (vor wie nach dem gezeigten) sich in der mitspielenden Imagination des Betrachters zeigen. Ich möchte das „ideelle Bildfolge“ nennen und subsumiere daher autonomen Erzählbilder dem Prinzip Bildgeschichte.¹⁵ Tatsächlich ist es das Verfahren der Bildfolge, das die Möglichkeit bietet, Prozesse (die in der Zeit verlaufen) darzustellen und damit autonom – ohne Referenztext – Geschichten zu erzählen. Offensichtlich scheint unsere Rezeption darauf programmiert zu sein, Bilder, die gemeinsam präsentiert werden, als zusammengehörende Folge zu verstehen und zu versuchen, eine narrative (kausale) Verbindung zu

¹⁴ Oft ergibt sich in Cartoons oder in Ein-Bild-Folgen von Comic-Serien (z. B. *Hägar* oder *Dennis*) der Gag erst durch das Weglassen des weiteren Kontextes und des Zusammenspiels von Wort und Bild.

¹⁵ Vgl. Grünewald: „Prinzip Bildgeschichte“ (wie Anm. 4), S.23.

entwickeln. So hatten Kinder, denen die Bilder einer Ohser-Geschichte (Vater und Sohn) ausgeschnitten und ungeordnet gegeben wurden, keinerlei Probleme, nach genauem Betrachten die Reihenfolge zu finden, wie sie der Autor vorgegeben hat.¹⁶ Ein Gemälde, das einen Jungen auf einem Ast sitzend zeigt, die Zeichnung einer Säge, ein Foto, das einen Jungen mit einem Arm in der Schlinge zeigt – als Bildfolge gesehen, konstruieren wir gewissermaßen automatisch eine narrativ logische Geschichte, wobei der ergänzenden Fantasie Spielraum bleibt (wer sägt und warum...). Der Arm in der Schlinge wird als Resultat verstanden: der Junge ist, nachdem der Ast abgesägt wurde, vom Baum gefallen und hat sich den Arm gebrochen. Werden alle Bilder in der gleichen Technik und im gleichen Format nah beieinander platziert präsentiert, ist die suggestive Wirkung, in der Folge eine Geschichte zu sehen, noch stärker. Selbst wenn die Bilder tatsächlich aus unterschiedlichen Kontexten kämen (das Gemälde aus dem 19. Jahrhundert stammte, die Zeichnung aus einem Sachbuch, das Foto aus einer heutigen Illustrierten), überwiegt in der Rezeption der Drang, eine in sich logisch-verständliche Geschichte zu verstehen.

¹⁶ Unterrichtsversuch in Klasse 4, s. *Kunst+Unterricht* 347-348(2010), S. 16.

Abb. 4. Ernst Havlik: *Das Lied vom Dritten Reich*

Wie gut das funktioniert, zeigt zum Beispiel Ernst Havlik, der Briefmarkenmotive geschickt in eine narrativ-historische Folge brachte und so *Das Lied vom Dritten Reich* als historische Bildgeschichte erzählt.¹⁷ Flemming Johansen hat Gemälde des Zöllners Henri Rousseau ausgewählt, in eine Bildfolge gebracht und präsentiert sie nun mit knappen verbindenden Texten als fantasievolle Bildgeschichte: *Großvaters Reise in den Westerwald*.¹⁸ Der Unterschied zwischen Illustration und (autonomer) Bildge-

¹⁷ Ernst Havlik. „Das Lied von Dritten Reich“. *Stress. Magazin für Comic-Kunst* (Sonderausgabe 1979). Die Bildfolge besteht ausschließlich aus Briefmarken-Abbildungen, deren Quellen dokumentiert sind.

¹⁸ Flemming Johansen. *Großvaters Reise in den Westerwald. Eine Geschichte von Flemming Johansen zu Bildern von Henri Rousseau*. Reinbek: Carlsen 1972 (im Original dänisch: *Morfars Rejse til Vestsøen*. Kopenhagen: Carlsen 1972). Ähnlich verfährt Wolfgang Venohr, der Grafiken von Adolph v. Menzel mit verbindenden Texten zu einer Bildgeschichte fügt: *Fritz der König. Leben und Abenteuer Friedrichs des Großen*. Bergisch Gladbach: Lübbe 1981.

schichte wird anschaulich, wenn wir ein Experiment der Hamburger Kunsthalle betrachten:

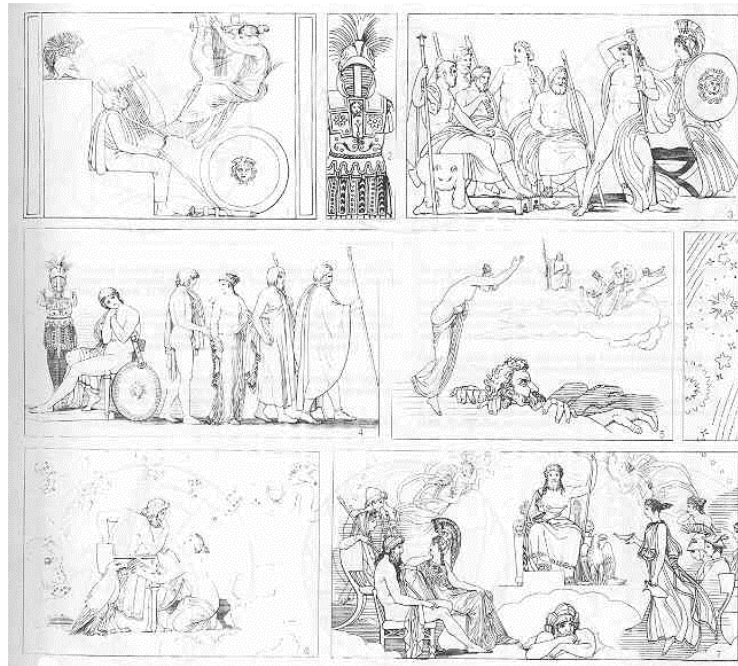


Abb. 5.

Hier werden Zeichnungen von John Flaxman (1755 – 1826)¹⁹ zu Homers *Ilias* und *Odyssee* so zusammen gefügt, dass sie ihren illustrativen Charakter verlieren und nun als Bildfolge eigenständig eine Geschichte erzählen.²⁰ Man kann hier von einer Adaption sprechen, so wie auch Giotto (1266 – 1337) in seinen Fresken Szenen aus dem Leben des Hlg.

¹⁹ Flaxman wurde in ganz Europa durch seine 1793 geschaffenen klassizistischen Zeichnungen zu Homers *Ilias* und *Odyssee* bekannt. Als Vorlagen für Flachreliefs bestehen die Zeichnungen aus reinen, schattenlosen Umrisszeichnungen – der Prototyp der „ligne claire“, wenn man so will.

²⁰ *Abenteuer mit Superflax. Zorrrrrrrrrn. Nach einer Idee von Homer. Zeichnungen von John Flaxman. Buch und Regie: Achim Lipp. Zur Ausstellung John Flaxman – Mythologie und Industrie. Kunsthalle Hamburg 1979.*

Franz von Assissi oder aus dem Leben Mariä und Christi zeigt²¹, die sich des Legenden- und Bibelstoffs zwar als Quellen bedienen, seine Kenntnis aber zum Verständnis nicht notwendig voraussetzen. Wie die Szenenfolgen in Hans Memlings (ca. 1430 – 1494) Simultanbild *Die Passion Christi* (1470. 55 x 90 cm, Turin, Galleria Sabauda) oder Albrecht Dürers (1471 – 1528) Holzschnittfolge *Die kleine Passion* (1510. 36 Blätter, durchschnittlich 9,8 x 12,7 cm, Inselbücherei Nr. 250), deren Verständnis sich dem, der den Bibeltext kennt, rascher und detaillierter erschließt, die aber dem genauen Blick auch ohne dieses Vorwissen die Geschichte Christi erzählen, sind solche Adaptionen keine Illustrationen, sondern eigenständige interpretative Erzählungen. Wer den Stoff kennt, ist nur zu rasch verleitet, die Bilder flüchtig zu lesen und sie nur als Bestätigung des Gewussten zu sehen. Bildgeschichten, die vom Autor erfundene Geschichten präsentieren, wie z. B. die „modern moral subjects“ von William Hogarth (1697 – 1764)²², fordern dagegen ein genaues Betrachten der Einzelbilder, aus deren Verständnis sich dann kombinierend die Verweise ableiten lassen, die helfen, die Bilder zu einem narrativen Prozess miteinander zu verbinden, also die Leerstellen zwischen den Bildern imaginativ so zu füllen, dass von Bild zu Bild ein chronologischer und narrativ-logischer Zusammenhang konstruiert wird. Diese Rezeptionsleistung fordert natürlich Achtsamkeit und Fantasie. Im Grunde handelt es sich bei dieser Art Bildgeschichten um Folgen weithin autonomer Einzelbilder, die – einem Theaterakt gleich – ähnlich den oben geschilderten Ein-Bild-Geschichten eine Szene in ihrem prägnanten Moment vorstellen und den Betrachter veranlassen, das Gezeigte als Impuls zum erweiterten Miterzählen zu nehmen.

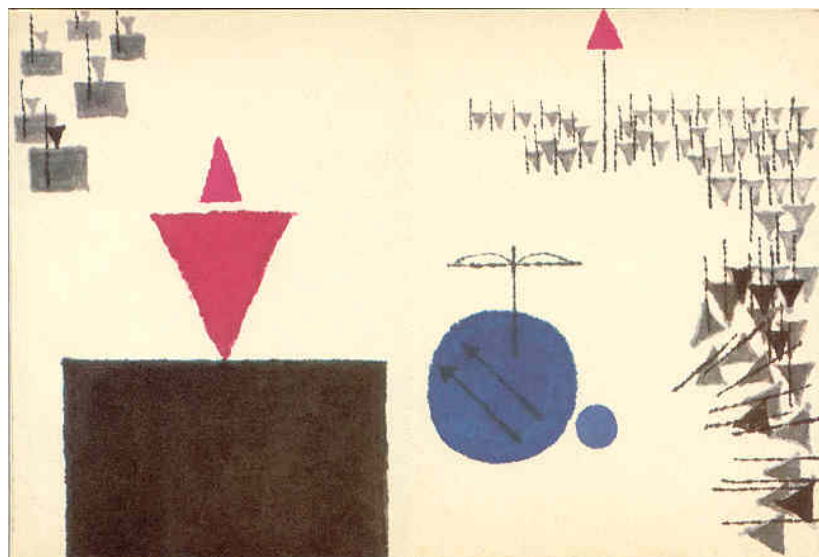
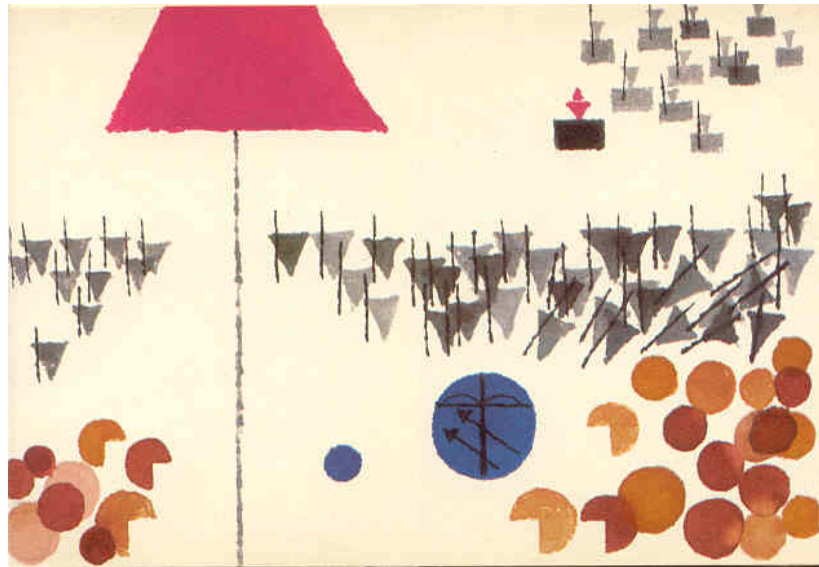
²¹ Giotto: Freskenzyklus in der Kirche San Francesco in Assisi (vgl. Joachim Poeschke. *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München: Hirmer 1985), Freskenzyklus in der Scrovegni Kapelle, Padua (vgl. Bruce Cole. *Giotto. The Scrovegni Chapel, Padua*. New York: Antique Collectors' Club 1993); zu der räumlichen Erzählkunst Giotto's vgl. auch Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C.H. Beck 1996..

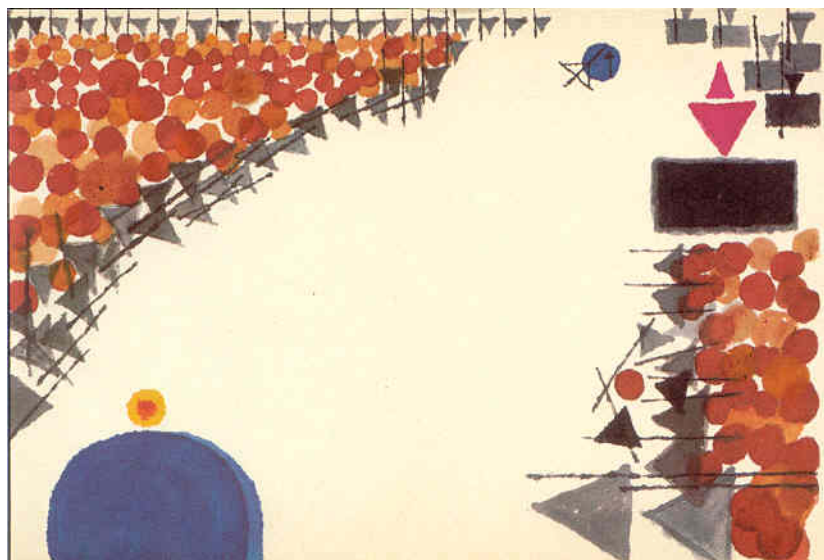
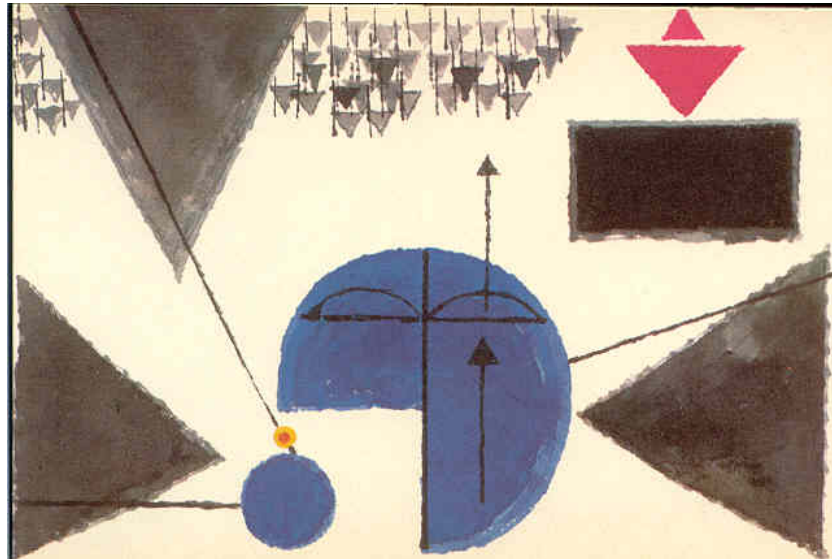
²² Zum Versuch einer nacherzählenden Deutung vgl. z. B. Georg Christoph Lichtenberg, *Die Heirat nach der Mode und weitere Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs zu Kupferstichen von William Hogarth* (1794). Zit. Berlin o.J.; zu Hogarth vgl. u.a. Berthold Hinz/Hartmut Krug (Red.). *William Hogarth 1697-1764*. Kat. NGBK Berlin. Gießen: Anabas 1980.

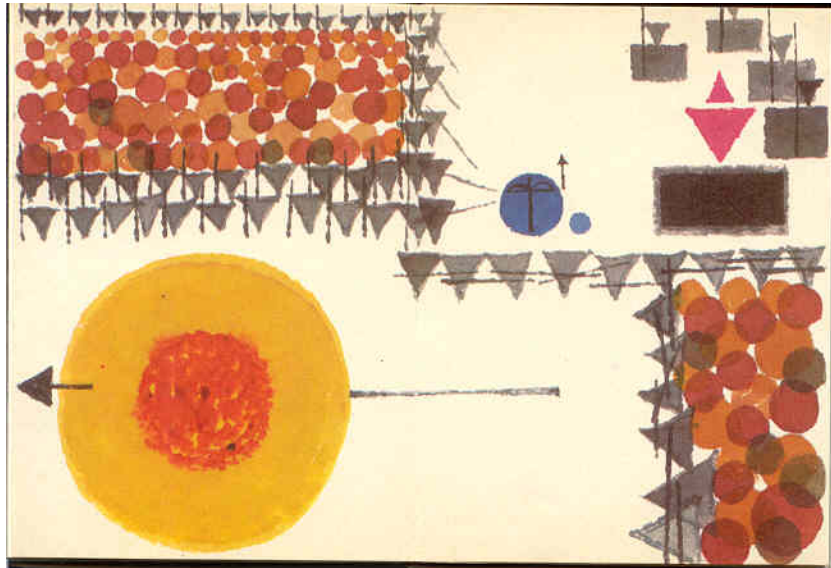
Abb. 6. Hans Holbein: *Totentanz*

Während Bildfolgen wie Hans Holbeins d. J. (1497 – 153) *Totentanz*²³ unter einem gemeinsamen Thema eine Addition solcher Ein-Bild-Kurzgeschichten versammeln, sind die Einzelbilder hier eine inhaltlich aufeinander bezogene, chronologische Folge *einer* Geschichte. Ich nenne diese Folgen, die zeitlich „springen“, somit viel Raum für die Leerstelle lassen, „weite Folge“. Während die „enge Folge“ (z. B. in Comics), die von Bild zu Bild nur kurze Zeitabstände aufweist, gewissermaßen „fließt“ und meist mit der Filmästhetik korrespondierend und eher kontinuierend, fast flüchtig verfolgt werden kann, fordert die weite Folge eine sehr genaue Auseinandersetzung mit dem Einzelbild. Dass dies mit Aufmerksamkeit und Übung gemeistert werden kann, zeigen die Bildgeschichten von Warja Lavater (1913 – 2007).

²³ Entwürfe zu 53 Holzschnitten, vermutlich 1524 entstanden, Buchveröffentlichung 1538; vgl. Dietrich Grünewald. „Erzählung von Tod und Sterben – Totentänze und das ‚Prinzip Bildgeschichte‘“. *L'Art Macabre. 11. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung*. Hg. Uli Wunderlich. Bamberg: o.V. 2010, S. 57 – 80, hier S. 61f.





Abb. 7-11. Warja Lavater: *Wilhelm Tell*.

Sie hat Leporello-Geschichten gestaltet, die nicht aus ikonischen Bildzeichen (die aufgrund formaler Ähnlichkeit mit dem Gemeinten deutbar sind), sondern aus konkret-abstrakten Bildelementen bestehen. Text setzt sie nur zu Beginn ein: in einer Legende, die die Bedeutung der einzelnen Zeichen erklärt (z. B. großer blauer Punkt = Wilhelm Tell).²⁴

Nun kann man einwenden, eine so erzählte Geschichte wie die von Wilhelm Tell erschließt sich, weil der Rezipient den Stoff schon kennt. Dagegen spricht, als Argument für die eigenständige und sich dem aufmerksamen Betrachter erschließende Erzählung, dass Kinder wie Jugendliche, denen ich die Geschichte vorgelegt habe und die den Tell-Stoff nicht kannten, den Inhalt erarbeiten konnten.²⁵ Es kommt darauf an, die einzelnen Bildelemente sowie ihre Platzierung im Bild (die „Syntax“) kor-

²⁴ Warja (Honegger-)Lavater. *Wilhelm Tell*. 2. Aufl. Basel, Hamburg, Wien: Basi-lius-Presse 1966 (Folded Story 1), Leporello. Vgl. Dietrich Grünewald. „Ich setze Zeichen wie Grundakkorde“. Warja Honegger-Lavaters ‚Folded Stories‘. Aus *„Wundertüte“ und „Zauberkasten“: Über die Kunst des Umgangs mit Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. Henner Barthel u.a. Frankfurt/M.: Lang 2000, S. 553 – 569.

²⁵ Dagegen spricht auch, dass es unter den „Folded Stories“ nicht nur Adaptio-nen, sondern auch selbst erfundene Geschichten gibt; Beispiele in der Biblio-thek des Instituts für Jugendbuchforschung, Frankfurt a. M.

respondierend aufeinander zu beziehen und im Einzelbild wie in der Folge narrativ zu deuten.

Text und Bild

Solch deutendes Lesen macht Arbeit und verlangt konzentrierte Aufmerksamkeit. Da ist es interessant zu erfahren, dass Wilhelm Busch auf Verlangen seines Verlegers seine „Verse nur darum zu den Bildern hätte hinzufügen müssen, weil ja die meisten Menschen Bilder nicht zu lesen verstünden.“²⁶



Abb. 12. Johann Michael Voltz: *Der Jahrmarkt*

Zu dieser pessimistischen Einschätzung passt, dass die tradierte, öffentliche Form der Bildgeschichte im 19. Jahrhundert die auf Jahrmärkten vorgestellten Moritaten waren, bei denen sog. Bänkelsänger (weil sie auf einem Bänkchen standen) mit dem Zeigestock auf die Bilder einer groß-

²⁶ Adolf Nöldecke, zitiert in Wilhelm Busch. *Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Hg. Hans Ries. 2. überarb. Aufl. Hannover: Schlütersche Verlagsgesellschaft 2007, S. 958.

formatig präsentierten weiten Bildfolge zeigten und sie dann mündlich erläuterten – also die Lesearbeit vornahmen, die eigentlich der Betrachter leisten sollte.²⁷ Auf Bilderbögen übernehmen diese Erläuterungsarbeit oft Textblöcke unter den Einzelbildern, in Prosa oder auch gereimt. Sie helfen das Gezeigte zu deuten und die Leerstellen zu schließen. Oft kann man getrost auf den Text verzichten, wenn man bereit ist, sich detailliert mit den Bildern zu beschäftigen – und so gibt es auch zahlreiche Bilderbogen-Bildgeschichten (von Busch bis Meggendorfer), die ganz auf Text verzichten.

Natürlich bieten Textelemente vielfach auch Informationen, die das Bild für sich nicht erbringt und die zum Verständnis nötig sind. Hier verschmelzen Bild und Text zu einer sinnvollen einheitlichen Aussage (s.o.). Ein frühes interessantes Beispiel ist die Handschrift *Eneide* (um 1225)²⁸, die als mittelhochdeutscher Text von Heinrich von Veldeke die Geschichte des antiken Helden Äneas erzählt, sie parallel aber auch als gezeichnete, kolorierte Bildgeschichte (autonom verstehbar) vorstellt. Die i.d.R. zwei Bilder pro Seite schildern das Geschehen in meist weiter Folge chronologisch, wobei zur Identifikation der Akteure deren Namen eingeschrieben sind und ihnen wörtliche Rede in Spruchbändern (den Vorläufern der Sprechblasen) zugewiesen wird. Wie auch in vielen Comics dient diese wörtliche Rede (gemäß alter Theatertradition) nicht nur der Kommunikation der Akteure untereinander, sondern zielt vor allem auf den Leser, gibt ihm erläuternde und verbindende Verstehenshilfe. Wie das Bild zur Vergewisserung des Geschehenen in der Rezeption zum Wort drängt, so auch umgekehrt das Wort zur visuellen Vorstellung. Das wird extrem deutlich bei Bildgeschichten, deren Panel bis auf die Sprechblasen schwarz sind.²⁹ Ein anschauliches Beispiel liefert Alex Graham in einer Folge seiner Serie *Wurzel* (aus *Gießener Allgemeine* vom 7.7.2003).

²⁷ Vgl. Sussane von Goessel u.a. *Traurig aber wahr! Bänkelsang & Moritat*. Kat. Puppen-Theater-Museum im Münchner Stadt-Museum. München: Karl M. Lipp 1981.

²⁸ Heinrich von Veldeke. *Eneide*. Um 1225 (Bayern). Staatsbibl. Berlin PK (MS. Germ. Fol. 282). Vollständig digitalisiert und einsehbar im Deutschen Historischen Museum, Berlin.

²⁹ Zu einem Beispiel aus der Serie *Hägar* von Dik Browne vgl. Dietrich Grünewald. *Comics*. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 42ff.

Abb. 13. Alex Graham: *Wurzel*.

Im Rezeptionsprozess verwandeln unser Wissen um die visuelle „Grammatik“ der Sprech- und Denkblasen und das Verstehen ihrer Schrift-Füllung die schwarzen Flächen in unserer Vorstellung zu räumlichen Aktionsbildern. Wer den Comic kennt (was für die regelmäßigen Leser dieser Zeitung natürlich zutrifft, da die Serie in jeder Ausgabe erscheint), wird nicht nur irgendwelche Figuren imaginieren, sondern die Sprechblasen konkreten, aus der Erinnerung imaginierten Akteuren, nämlich den vertrauten stehenden Figuren der Serie, zuweisen: die eckigen an Herrchen und Frauchen, die runden Denkblasen dem Hund Wurzel. Zum visuellen Erinnern kommt das Wissen um die Charaktere der stehenden Figuren – und so wird der Rezipient leicht die Geschichte vor dem geistigen Auge visualisieren, sich vorstellen, wie Herrchen und Frauchen genervt im dunklen Zimmer herumstolpern. Ja, wir werden, im Wissen um die Pffiffigkeit Wurzels, das Gezeigte sicher noch erweitern: bestimmt wird es Wurzel gelingen, seine Absicht (Nachtsisch zu ergattern) in die Tat umzusetzen. Auch hier gibt der Text dem Betrachter klärende Auskunft: Kurzschlüsse haben das Licht ausgehen lassen, alles ist dunkel und man kann nichts sehen.

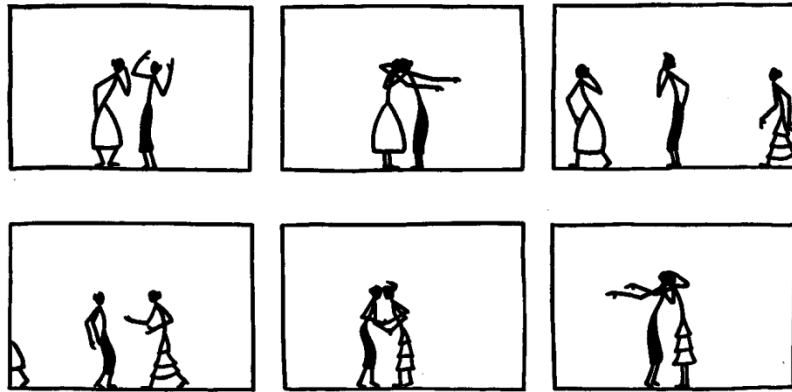
Zweifelloos hat die per Schrift (als Untertext oder in Sprech- und Denkblase) mitgeteilte wörtliche Rede oder der innere Monolog die Bildgeschichte bereichert wie seiner Zeit der Tonfilm den Stummfilm. Zahlreiche Comics demonstrieren, dass oft ohne die konkrete Kenntnis der Dialoge oder der Gedanken das komplexe Geschehen kaum verstehbar ist. Andererseits ist es der Reiz einer sinnvoll genutzten und dargestellten Körpersprache, nicht nur äußere und innere Befindlichkeit der Akteure zu veranschaulichen, sondern auch ihr Reden zu unterstreichen. Zum Dialog gehört die Körpersprache dazu (was beim Telefonieren schmerz-

lich empfunden oder auch mal glücklich ausgenutzt wird) – und auch wenn, wie Will Eisner gezeigt hat³⁰, Posen mehrdeutig sein können, so erklären sie sich doch meist im Kontext. Da, wo es nicht auf die konkrete Aussage, sondern eher auf ihren Charakter (Schimpfen, Bitten, Entschuldigen, Fragen usf.) ankommt, kann auch die visualisierte Pose – verständlich aufgrund unserer Alltagserfahrung sowie tradiert codierter Bedeutung³¹ – hinreichend sein. Anschaulich zeigt uns das Wilhelm Wendling, der seine Bildgeschichten mit schlichten Strichmännchen und (abgesehen von der Überschrift) textfrei erzählt.³² Seine Zeichnungen wirken dennoch so lebendig, dass der Betrachter leicht den Prozess erfassen kann. So ist es z. B. völlig nebensächlich, vielleicht sogar störend, zu wissen, um welches konkrete „Geheimnis“ (Titel) es sich in dieser Episode dreht. Die Posen der Akteure und die gezeigten Kontextbezüge sind völlig hinreichend, so dass der aufmerksame Betrachter erfassen kann, dass es hier spöttisch-kritisch ums Tratschen geht, um die Weitergabe von Gerüchten und deren Wirkung.

³⁰ Will Eisner: *Mit Bildern erzählen*. Übs. René Granacher. Wimmelsbach: Comic-Press 1995, S. 17.

³¹ Zur Körpersprache vgl. u.a. Ilsebill Barta Fliedl/Christoph Geissman (Hgg.). *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*. Salzburg, Wien: Residenz 1992. Barbara Pasquinelli. *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck*. Berlin: Parthas 2007. Bernd H. Reutler. *Körpersprache im Bild*. Wiesbaden: Englisch 1986; zur theatralischen Pose in der Bildgeschichte am Beispiel *Leonardo und Blandine* (von Göz 1783) vgl. Eckart Sackmann. „Leonardo und Blandine – ein Comic aus dem Theater“. *Deutsche Comicforschung* 1 (2005), S. 7-11.

³² Wilhelm Wendling. *O, diese Jugend! 50 Bildfolgen*. Hamburg: Hansischer Gildenverlag 1939.

Abb. 14. Wilhelm Wendling: *Geheimnis*.

Thesen

Aus dem Gesagten ergeben sich folgende Thesen zum Stellenwert des Bildes in der Bildgeschichte:

- Das narrative Bild trägt die Geschichte.
- Der Erzähler einer Bildgeschichte ist vornehmlich ein Zeiger.
- Das narrative autonome Einzelbild wie die weite Bildfolge motivieren aufgrund ihrer impliziten literarischen Struktur den Betrachter automatisch, das Davor und Danach ergänzend zu imaginieren, bei einer engen Bildfolge dem zeitlichen Fluss zu folgen. Stets sind die Bildelemente als Verweise (Indizien) für ein narratives Geschehen zu werten und zusammen mit emotionalen Wirkungen zu einem in sich narrativ logischen Prozess kombinierend zu verbinden.
- Der Rezipient wird so zum Miterzähler; die erzählte Geschichte wird konstruiert aus dem Angebot des Autors und dem imaginierenden Anteil des Betrachters (was eine gewisse Mehrdeutigkeit zur Folge hat).
- Solche „Bildlesearbeit“ fordert Offenheit und Bereitschaft zur aktiven Rezeption. Sie muss erlernt und geübt werden (wobei das Lernen i.d.R. durch entsprechendes Tätigsein erfolgt.)

Das gilt m. E. für jede Form des „Prinzips Bildgeschichte“, für narrative Zyklen, für Graphic Novels, für Comics, für Mangas, für klassische Bildergeschichten der Bilderbögen wie der Bilderbücher usw. Es ist freilich besonders deutlich bei textfreien Bildgeschichten zu erkennen, denen Rezeptionshilfen und relative Eindeutigkeit durch beigelegte Texte fehlen. Im Kontext des wiedererkannten hohen Stellenwerts des Bildes in unserer Gesellschaft³³ sowie in Korrespondenz zum Label *Graphic Novel* hat die textfreie Bildgeschichte an Aufmerksamkeit gewonnen.³⁴ Neben textfreien kurzen Geschichten in weiter wie in enger Bildfolge³⁵ sind insbesondere umfangreichere Erzählungen zu nennen, historische Beispiele³⁶, die z. T. wieder aufgelegt werden, und aktuelle Beispiele, die der mit dem Film korrespondierenden Comic-Ästhetik folgen.³⁷

³³ Vgl. Anm. 5 und 6.

³⁴ Vgl. David A. Beronä. *Wordless Books. The Original Graphic Novels*. New York: Abrams 2008. Dietrich Grünewald. „Roman ohne Worte. Lynd Wards ‚Gods’ Man. A Novel in Woodcuts‘ (1929)“. „Und wer bist du, der mich betrachtet?“. *Populäre Literatur und Kultur als ästhetische Phänomene*. Festschrift für Helmut Schmiedt. Hg. Helga Arend. Bielefeld: Aisthesis 2010, S. 47-93. Helmut Kronthaler. „Otto Nückel. Bilderroman ohne Worte“. *Deutsche Comicforschung* 6 (2010), S. 65-73.

³⁵ Damit sind z. B. grafische Zyklen wie *Ein Weberaufstand* von Käthe Kollwitz (1893/98) gemeint (vgl. *Kunst entdecken*. Bd. II. Berlin: Cornelsen 2003, 136ff.), textfreie Geschichten in den Bilderbogen des 19. Jahrhunderts oder Pantomimenstrips wie Oscar Jacobsson: *Adamson* (1920ff.), Carl Anderson: *Henry* (1934ff.), Otto Soglow: *Der kleine König* (1934ff.), Hans Jürgen Press: *Der kleine Herr Jakob* (1953ff.), Giovannetti: *Max. Das Marmeladentier* (1954ff.) oder Hanne Türk: *Philipp* (1982ff.). Bemerkenswert ist, dass L’Association zur Jahrtausendwende ein voluminöses Werk herausbrachte (234 Künstlerinnen und Künstler aus 29 Ländern), das ausnahmslos aus textfreien kurzen Bildgeschichten besteht (Jean-Christophe Menu (Koordination). *Comix 2000*. Paris: L’Association 1999).

³⁶ Z. B.: Frans Masereel. *Die Passion eines Menschen* (1918). München: Kurt Wolf 1924 (Reprint in George A. Walker: *Graphic Witness. Four Wordless Graphic Novels*. Buffalo: Firefly 2007. Otto Nückel. *Schicksal. Eine Geschichte in Bildern*. München: Delphin 1930 (Reprint Zürich: Limmat 1985). Lynd Ward. *Gods’ Man. A Novel in Woodcuts* (1929). Reprint *Six Novels in Woodcuts*. New York: Library of America 2004. Milt Gross. *He done her wrong. The great American novel (with no words)* (1930). Reprint Lake City: Fantagraphics 2005. Clément Moreau (i.e. Carl Meffert). *Nacht über Deutschland* (1937/38). Ausgabe Norderstedt: Books on Demand 2009. Laurence Hyde. *Southern Cross* (1951). Reprint Montreal: Drawn and Quarterly 2007. Auch in Walker: *Graphic Witness* (wie oben).

³⁷ Z. B. Jürgen Mick. *Candid*. Hamburg: Carlsen 1991. Hendrik Dorgathen. *Space Dog*. Reinbek: Rowohlt 1993. Masashi Tanaka: *Gon 1*. Sonneberg: Edition Kunst

Im Folgenden sollen die Thesen daher an einem textfreien historischen Beispiel überprüft werden, der Holzschnitt-Erzählung *Die Seiltänzerin und ihr Clown* von Werner Gothein, womit zugleich die Chance genutzt wird, diese weithin vergessene Geschichte wieder bekannt zu machen.³⁸

Werner Gothein: *Die Seiltänzerin und ihr Clown*

Werner Gothein, am 8. 3. 1890 in Karlsruhe geboren, am 2. 6. 1968 in Unterruhdingen gestorben, lernte als junger Mann 1912 die Werke des Expressionisten und Mitbegründers der Künstlergruppe „Die Brücke“, Ernst Ludwig Kirchner, kennen. Die Arbeiten inspirierten ihn so, dass er nach Berlin ging, um als Schüler am MUIM-Institut³⁹ Malerei, Bildhauerei und die Holzschnitttechnik zu erlernen. Zur Zeit des Dritten Reiches schuf Gothein Entwürfe für Haushalts-Keramik, zog sich 1940 in den Schwarzwald zurück und beschäftigte sich intensiv mit den Holzschnittromanen Frans Masereels. Sie motivierten ihn, neben Illustrationen (z. B. zu Racines Tragödie *Berenice* und zu Äsops Fabeln) selbst Bildgeschichten zu schaffen.⁴⁰

der Comics 1994 (Japan: 1992). Thomas Ott. *Dead End*. Zürich: WashingDay 1996. Fabio. *Du Plomb dans l'Aile*. Paris: Seuil 1996. Peter Kuper. *The System*. New York: DC 1997. Feuchtenbergerowa (Anke Feuchtenberger). *Somnambule*. Berlin: Jochen Enterprises 1998. Eric Drooker. *Blood song. A silent Ballad* (2002). 2. Aufl. Milwaukee: Dark Horse 2009. Ulf K. *Sternennächte*. Wuppertal: Edition 52 2004. Sara Varon. *Robo und Hund. Wahre Freundschaft rostet nicht*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2008. Shaun Tan: *Ein neues Land*. Hamburg: Carlsen 2008.

³⁸ Erwähnt wird die Erzählung von Walker: *Graphic Witness* (wie Anm. 36), S. 21.

³⁹ MUIM – Moderner Unterricht in Malerei; das Institut wurde 1912 von Kirchner und Max Pechstein gegründet, löste sich noch im gleichen Jahr wegen Unrentabilität auf. Vgl. „Ernst Ludwig Kirchner“. *Bücke Museum*. Hg. Magdalena Moeller. URL: <http://www.bruecke-museum.de/kirchner.htm>, o.J. (zit. 14.3.2012).

⁴⁰ Eva Gothein, Großnichte des Künstlers, hat das Projekt aufgegriffen, Gotheins Leben und Werk zu erschließen. Informationen: *Werner Gothein*. URL: http://www.gothein-design.de/werner_gothein_o.J. (zit. 13.3.2012). Ebd. (URL: http://www.gothein-design.de/werner_gothein/content/holz_seil.htm (zit. 15.03.2011) findet sich inzwischen eine vollständige Wiedergabe des Bildromans sowie auch eine Kurzgeschichte in 14 Blättern: *Sommertage*, o. J.

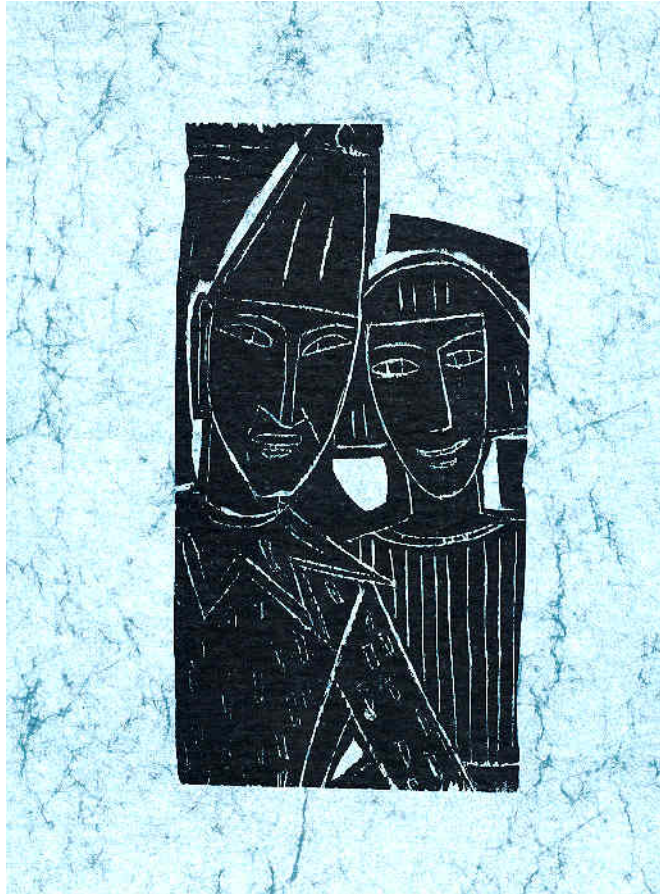


Abb. 15. Werner Gothein: *Die Seiltänzerin und ihr Clown*.

Während *Hiob. Ein biblisches Bilddrama* (1952) eher eine Illustrationsfolge ist, die Gothein kommentierend als Lichtbildvortrag vorstellte, ist *Die Seiltänzerin und ihr Clown* eine eigenständige textfreie Bild-Erzählung. 1949 im Verlag Günther Ziegler, Schwenningen/Neckar, erschienen⁴¹, umfasst sie 102 schwarz-weiße Holzschnitte, jeder einzelne auf einer Buchseite präsentiert (Buchformat 35 x 27 cm), die in der Tradition Masereels eine linear aufgebaute Erzählung bieten.

⁴¹ Mir steht die Zweitaufgabe zur Verfügung, die nach den Original-Holzschnitten 1955 in einer Auflage von 500 Exemplaren bei Hermann-Kuhn-K.G., Schwenningen/Neckar, herauskam.

Schon ein flüchtiges Durchblättern des Buches zeigt, dass die Geschichte primär von den (titelgebenden) Akteuren, dem Clown und der Seiltänzerin, lebt. Auf eine detaillierte Darstellung der Handlungsorte verzichtet Gothein weithin; ausgenommen dann, wenn der Ort narrativ von besonderer Bedeutung ist, wie zum Beispiel der Rummelplatz mit seinen Attraktionen (59 – 61). So wird auch nicht gezeigt (und für das Verständnis der Geschichte ist das letztlich auch unerheblich), wo genau die Akteure auftreten – ist es in einer Zirkusarena, ist es im Freien?⁴² Lediglich Blatt 23 zeigt einen näher beschriebenen Schauplatz: einen Wohnwagen, Sitzplätze für Zuschauer, das hoch gespannte Seil, auf dem balanciert wird und das darunter gespannte Sicherheitsnetz. Meist sind nur das Seil (ein dünner querverlaufender weißer Strich) und das Sicherheitsnetz visuelle Signale, die den Betrachter animieren, sich in Ort und Atmosphäre des Geschehens einzufühlen und gemäß eigener Erfahrung und Vorstellungskraft auszumalen.

Im Zentrum stehen die Akteure (Abb. 16):

– Die junge Seiltänzerin, die wir als kleines Mädchen (3, 4) kennen lernen und begleiten, wie sie zu einer jungen schönen Frau heranwächst. Als identifizierbares Erkennungszeichen dient eine klassische Pagenschnitt-Frisur mit glattem, stumpfen Ponyschnitt. Manchmal trägt sie Hosen (als Kind: 5, 6, 8) bzw. einen engen Hosenanzug (12, 27), meistens ein weißes Kleid mit ausgespreiztem Rock. (Abb. 17.)

⁴² In Bild 54 sammelt die Tänzerin auf einem Teller Geld von den Zuschauern ein, was vermuten lässt, dass die Vorführung im Freien stattfindet und dass die beiden wohl als eigene Unternehmer ihre Kunst, wandernd von Stadt zu Stadt, auf den Straßen anbieten.

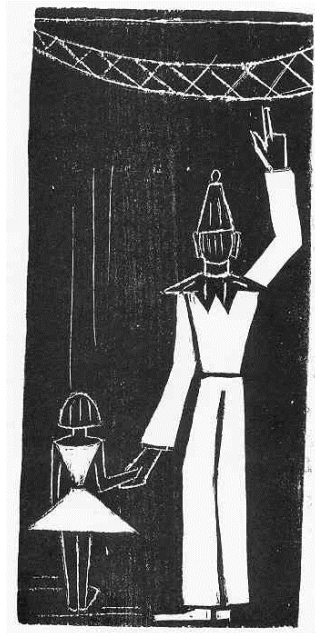


Abb. 16.

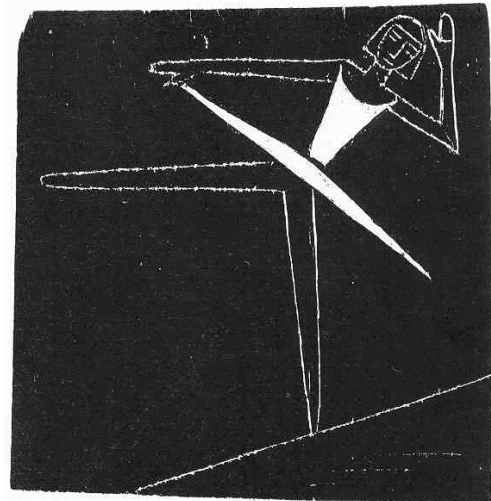


Abb. 17.



Abb. 18



Abb. 19.

– Der Clown, ein Mann wohl mittleren Alters, mit einer bommelgekrönten hohen Mütze und einem Sternkragen ausgestattet, dessen Aussehen sich im Verlauf der Geschichte nicht ändert. Wie zahlreiche Szenen zeigen, ist er ein geschickter Artist, der meisterhaft auf dem Seil zu tanzen versteht. Das Kostüm dient nicht nur als Erkennungszeichen, sondern ist auch Verweis auf seine Rolle als Clown – nicht der tollpatschige dumme August, sondern der melancholische Weißclown, der Pierrot. (Abb. 18, 19.)

Der ist uns aus langer Bildtradition vertraut (und vielen Rezipienten sicherlich auch durch eigene oder medial vermittelte Zirkusbesuche). Ursprünglich ist Pierrot als Figur der Commedia dell'Arte eine eher grobe, tölpelhafte Dienerfigur⁴³, die von Antoine Watteau (1684 – 1721) verfeinert und poetisch interpretiert wurde, wie ihn z. B. sein Gemälde *Pierrot* (um 1718. Öl/Leinwand, 184,5 x 149,5 cm, Louvre, Paris) zeigt. In dieser Charakterisierung reüssiert Pierrot im 19. Jahrhundert auf der Pantomimen-Bühne: als melancholischer, trauriger Clown, der den Welt-schmerz aller Welt zu tragen scheint.



Abb. 20. Antoine Watteau: *Pierrot*.



Abb. 21. Nadar: Duberau.

⁴³ Vgl. zur Commedia dell'Arte: David Esrig (Hg.). *Commedia dell'Arte. Eine Bildgeschichte der Kunst des Spektakels*. Nördlingen: Greno 1985. Zu Watteau: Helmut Börsch-Supan: *Antoine Watteau*. Köln: Konemann 2000, S. 46ff. Zum Clown/Pierrot: Thomas Kellein. *Pierrot. Melancholie und Maske*. München: Prestel 1995.

So machte ihn der Pantomime Charles Duberau bekannt, den Nadar (i.e. Félix Tournamachon, 1820 – 1910) in dieser Rolle fotografierte, und so zeigen ihn zahlreiche Gemälde, wie z. B. Bernard Buffets (1928 – 1999) *Der Clown* (1955. Öl/Leinwand, 230 x 150 cm, Petit Palais, Genf). Die Rolle ist verknüpft mit dem klassischen Spiel um die unerfüllte Liebe. Pierrot bemüht sich um die schöne Colombine, doch er kann ihre Liebe nicht erringen. Eine französische Postkarte aus den 1920er Jahren zeigt im ironischen Spiel eines Vexierbildes die Popularität des Stoffs: wir sehen Pierrot, wie er mit einer hübschen jungen Dame an einem Tischchen sitzt.

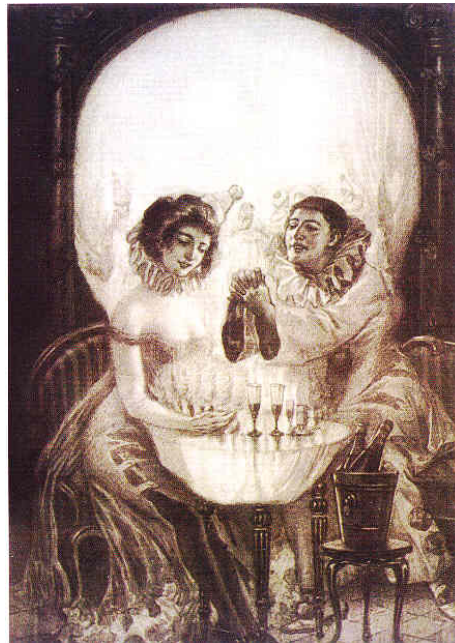


Abb. 22. Postkarte (1920).

Doch trotz gefüllter Champagnergläser, die eine gelöste, romantische Stimmung signalisieren, zeigt sein flehendes Händeringen an, dass sie ihn wohl nicht erhört hat. Der zweite Blick verändert die Szene: wir nehmen nun, konzentriert auf die helle Mittelfläche des Bildes, einen grinsenden Totenkopf wahr, der die Geschichte als Tragödie charakterisiert. *Die Seiltänzerin und ihr Clown* knüpft somit von Titel und Thema her an eine vertraute, konventionelle Geschichte an, weckt entsprechende Erinne-

rungen und Erwartungshaltungen. Dabei signalisiert schon die Kennzeichnung „ihr (!) Clown“ im Sinne der Redewendung, „jemandes Clown sein“, dass wir wohl eher eine traurige denn eine komische Geschichte vor uns haben. Auch die Holzschnitttechnik, die im harten Schwarz-Weiß-Schnitt, im reduziert-betonten, ausdrucksstarken Stil des Expressionismus⁴⁴ die Figuren vorstellt, lässt eher eine bedrückte, fast düster wirkende Atmosphäre spürbar werden und kaum eine fröhlich-leicht-witzige Geschichte erwarten. Es geht hier also weniger um das Erzählen einer neuen, ungewöhnlichen Geschichte, sondern darum, **wie** ein klassisches Motiv variiert und auf eigene Weise mit den Mitteln der spezifischen Kunstform der textfreien Bildgeschichte erzählt wird.

Inhalt

Fassen wir zunächst knapp den Inhalt der Geschichte zusammen: Ein Clown findet ein kleines Mädchen, nimmt es bei sich auf und bildet es zur Seiltänzerin aus. Als es zu einer jungen Frau herangewachsen ist, agieren beide als Team auf dem Hochseil. Eines Tages spricht ein junger Mann die Seiltänzerin an und sie erlebt mit ihm einen schönen Tag auf dem Rummelplatz. Der Clown verfolgt die beiden und beobachtet sie heimlich. So wird er Zeuge, wie der junge Mann der Seiltänzerin eine Kette schenkt, wie sie sich umarmen und küssen. Die Seiltänzerin verbringt mit dem jungen Mann eine Liebesnacht, doch dann kehrt sie wieder zum Clown zurück. Die folgenden Szenen zeigen nicht mehr die nahe Vertrautheit ihres früheren Verhältnisses. Nach einem gewagten halsbrecherischen Solo stürzt der Clown vor den entsetzten Blicken der Zuschauer am Rettungsnetz vorbei vom Seil. Erschrocken hat die Seiltänzerin das Unglück verfolgt. Im letzten Bild sehen wir sie, wie sie den Kopf des Gestürzten in ihren Schoß bettet. (Abb. 23-25.)

⁴⁴ Als Schüler Kirchners ist Gothein von der Formsprache der Expressionisten geprägt. Die Figur des Clowns – wie überhaupt die Zirkuswelt – war ein beliebtes Thema der Brücke-Künstler. Gothein hat sich vielfach mit der Clownfigur beschäftigt im Sinne eines psychologisch betonten Bildnisses, wie zahlreiche Clownzeichnungen zeigen (z. B. *Clown in Weiß*, um 1950. Ölkarton auf Kreide; s. Anm. 40).



Abb. 23.



Abb. 24.



Abb. 25

Der Plot bestätigt, dass Gothein das klassische Pierrot-Motiv aufgreift und variiert erzählt, in ebenso klassischer Weise: in linearer Chronologie und vertrauter narrativer Struktur, vom Exposé über Höhepunkt/Konflikt zu abschließender Katastrophe. Die Geschichte wird nicht beschrieben, nicht erklärt, nicht von einem auktorialen Erzähler kommentiert. Der Autor ist weniger Erzähler im Sinne der sprachbezogenen Erzähltheorie⁴⁵, er ist vielmehr ein *Zeiger*. Er zeigt uns die Geschichte als eine Art Pantomimen-Stück auf Papier, in einer Mischung aus enger und weiter Bildfolge, wobei jedes Bild – für sich auf der rechten Buchseite präsentiert – die ungeteilte Aufmerksamkeit fordert. Es wird gezeigt, wie sich der Clown nach der Begegnung der Seiltänzerin mit dem jungen Mann verhält, wie sich ihr Verhältnis ablesbar in ihren Posen verändert – aber es obliegt dem Betrachter, das Gezeigte zu deuten, möglicherweise in dem Sinne, dass der Clown tief verstört ist, dass er jetzt erkennt, dass die Seiltänzerin für ihn nicht nur eine Tochter ist, sondern dass er sie als Frau liebt und dass diese Liebe aber wohl unerwidert bleibt. Der Betrachter ist Zeuge dieses Geschehens, das ihm aus weitgehend objektivem Blickwinkel⁴⁶ vor Augen gestellt wird. Will er die Geschichte verstehen, muss er zum aktiven Miterzähler werden. Er muss das Gezeigte inhaltlich, emotional und metaphorisch erfassen, muss die

⁴⁵ Vgl. Monika Fludernik. *Erzähltheorie. Eine Einführung*. 2. durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

⁴⁶ Gothein lässt uns als Zeuge auf das Geschehen blicken, wobei der Betrachter entweder einen distanzierten Überblick erhält, aber auch, wenn sich das Bildmotiv auf Köpfe und Mimik konzentriert, nah herangeführt wird. Den subjektiven Blick gewissermaßen aus den Augen eines Akteurs, wie ihn z. B. Hergé als Blick durch Fernrohr oder Fernglas erlaubt (*Tim und Struppi, Das Geheimnis der Einhorn*, 15; *Im Reiche des schwarzen Goldes*, 14) oder wie ihn konsequent durchgehalten als Blick eines verliebten jungen Manns, den man selbst nie im Bild sieht, Bastien Vivès (*In meinen Augen*. Berlin: Reprodukt 2010) als Erzählmittel nutzt, finden wir bei Gothein eher selten. Ausnahmen sind Bl. 56, das wir aus der Sicht des Clowns, wie er schauend in Bl. 57 gezeigt wird, sehen, sowie Bl. 70, das auf Bl. 69 folgt (das den Clown zeigt, wie er zum Fenster hineinschaut in einen Raum, in dem die Seiltänzerin und ihr Freund und gewissermaßen auch wir Betrachter sind) und somit zeigt, was er wahrnimmt. Meist (so bei der Verfolgungsaktion des Clowns) sehen wir die beobachtende Person selbst im Bild. Nur dort, wo Gothein das Publikum abbildet, wird uns auf der folgende Seite ein Motiv gezeigt, das wohl dem entspricht, was die Zuschauer sehen. Meist bleiben wir von außen betrachtende Zeugen, die allerdings durch Mitfühlen und Identifikation Distanz aufgeben können.

Einzelbilder narrativ deuten und schlussfolgernd kombinierend im Kopf zu einer zusammenhängenden Geschichte fügen, zu einem lebendigen, in der Zeit fortschreitenden Prozess eines äußeren und inneren Geschehens.

Die Rolle des Clowns im Spiel

Am Beispiel des Clowns und seines Verhältnisses zur Seiltänzerin soll etwas näher untersucht werden, welche Erzählmöglichkeit der Bild-Autor, der Zeiger, hier nutzt, und was dem Betrachter als Rezeptionsarbeit abverlangt wird. Es steht außer Frage, dass die besondere und das Wort überschreitende Leistung des Bildes (was auch für die Bildgeschichte gilt) darin besteht, die sichtbare Welt anschaulich, detailreich vor Augen zu stellen. Das übertrifft (als Vermittlungsleistung) jede Wort-Beschreibung. Die Leistung des Wortes wiederum übertrifft das Bild, wenn es um konkrete Aussagen oder abstrakte Überlegungen geht. Die Benennung, jemand sei niedergeschlagen, ist eine klare bestimmende Aussage, die nun auch leicht in einen Begründungszusammenhang zu stellen ist. Interessanter und den Rezipienten mehr fordernd ist es, wenn statt dieser konkreten Attribuierung (die ja ein bestimmendes Urteil des Sprechers ist) in einem Roman eine Szene geschildert wird, aus der erst zu schließen ist, dass die Person niedergeschlagen wirkt.

Genau dies leistet nun auch die Bildgeschichte: sie zeigt uns an, dass jemand so aussieht, als sei er niedergeschlagen, d.h. eine entsprechende Pose einnimmt. Die Bildgestaltung funktioniert somit – um im Kontext der Zeichentheorie zu argumentieren – wie ein Index-Zeichen, ein Symptom, mit dem wir auf einen Zustand verwiesen werden, den (bekannter Weise) dieses Erscheinungsbild anzeigt.⁴⁷ Ob unsere Schlussfolgerung richtig ist, ob das Dargestellte in seiner Bedeutung tatsächlich dem konventionellen Index folgt, wird im Falle der Bildgeschichte meist im nachfolgenden Kontext deutlich, kann aber auch eine gewisse Mehrdeutigkeit und Offenheit bewahren. Wenn Gothein in dieser Geschichte der offensichtlichen Leistung des Bildes, wie der Ortskennzeichnung, der detailreichen Ausschmückung der Kleidung usf., weniger Aufmerksamkeit schenkt und sich auf das konzentriert, was andeutend für das Verstehen der Geschichte genügt, so kann man vermuten, dass es ihm weni-

⁴⁷ Vgl. Keller. *Zeichentheorie* (wie Anm. 8), S. 118ff.

ger um eine äußerliche Aktionsgeschichte denn um eine psychologisch akzentuierte „innere“ Geschichte geht.



Abb. 26.

Statt den Charakter des Clowns zu benennen, zeigt uns Gothein Szenen, die uns erlauben, auf diesen Charakter zu schließen. Wenn der Clown sich liebevoll dem kleinen Mädchen zuwendet, es zu sich nimmt, es ausbildet (2, 3, 5), so spiegelt das einen liebenswerten, humanen Charakter. Und der bestätigt sich im Weiteren, wenn er die Ausbildung der kleinen Seiltänzerin mit fürsorglichem Blick begleitet (7). Zwischen beiden besteht ganz offensichtlich ein vertrautes, liebevolles Verhältnis (9), das wir aus der Vorgeschichte als eine Vater-Tochter-Beziehung werten und in diesem Sinne auch ihre Umarmung (12) verstehen. In weiteren Szenen (13, 16, 17) sehen wir die beiden gemeinsam auf dem Seil, ein gutes Team, das vertraut miteinander ist. Die Gesichtsausdrücke spiegeln Offenheit, Freundlichkeit, Vertrautheit miteinander. Beide bilden – wie insbesondere Bild 16 zeigt – eine harmonische Einheit. (Abb. 27-30.)



Abb. 27

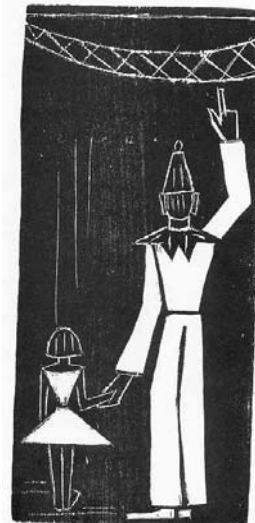


Abb. 28.



Abb. 29.



Abb. 30.

Die Seiltänzerin wächst heran, ist kein Kind mehr, sondern eine charmante junge Frau, die die bewundernden Blicke der Zuschauer auf sich lenkt (10). Sie ist sich offensichtlich dieser Veränderung bewusst.



Abb. 31.

Wie sie in Bild 18 gezeigt wird, mit unbestimmtem Blick sinnend lächelnd aus dem Fenster schaut, verrät sie uns nicht, was sie konkret denkt – aber wir wissen – aus eigener Lebenserfahrung – abzulesen, dass sie hier träumerisch in die Zukunft blickt, vielleicht überlegt, wie ihr Leben einmal werden wird, wer ihr einmal begegnen könnte... Während sie weißflächig und damit betont aus der Schwarzfläche geschnitten ist, fällt auf, dass der Clown mit nur wenigen Konturlinien im Weißlinienschnitt angedeutet ist, somit im Dunkel, im Hintergrund bleibt. Wir können sehen (und schlussfolgern), dass er an ihren Überlegungen nicht teilnimmt, dass er ausgeschlossen ist – dass er aber diese Veränderung aufmerksam wahrnimmt. Behutsam, aber durchaus mitvollziehbar, können wir eine allmähliche Veränderung in der Beziehung der beiden wahrnehmen. Zum einen verfolgen wir, wie die junge Frau sich immer stärker ihrer selbst bewusst wird, wie sie (20) sich im Spiegel betrachtet (vertraute Symbolik der Selbsterkenntnis), wie sie – vergleichen wir die

Blätter 9, 17 und 22 – selbstbewusster wird. Blickt sie in Blatt 9 lächelnd zum Gesicht des Clowns auf, finden wir ihren Kopf, wenn auch noch im Hintergrund, das Profil des Clowns dominierend im Vordergrund, auf gleicher Höhe (17), während in Blatt 23 ihr Kopf mit der selbstbewusst lächelnden Miene eindeutig die Priorität behauptet und er an den Rand gedrängt ist. Parallel verfolgen wir, dass der Clown die junge Frau heimlich betrachtet, wenn sie schläft (19), sie sogar nackt vor dem Spiegel überrascht (21) – ein Hinweis, der uns schlussfolgern lässt, dass der Clown die „Verwandlung“ des Mädchens in eine schöne, vielleicht sogar begehrte Frau erkennt. Was denkt er? Dass er ein Wüstling ist, schließt sein bisheriges liebevolles und verantwortungsvolles Verhalten sicher aus. Aber wandelt sich nicht langsam – vielleicht ohne dass er es selbst tatsächlich so erkennt – seine Einstellung ihr gegenüber, von den Gefühlen zu einer Tochter zur Liebe zu einer Frau?



Abb. 32.



Abb. 33.

Die Fragezeichen zeigen die Offenheit, die Möglichkeit solcher Schlussfolgerungen an. Auch wenn sie zutreffen sollten, im Lebensalltag der beiden zeigt sich nichts davon. Wir sehen beide nach wie vor in ihrer Routine: als Artistenpaar im harmonischen Gleichklang auf dem Seil,

sichtbar durch simultane Posen, durch das gemeinsame Agieren (25 – 32). Ganz sicher hat der Clown nicht mit ihr über seine Gefühle gesprochen – nicht nur, dass eine entsprechende Szene in der Folge fehlt, auch die Pose in Bild 33, in der sie ihn freundlich anlächelt und die Hand auf seine Schulter legt, zeigt, dass aus ihrer Sicht das alte kameradschaftlich Verhältnis ungetrübt und unverändert ist.

Gemeinsam mit den jubelnden und offensichtlich begeisterten Zuschauern (wie ihre gespannten aufmerksamen Blicke, wie ihre ausgestreckten Arme zeigen), bewundern wir wie die Seiltänzerin alleine eine graziöse, sichere Vorstellung auf dem Seil bietet (42, 43, 45, 47), wie sie (51) glücklich und von sich überzeugt den Zuschauern zuwinkt.

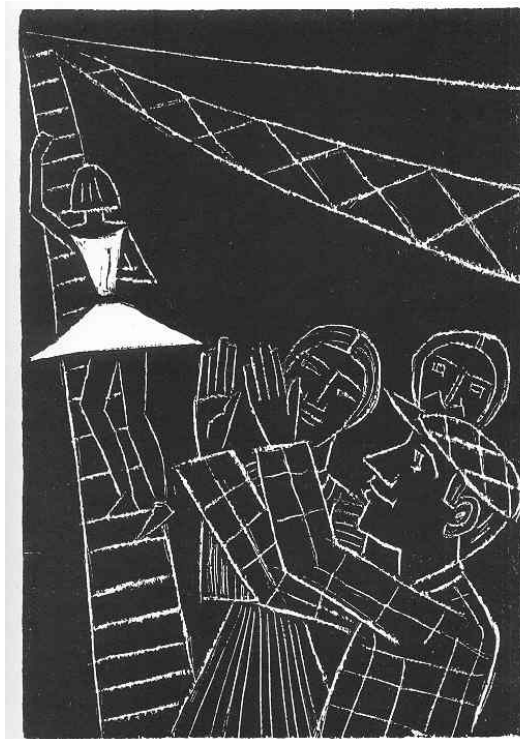


Abb. 34.

Ein junger Mann mit Mütze (deutlich ablesbar: er ist in ihrem Alter) hat das Winken wohl auf sich bezogen und schaut lächelnd zu ihr hinauf (52), klatscht begeistert, während sie die Strickleiter herabklettert (53), spricht sie offensichtlich an, als er ihr auf den Teller einige Münzen legt (54). Die Begegnung, das spürt der Betrachter sofort, ist einschneidend. Denn im folgenden Blatt (55) sehen wir Seiltänzerin und Clown wie schon oft (s.o., 9, 17, 22) in Nahaufnahme, doch hier schauen sie sich zum ersten Mal nicht an. Sie, links stehend, blickt nach vorn aus dem Bild, er hat den Kopf nach rechts gedreht, schaut in eine andere Richtung. Das dürfte weniger räumlich, denn metaphorisch zu deuten sein und begründet die nächsten beiden Bilder: auf Blatt 56 sehen wir den jungen Mann und die Tänzerin von hinten, wie sie zusammen in die Bildtiefe schreiten, oder auch: davon gehen, denn der Blick auf sie ist offensichtlich der Blick des Clowns, dem wir im nächsten Bild in ein nachdenklich-betroffenes, fast melancholisches Gesicht schauen. (Abb. 35-37)

Die nächsten Blätter zeigen, wie sich Seiltänzerin und junger Mann auf dem Rummelplatz vergnügen und sich offensichtlich emotional näher kommen. Ohne dass es ihn bemerkt, folgt der Clown heimlich dem Paar (60, 63) und beobachtet die beiden. Ist das das Verhalten eines besorgten (Pfleger-)Vaters – oder eines eifersüchtigen Liebhabers? Der Betrachter muss sich selbst seinen Reim darauf machen. Es ist keine zwingende Deutung, aber ein sich aufdrängendes Angebot, wenn Blatt 67, das zeigt, wie der Clown nur mehr die über seinem Horizont schwebenden Füße der beiden sieht, als Metapher für Entfremdung gelesen wird. So wie die beiden sich im Folgenden immer näher kommen, sich umarmen und küssen (68), schließlich umschlungen auf einem Bett sitzen (70, sie im verführerischen Unterhemd) und sich liebkosen (71, 72), so sehr wird der weiterhin beobachtende Clown zum heimlichen Spanner, dessen Miene sich von Bild zu Bild verdüstert – bis er – offenbar gebrochen zu sich zurückgekehrt (76) – allein in der klassischen Pose nachdenklicher Melancholie⁴⁸ seiner Trauer verfällt. (Abb. 38-39.)

⁴⁸ Sie erinnert – formal-ästhetisch und damit auch inhaltlich – an Walther von der Vogelweide (Heidelberger Liederhandschrift um 1300), Dürers *Melancholie* (1514), Rodins *Der Denker* (1880).

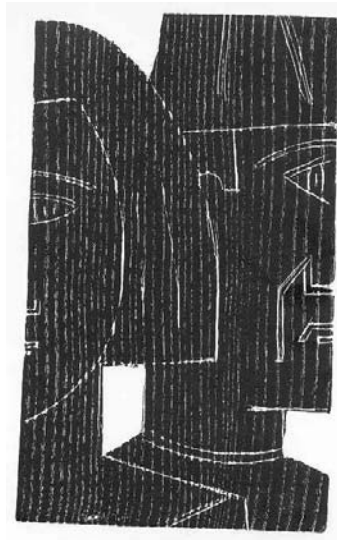


Abb. 35.



Abb. 36.



Abb. 37.



Abb. 38.



Abb. 39.



Abb. 40.



Abb. 41.

Dieses Bild – so scheint es dem Betrachter – lässt bedeutungsschwer nachempfinden, dass sich der Clown nun endlich seiner wahren Gefühle der Seiltänzerin gegenüber bewusst ist – und zugleich erkennt, dass sie diese Gefühle nicht teilt, dass seine Liebe chancenlos ist. Nach der Romanze eilt die Seiltänzerin wieder nach Hause, zum gemeinsamen Wohnwagen (74, 75). Der Blick (77), den sie wohl auf den Clown wirft, lässt weiten Deutungsspielraum. Ist sie nach Hause gekommen, weil ja morgen wieder der berufliche Alltag auf sie wartet und damit der gemeinsame Auftritt mit dem Clown? Deutet der Blick an, dass sie um Verständnis bittet: Ich habe mein Glück gefunden, freu dich mit mir...? Oder hat auch sie plötzlich erkannt, dass die Nacht mit dem jungen Mann ein Irrtum war und der Blick sagt: Ich habe erkannt, dass ich dich als Mann (nicht nur als Vater) liebe, vergib mir, ich bin zurück...? Sichtbar ist in der weiteren Folge, dass sich die alte vertraute Harmonie nicht wieder einstellt, das Lächeln ist aus beider Gesichtern verschwunden, sie schauen sich nicht an. Aber der Alltag hat sie wieder: sie stehen wie immer zusammen auf dem Seil und bieten dem Publikum die erwünschte Schau. In der Zuschauermenge sieht man den jungen Mann mit seiner auffallenden Mütze allerdings nicht mehr.



Abb. 42.

Blatt 84 zeigt – im deutlichen Gegensatz zu früheren Bildern (25, 27, 30, 32) – nicht mehr die freundliche, vertrauensvolle Zuwendung auf dem Hochseil. Er wendet sich ab, schaut sie aber (85) noch einmal an, was – so spiegelt Blatt 86 – sie nachdenklich, ja betroffen wirken lässt.



Abb. 43.

Dann geht er, die Balancierstange fest in den Händen, auf dem Seil alleine weiter, wirft noch einen Blick zurück über die Schulter (88) . Das Geschehen wird jetzt dramatisch (90ff.): im wiederholten und sich steigernden Wechselspiel sehen wir den Clown auf dem Seil und dann die Reaktion der Zuschauer. Wie seine Verrenkungen immer gewagter werden und auch die Balancierstange nicht mehr im Bild erscheint (90), so spiegelt sich steigernd in den Gesichtern der Zuschauer die Wahrnehmung drohender Gefahr. Schließlich kippt der Clown ganz aus der Balancierhaltung (96), verliert sein Gleichgewicht, verliert den Halt und fällt (97) am rettenden Netz vorbei vom Seil. Und dann zeigt uns Gothein nicht – wie in bisheriger Regelmäßigkeit zu erwarten – wieder die Zuschauer, sondern das Gesicht der Tänzerin, wie sie ungläubig auf ihn herunterschaut, Entsetzen und Angst in den Zügen (98). (Abb. 44-47.)

Auch die Zuschauer haben – wie ihre Mienen in 99 zeigen – den Ernst der Lage erkannt. Erschrocken recken sie die Arme hoch und sehen, wie (100) der Clown kopfüber in die Tiefe stürzt – das Rettungsnetz am oberen Bildrand ist umsonst gespannt. Den Aufprall sehen wir nicht – nur einen undurchdringlichen Kreis von Zuschauern (101), die gebannt auf den Boden schauen – und der Betrachter ahnt, was sie sehen und imaginiert im Kopf: hier liegt der Clown, zerschmettert auf dem Boden... (Abb. 48-49.)

Die Dramatik dieser Sequenz hat Gothein vorbereitet. Der aufmerksame Betrachter wird sich an eine Episode einige Seiten vorher erinnern. Nach einem gemeinsamen harmonischen Auftritt von Clown und Tänzerin sehen wir (36, 38) ihn alleine auf dem Seil halsbrecherisch herumturnen. Auch hier verfolgen wir im Wechselspiel die Aktionen auf dem Seil und die Reaktionen der Zuschauer, lesen in deren Mimik und Pose gespannte Aufmerksamkeit und schließlich erregtes Entsetzen. Auch hier wird das Gesicht der Tänzerin (39) eingeschoben: doch es zeigt ein schelmisches Lächeln, was den Betrachter beruhigt: aha, das ist nur ein Spiel und gehört zur Schau – ein Nervenkitzel für die Zuschauer, um die Attraktivität der Vorstellung zu steigern. Und richtig fällt dann auch der Clown treffsicher ins rettende Netz (40) und die Zuschauer (41) lachen entspannt und bewundernd. (Abb. 50-51.)

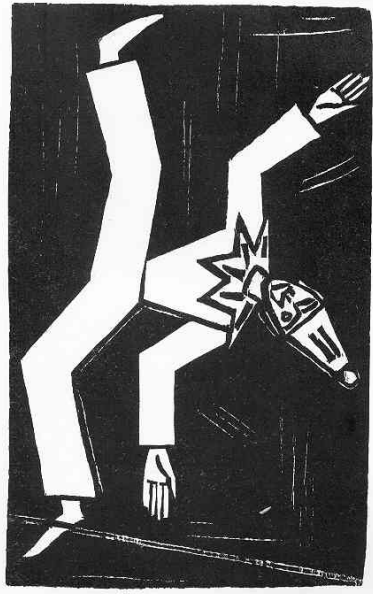


Abb. 44.

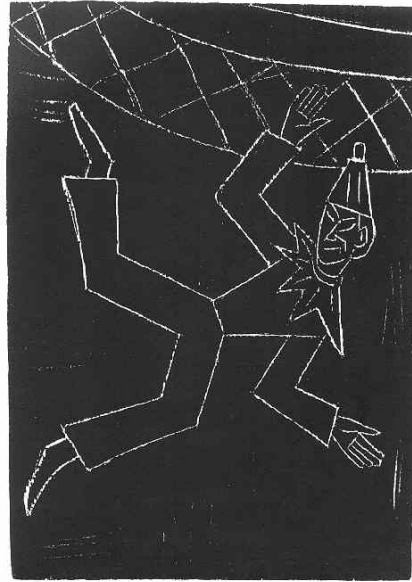


Abb. 45.



Abb. 46.



Abb. 47.



Abb. 48.

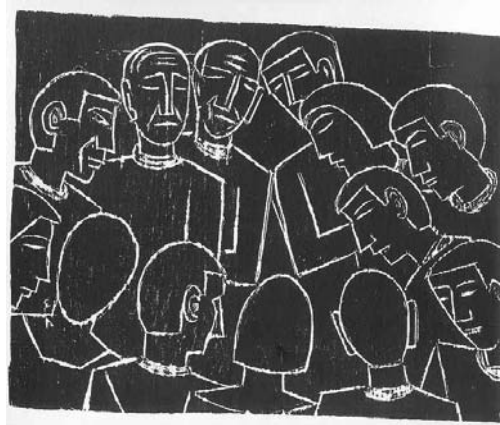


Abb. 49.



Abb. 50.

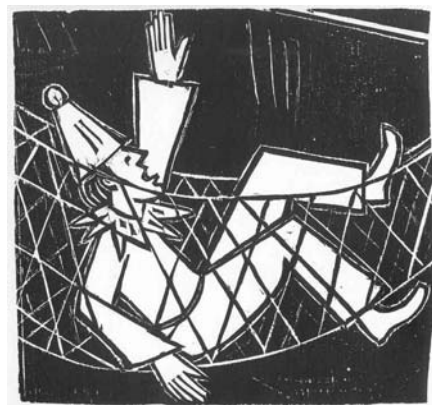


Abb. 51.

Spielraum für die eigene Fantasie

Während diese Szene das meint, was sie zeigt, eine spannende, unterhalt-same akrobatische Leistung, die hier exemplarisch steht und von der man annehmen muss, dass sie als fester Bestandteil des Programms immer wieder stattfindet, ist die Szene der letzten Bilder (99,100,101) singu-lär. Und sie dürfte auch symbolisch zu lesen sein: Der Clown hat den Halt im Leben verloren, sein seelisches Gleichgewicht. Und so kann sein Absturz auch nicht als Unfall, sondern als bewusst herbeigeführt gedeutet werden – als Selbstmord des Clowns, weil er nicht mehr sieht, wie es für ihn und seine Liebe weitergehen kann...

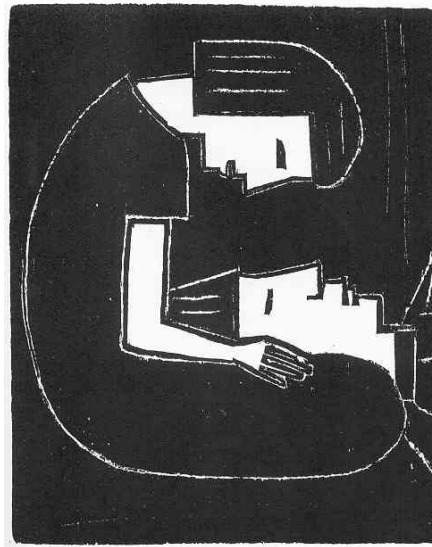


Abb. 52.

Auch das letzte Bild (102) bleibt mehrdeutig. Es zeigt uns, wie die Seil-tänzerin den Kopf des Clowns in ihren Schoß gebettet hat, wie sie ihn sanft hält und liebevoll auf ihn herabschaut. Hier kann der Betrachter all seine persönliche Deutungsfantasie hineinlegen: er kann die Szene als endgültigen Abschied deuten, in Bezug zum konventionellen Bildtypus als Pietá, als Todeslied sehen, kann den möglichen Gefühlen der Tänze-rin nachspüren, ihrer Trauer, vielleicht ihrer Erkenntnis, dass sie ihn doch geliebt hat. Aber was hindert ihn, wenn ihm die Tragödie zu de-

primierend erscheint, ein weiteres Bild zu imaginieren, in dem der Clown die Augen aufschlägt und ihr zulächelt?

Der Betrachter reagiert auf ein statisches Angebot, spürt Indizien nach, die er inhaltlich, emotional und prozessual deutet. Nicht nur das Medium Buch mit seinen umzublätternden Seiten, auch die Unbestimmtheitsstellen in den einzelnen Bildern animieren im Betrachten voranzuschreiten und die Bildfolge als fortgesetzte Schilderung eines Geschehens zu erfassen. Das Sichtbare, das Äußerliche überschreitend, wird der Betrachter sein Wissen, seine Gefühle, seine Assoziationen, ja, seine Wünsche einbringen und – wie oben als These formuliert – als imaginierender Mitautor die Geschichte im Kopf vervollständigen.

Für Gothein gilt, was schon Carl Meffert⁴⁹ zu seinen ebenfalls textfreien Bildgeschichten festgestellt hatte:

Die Serie soll aufdecken, klar erkennen lassen, aber die Geschichte soll auch ein Erlebnis werden für den Betrachter, das ist die Voraussetzung [...] Es bleibt dabei immer genügend Spielraum für seine eigene Phantasie, die wird nur angeregt. [...] Ich gehe also vom Inhalt aus und dafür muss ich eine Form finden, die derjenige verstehen kann, mit dem ich reden will. [...] Man muss sehen können, was sich entwickelt oder was gesagt werden soll. Zusammenhänge sind aufzudecken.⁵⁰

Ich bin der Auffassung, dass die klare Bildsprache Gotheins durchaus jedem verständlich wird, der bereit ist, sich auf dieses Angebot und das kombinierende Sehen und Deuten einzulassen.

Bildgeschichten, die Kraft ihrer narrativen Bilder, bieten ein Spielfeld, das einlädt, eigene Vorstellungen einzubringen. Es mag sein, wie oben mit Blick auf Wilhelm Busch gesagt, dass nicht alle Künstler und Verleger der Imaginationskraft und Bildlesefähigkeit der Rezipienten trauen. Einer Ausstellungskarte des Reiss-Museums, Mannheim (1966), die ich in meiner Ausgabe des Romans gefunden habe, ist zu entnehmen, dass Gothein diese und andere Bildfolgen wohl als Lichtbildvortrag präsen-

⁴⁹ Der auch von Masereel angeregt wurde, vgl. Dietrich Grünewald. „Bilder sprechen ohne Worte“. Carl Meffert/ Clément Moreau“. *Deutsche Comicforschung* 7 (2011), S. 64-76, hier S. 69.

⁵⁰ Nach Marion Müller-Strunk. *Lernen mit Clément Moreau. Ästhetisches Handeln als Prozess der Solidarität*. Zürich: Keller und Wahl 1981, S. 81.

tiert und dabei, so ist zu vermuten, die Geschichte – einem Bänkelsänger gleich – auch erläutert hat. In den Bildgeschichten, die Text integrieren, wird ein Teil der Deutungsarbeit vorgegeben. Aber hier, scheint mir, ist tatsächlich ein erläuternder Text für den achtsamen Betrachter eher störend, engt er doch die Offenheit ein. Denn ob Gotheins Geschichte nur als simple Unterhaltung, als rührselige, leicht kitschige Liebestragödie empfunden wird, oder ob sie als Exempel der *comedia humana*, als Sinnbild mit höherer Aussage verstanden wird, ob sie als Identifikationsangebot für den Betrachter wirkt oder der ein mehr oder weniger interessierter aber distanzierter Beobachter bleibt – das hängt letztlich vom individuellen Rezipienten und seinem Rezeptionsengagement ab. Je mehr er gelernt hat, mit Bildgeschichten adäquat und sensibel umzugehen, umso mehr werden sie ihm bieten, um so mehr wird er als aktiver Miterzähler in die Geschichte verwoben. Die textfreien Bildgeschichten mit ihrem spielerischen Angebot einer mehr oder weniger mehrdeutigen Interpretationsmöglichkeit⁵¹ scheinen mir hier ein besonders fruchtbares Übungsfeld zu sein.

⁵¹ Extreme Offenheit haben surrealistische Bildromane wie z. B. Max Ernst: *La femme 100 têtes* (1929). Frankfurt/M.: Zweitausendeins 1975, oder Heinz-Otto Laub: *Phantastische Lebensgeschichte der liebreizenden Theresa*. Köln: Klaus Richter 1985, bei denen Bilder wie Textzeilen auf keine logische narrative Struktur verweisen und daher die assoziative Fantasie des aktiven Rezipienten als besonders hohen Anteil des Betrachters einkalkulieren.

Antoine Watteau (1684 – 1721): Pierrot (Gilles), um 1718. Öl/Lw, 184,5 x 149,5 cm, Paris, Louvre

Nadar (i.e. Gaspar-Felix Tournachon, 1820 – 1910): Der Pantomime Charles Debureau, 1854. Fotografie

Postkarte: L'Amour de Pierrot, Frankreich 1904