This Is Not A Love Song

Bewegungen in Zeit und Raum in der narrativen Bildfolge

Juliane Wenzl

Während der Vorbereitung des Vortrages hallt die titelgebende Liedzeile von Public Image Ltd.[1] durch meinen Kopf. Möglichkeiten zu ergreifen, Grenzen zu überschreiten und nicht zu wissen, was mich erwartet – das beschreibt auch das Verhältnis zu den Geschichten, über die ich heute sprechen will.

Die Illustrationsmodule, in denen die Bilderzählungen ent-

standen sind, habe ich gemeinsam mit Ute Helmbold abgehalten oder bei ihnen als Gast mitgewirkt.

Die kleineren Büchlein[2] – unten im Bild – sind jeweils von einem Bildautor, einer Bildautorin, erstellt worden, die größeren Publikationen[3] sind arbeitsteilig entstanden. Sie zu betrachten erlaubt einen Brückenschlag zurück an die Hochschule, erlaubt, eine schnelle, intensive Arbeitsweise zu beleuchten – die Sachen sind innerhalb von zwei, drei Wochen entstanden –, eine Arbeit an der Basis, mit Studierenden.

Mein Interesse gilt dabei der Frage, welche Möglichkeiten der Übersetzung von Bewegungen, Abläufen und Zeitlichkeiten in statische Bildformen es gibt und wie diese aus einer Bildfolge ›herausgelesen‹ werden können. Es ist nicht immer einfach gewesen, aus einer Distanz auf die Bilder zu schauen, an deren Produktion ich beteiligt war; zeitweise habe ich an einigen der damaligen gestalterischen Entscheidungen gezweifelt, manchmal an meiner Fähigkeit, mich auf die Rezeption zu fokussieren. Aber es hat sich gelohnt, die Seite zu wechseln, und ich habe Etliches herausfinden können, nachdem ich mir eingestanden hatte, dass es nicht darum gehen kann, ein bedingungsloses Liebeslied zu singen.

Ich werde also eine dieser Erzählungen gemeinsam mit Ihnen abschreiten und als *Betrachterin* versuchen, die Intentionen und Entscheidungen, die wir als *Gestalter* getroffen haben, offenzulegen und dabei ein Augenmerk darauf zu haben, wie Bewegungen in Raum und Zeit in dieser Bildfolge evoziert werden.

Bei den Modulen handelt es sich um Blockveranstaltungen, die zwei einwöchige Workshops umfassen, in denen eine Gruppe von 15–19 Studierenden gemeinsam an einem Thema arbeitet. Die Studierenden arbeiten nicht nur zusammen in einem Raum, sondern haben bei den drei größeren Publikationen auch die Geschichte und sogar die Bildern gemeinsam entwickelt. Zeichnungen einzelner Szenen, von Protagonisten und Objekten wurden als Material genutzt, mit dem jeder weiterarbeiten konnte. Sie wurden kopieren, Details aus ihnen ausgeschnitten und neu zusammengefügen, ergänzt und so wurden die Bilder zusammengestellt. Es gibt nicht mehr *einen* Bildautor, *eine* Bildautorin, sondern einen Kollektiv-Erzähler. Die Geschichte ist in einem arbeitsteiligen Prozess entstanden, und genau das macht das Ergebnis so reizvoll.

Die drei längeren Erzählungen sind als lange Bilderreihen an der Wand entwickelt worden. Dieses Vorgehen führt den Erzählfluss deutlich und in Abfolge vor Augen. Die Bilder sind schwarzweiß und erzählen fast ausschließlich in Einzelbildern, die Seiten sind nicht in Bildfelder unterteilt und die Bücher kommen ohne Text aus – mit Ausnahme von »Lichtwechsel«, das eine literarische Vorlage hat.

Ich will »Jorinde, der Wolf und das böse Rotkäppchen« genauer betrachten. Das Buch ist im Wintersemester 2012/13 entstanden, sein Umfang ist mit 72 Seiten bei einer Seitengröße von 20 x 20 cm überschaubar und dass Märchen als Referenzen herangezogen werden, erleichtert die Nachvollziehbarkeit der Geschichte zumindest an einigen Stellen, an denen auf bekannte Schemata und Persönlichkeitsmerkmale zurückgegriffen wird.

Das Buch ist zwischen den anderen zu verorten: Während »Ein Mann ein Hund« sehr assoziativ erzählt, handelt es sich bei »Lichtwechsel« um eine Bilderzählung nach dem gleichnamigen Kriminalroman von Andrea Ecker, die Textauszüge verwendet und deutliche Abläufe und Kausalitäten aufzeigt. Sie ist handlungsbetont, schnell und komplex, nicht zuletzt durch das Zusammenspiel von Text und Bild.

Um Text aber soll es nicht gehen. »Jorinde« fehlt die Hybridität, die in der grafischen Erzählung häufig als konstituierendes Element bestimmt wird: Es gibt keinen Text, der zusammen mit den Bildern wahrgenommen und gelesen werden muss, und es gibt auch keine Seiteneinteilung in Bildfelder. Das Zusammenspiel von Simultaneität und Sukzessivität, das sowohl bei der Rezeption von Panels und Seitenkomposition als auch im Zusammenwirken von Bild und Text das herausfordert, was Jens Balzer eine »ungleichzeitige Gegenwart«[4] genannt hat, ist bei dieser textlosen Bildergeschichte reduziert.

Die Konzentration auf einzelne Bilder macht es vermeintlich einfacher, die Geschichte zu analysieren und zu interpretieren. Aber ist das tatsächlich so? Wie wird in Bildern und mit Bildern erzählt, wie werden dort Zeit und Bewegung veranschaulicht?

Bilder können Handlung nicht wiedergeben; sie können nur darauf aus sein, »im Beschauer den Eindruck einer solchen hervorzurufen«[5]. Gottfried Boehm trifft in seinem Aufsatz »Bild und Zeit«[6] die Unterscheidung zwischen unbewegtem Malgrund und bewegter Darstellung, also zwischen dem statischen Material, dem Bild, und den gezeigten Elementen und ihren Verweisen, der Bildlichkeit, die dem Medium die Möglichkeit eröffnen, Bewegung darzustellen und narrativ zu werden. Die gerahmte Binnenfläche des Bildes bildet den Grund, auf dem seine Elemente angeordnet werden. Dadurch, wie sie auf der Fläche strukturiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden, werden Zeit- und Raumaspekte formiert.

In seinem Beitrag zur *Ästhetik des Comic* führt Hans Holländer aus: »Zeit-Zeichen in der Malerei folgen aus der Tatsache, dass sie ihren Gegenständen nicht unmittelbar kinetisch beikommen kann. Sie bedient sich daher bestimmter Zeichen, deren Sinn dem Betrachter bekannt sein muss.«[7]. Dies gelingt unter anderem, wenn uns Körper gezeigt werden, deren Haltung unserer Wahrnehmung einer Bewegung entsprechen. Durch eigene Bewegungserfahrungen können wir den Bewegungsablauf sowie Geschwindigkeiten rekonstruieren. Holländer fährt fort: »Wahrnehmbar ist Zeit nur durch die Bewegung und durch Veränderung von Zuständen. […] Mit diesen Zeitzeichen sind mehr oder weniger alle Künste aufgeladen, aber die Zeiten, die grammatikalisch benannt werden können, […] müssen in Malerei und Graphik auch anschaulich dargestellt werden. […] Die Frage ist eigentlich immer gewesen, wie man ein Bild mit einer erkennbaren textanalogen Leserichtung ausstatten kann, ohne seine anschaulichen Qualitäten zu vermindern.«[8]

Im Bild und in Bildern entsteht Erzählung, wenn Vorangegangenes und Zukünftiges imaginierbar werden, durch ein

Nebeneinander verschiedener Instanzen eines Handlungsträgers, durch extrabildiche Referenzen und durch in der Gestaltung angelegte Verweise. Sie geben Hinweise auf Inhalt, Ablauf, Geschwindigkeit und Dauer einer Bilderzählung.

Wie in der narrativen Bildfolge erzählt wird, wie Handlung vorangetrieben wird, ob eine experimentelle Gestaltung die Lesbarkeit einer Geschichte verringern kann und wie sich Bewegungen, Handlungen und Beschleunigungen darstellen lassen, das sind die Fragen, die uns bei der Betrachtung von »Jorinde, der Wolf und das böse Rotkäppchen« begleiten sollen.

Dies wird kein Liebeslied.

1 Public Image Ltd, 1983
2 12x12x12, WiSe 2009/10; Drama in 13 Sätzen, SoSe 2010
3 Ein Mann ein Hund, WiSe 2010/11; With Braunschweig in Love, SoSe 2012; Jorinde, der Wolf und das böse Rotkäppchen, WiSe 2012/13; Lichtwechsel, WiSe 2013/14

4 »Ungleichzeitige Gegenwart«, in: Mutanten, Ausstellungskatalog 2000, S. 20

5 Blümner, Hugo, Laokoon-Studien, 2. Heft 1882, S. 76
6 Gottfried Boehm, »Bild und Zeit«, in: Paflik, Hannelore (Hg), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, 1987, S. 1–24
7 »Zeitzeichen in der Malerei«, in: Hein, Michael / Hüners / Michaelsen (Hg), Ästhetik des Comic, 2002, S. 103

8 ebd, S. 104

Die Form der Veröffentlichung gibt einen ersten Hinweis darauf, dass die Bilder als Folge betrachtet werden sollen: Sie sind zwischen zwei Buchdeckel gebunden, beziehen sich aufeinander, sind formal ähnlich (sie haben das selbe Format und sind schwarzweiß) und in eine bewusste Abfolge gebracht worden. Die Doppelseite wird in diesem Buch durch die Seitengestaltung meist als Einheit erfahren – nur selten könnte es sich auch um zwei Einzelseiten handeln. Durch das Umblättern der Seiten entstehen Zäsuren, Leerstellen, die uns als Betrachter fordern, Übergänge zu erschließen, das zu Sehende imaginativ zu ergänzen und unsere Vorstellungskraft einzubringen.

Im Titel werden zwei Märchen benannt, »Jorinde und Joringel« und »Rotkäppchen«. Ein drittes findet sich in bildlicher Form im Hintergrund, in Form eines haarigen Turms mit Wolfskopf. Dieser Hinweis auf »Rapunzel« wird im Lauf der Geschichte weiter ausgeführt. Die Referenzen helfen, Erzählung heraufzubeschwören. Wenn wir den Titel lesen, fangen wir bereits an, das Gesicht in der hier schwarzen Kapuze als ›Rotkäppchen‹ zu identifizieren, beginnen, das, was wir von den Märchen wissen, abzurufen und die abgebildeten Objekte assoziativ damit zu verbinden. An bekannte Geschichten anzuknüpfen gibt Bildgestaltern größere Freiheiten, da bei den Betrachtern zumindest ein rudimentäres Wissen um Inhalte und Kontexte vorausgesetzt werden kann.

Im rechten Bildvordergrund des Titels wächst ein Pilz – ich werde auf ihn zurückkommen.

Der Schmutztitel liefert weitere textliche Information (»Ein neues Märchen von Liebe, Schmerz und Todesangst in Bildern erzählt.«) und setzt die die Publikation in zeitliche und örtliche Kontexte (Lehrveranstaltung, Hochschule, Wintersemester 2012 / 13). Eine einseitige Einleitung trägt zum Verständnis des Entstehungsprozesses und der Geschichte bei. Auch wenn diese Einführung ohne Bilder schwer verständlich und eher assoziativ nachvollziehbar bleibt, hilft er an einigen Stellen, die Bilder zu entschlüsseln, wenn er zusammen mit ihnen gelesen wird. Ich werde, wo notwendig, auch auf ihn zurückkommen.

Im Bild der ersten Doppelseite sehen wir auf weißem Hintergrund vier Figuren, vier Wölfe; aufgrund des Titels mögen wir schlussfolgern, dass es sich um nur einen Wolf handeln könnte. Die Tiere bewegen sich in Leserichtung von links nach rechts, der größte Wolf findet sich rechts vorn im Bild, und so haben wir das Gefühl, dass die Wölfe auf uns zukommen. Die Ausrichtung ihrer Körper und ihre Bewegung führen in das Buch sowie in die Geschichte hinein.

Die nächste Doppelseite zeigt im Bildvordergrund zwei schwarze Wölfe (im Hintergrund finden wir einen oder zwei weitere, weiße). Ihre Physiognomien entsprechen sich, sie grinsen beide zahnreich und auch die Struktur ihres Fells ist gleich. Das lässt nun sicher vermuten, dass es sich um einen Wolf handelt, der zudem mit einer weißen Schleife ein Requisit erhalten hat, das die Wiedererkennbarkeit der Figur unterstützt. Die Schleife gibt auch einen Hinweis auf die Fortsetzung der Erzählung, wie wir rückblickend feststellen werden. Die zwei Instanzen des einen Körpers verdeutlichen die räumlichen Relationen des Ablaufes und führen die Bewegungsrichtung von links nach rechts fort.

Auf der linken Bildhälfte der Folgeseite sind vier sich überlagernde Wölfe nebeneinander abgebildet. Ihre unterschiedlichen Körperhaltungen können als sukzessive Phasen einer Bewegung gelesen werden. Die rechte Instanz des Wolfes heult den in der rechten oberen Seitenecke stehenden Mond an, der ein Frauenantlitz trägt. Mit ihm wird ein neues Element eingeführt, und wir werden sowohl in der Leserichtung weitergeführt als auch neugierig gemacht, was die Wölfe / der Wolf und die Frau miteinander zu tun haben.

Diese Seite kann als Doppelseite gelesen werden und zeigt dann zwei Instanzen des Wolfes, sie kann aber ebenso gut als zwei Einzelseiten mit je einer Instanz des Protagonisten gesehen werden kann. Der Hintergrund jedoch läuft über den Falz und lässt ersteres vermuten.

Der Wolf trifft auf ein Paar, Joringel und Jorinde, wie wir der Einführung des Buches entnehmen können, denn dort wie im Titel werden sie benannt. Wir könnten vermuten, dass es sich bei den Darstellungen um zwei verschiedene Paare handelt, denn die Personen ähneln sich kaum und das linke Paar verbindet über den Seitenfalz hinweg die Seiten zu einer Doppelseite, doch Brille, Frisuren und Kleidung lassen eine Ähnlichkeit ahnen. Akzeptieren wir, dass es sich um ein Paar handeln soll, können wir die dargestellten Zustände als aufeinanderfolgende lesen.

Aus der Einleitung erfahren wir auch, dass der Wolf Jorinde Avancen macht. Während der übergroße Wolfskopf mit dem aufgerissenen Maul eher bedrohlich als lüstern wirkt, ist zu erkennen, dass Jorinde ihrerseits etwas für den Wolf empfindet. Die Herzen in den Augen der jungen Frau und in der Denkblase lassen den Rückschluss zu, dass der Wolf ihr gefällt. Eine innere Bewegung wird hier bildlich zum Ausdruck gebracht. Auch Gefühle sind visuell vermittelbar, sie sind ein starkes Movens, das die Handlung vorantreibt.

Der Kopf von Joringel dominiert den Hintergrund der folgende Doppelseite. Das, was das Bild zeigt, stellt sich ihm dar – ob real oder in seiner Imagination, bleibt offen.

Jorindes Geste, die Joringel wegstößt, weist auf ihre Haltung ihm gegenüber sowie auf Geschwindigkeit und Dauer dieser Teilhandlung hin, die gezeigten Körperpositionen können im normalen Bewegungsablauf nicht lange gehalten werden. Diese Geste impliziert ein mögliches Vorher und Nachher: Zuvor hat Joringel sich Jorinde angenähert, jetzt stößt sie ihn weg und dadurch werden ihre Körper voneinander getrennt. Jorindes Blickrichtung weist auf das Objekt ihrer Begierde, den Wolf, der erwartungsvoll am fürs Candlelight-Diner gedeckten Tisch sitzt. Ihr Blick führt zum Wolf und der Blick des Wolfes führt weiter in das nächste Bild.

Während die Übergange zwischen den ersten Seiten diese formal aneinander angeschlossen haben, findet an dieser Stelle ein Bruch statt, der mit einem Wechsel der Situation einhergeht. Formale Anschlüsse erleichtern den Lesefluss und werden oft nicht bewusst wahrgenommen. Sie richten unsere Aufmerksamkeit auf die Elemente, die sich merklich verändern und damit auf die Entwicklung der Erzählung. Ein Schnitt im Erzählfluss generiert Aufmerksamkeit; und so unterstützt der Bruch zwischen der hellen Seite, die den Wolf am gedeckten Tisch zeigt, und der dunklen nächsten Seite, an deren Rand Jorinde sich in frivoler Haltung räkelt, die Veränderung der Situation: Jorinde hat sich von Joringel abgewandt und nähert sich dem Wolf.

Auf dieser und der folgenden Doppelseite kommen sich Jorinde und der Wolf in mehreren Phasen näher, ihre Berührungen werden umfassender und mehr und mehr erotisch aufgeladen. Die Figuren rücken immer dichter an uns heran, bis sie die Seiten komplett ausfüllen. Die Situation wird immer schwüler – und wir als Betrachter in sie hineingezogen.

Extrabildiche Referenzen und in der Gestaltung angelegte Verweise geben Hinweise auf Inhalt, Ablauf, Geschwindigkeit und Dauer der Bilderzählung.

Vor Wut schnaubend setzt Joringel dem Techtelmechtel ein Ende. Die lungenförmigen Atemwolken symbolisieren seinen Zorn, sein Außer-sich-sein, der daraus resultierende Aktionismus wird in die stroboskopischen Zerlegung der Bewegung seiner Arme und Hände umgesetzt, die sich schnell, aber nicht unbedingt gerichtet zu bewegen scheinen.

Joringel verflucht auch Jorinde: Er verwandelt sie in einen Vogel. Eine seiner Hände greift in das folgende Bild über und schafft so einen Zusammenhang zwischen den Seiten und den Verwünschungen. Die Verwandlung Jorindes erfolgt in zwei Schritten. Zuerst sind beide Zustände – Mensch und Vogel – in einer Figur vereint, den menschlichen Armen wachsen Flügel. Nachdem die Verwandlung vollzogen ist, fliegt Jorinde als Vogel mit Menschenkopf davon, als Harpyie. Mit ihrem Flug wird die Leserichtung wieder aufgenommen, die während der Fluch- und Verwandlungsszene unterbrochen war.

Sowohl der Wolf als auch Jorinde schauten in die Gegenrichtung auf den die Verwünschungen dirigierenden Joringel. Körperhaltungen sind also nicht nur als Geschwindigkeit einer Bewegung interpretierbar, sondern beeinflussen auch die Dynamik der Erzählung insgesamt.

Hier sehen wir die beiden vom Fluch gezeichneten auf einer Doppelseite vereint. Während Jorinde, klein und schwach, die Flügel gebunden sind, kämpft der Wolf (in zwei Instanzen im Bild) gegen seinen nicht enden wollenden Haarwuchs.

Der Seitenübergang erfolgt durch die Weiterführung des Körpers und vor allem der Haare des Wolfes formal wie inhaltlich. Zum einen führen die Haare wie ein roter Faden bis zu seiner nächsten Abbildung, zum anderen sind sie notwendig, um Rotkäppchen auf seine Fährte zu führen. Das auf dem Cover benannte und gezeigte Rotkäppchen erscheint hier zum ersten Mal innerhalb des Buches – und mit ihm tauchen wieder Pilze im Bild auf.

Die Überblendung der Instanzen von Körperteilen betont die Dynamik der Szene.

Aus dem Einführungstext geht hervor, dass Joringel den Wolf zu ewigem Haarwuchs verflucht, sehen können wir es nur bedingt. Zwar sehen wir, dass der Wolf in Haaren verstrickt ist, bei denen es sich wahrscheinlich um seine eigenen handelt. Der Vorgang des Verfluchens hingegen lässt sich nicht ins Bild setzen – oder zumindest nicht en passant, es bräuchte eine bildliche Übersetzung und wohl auch mehrere Bilder.

Während einige Erzählabschnitte eine fast filmische Lesart fordern, bieten andere Szenen unbestimmte Dauer,in denen die Dynamik der Narration angehalten wird oder aussetzt.

Es folgt den Haaren des Wolfes, aus der rechten oberen Bildecke von Jorinde beobachtet, deren Körper ebenso wie die Haare auf die folgende Doppelseite weiterleitet.

Auch in der Szene der folgenden Doppelseite verlassen sich die Erzähler auf die Betrachter, darauf, dass wir bereit sind, der Geschichte zu folgen. Denn die helle Rotkäppchenfigur ist nicht zwingend identisch mit der eingeführten dunklen Figur der vorangegangenen Seiten. Da es sich in beiden Fällen um eine weibliche Figur mit Kleid und Kappe handelt, die die Haare des Wolfes in der Hand hält, nehmen wir an, dass es sich um die selbe Person handelt. Sie weist dem Wolf mit entschiedener Geste den Weg.

Gesten sind ebenfalls ein Mittel, Erzählung voranzutreiben und ihr eine Richtung zu geben. Wir folgen der Geste, und die Blickrichtung Rotkäppchens verstärkt diese ebenso wie der in drei Bewegungsphasen dargestellte Arm. Im Gegensatz zu der ungerichteten, ›zappelnden‹ Bewegung des wütenden Joringel ist die Darstellung des Arms in drei klare Phasen gegliedert und unterstreicht so den Nachdruck und die Entschlossenheit der Geste. Dass das Ziel nicht zu sehen ist, verstärkt unsere Neugier noch.

Wohin Blick und Geste weisen, sehen wir auf der folgenden Seite: auf einen Turm. Die Zeigegeste wird von der kleinen Rotkäppchenfigur unten links aufgenommen. Die Doppelseite wirkt ruhig und von unbestimmter Dauer durch die große Weißfläche und die Betonung der Senkrechten durch die Tannen und die zwei Türme.

Hinzu kommt, dass die Figuren sich nicht in Bewegung befinden. Der Wolf sitzt, fast selbst Geäst, auf einer heruntergebogenen Tanne.

Eine den Panelrahmen oder die Bildgrenze überschreitende Bewegung trägt als Bewegungszeichen zur Interpretation eines Ablaufes bei.

An dieser Stelle wird die der Szene innewohnende implizite Bewegung evoziert, die sich sich auf der nachfolgenden Seite lösen wird.

Die Tanne, durch das Gewicht des Wolfes überspannt, katapultiert ihn durch das Blatt. Seine Flugrichtung nimmt die bisherige Bewegungsrichtung und den Lesefluss auf, die Spiralbewegung verstärkt den Eindruck, dass der Flug des Wolfes in die Ferne geht. Irritierend ist eventuell die Größe der ›Katapult-Tanne‹, die in einer Teilinstanz aus der vorangegangenen Seite überführt, zum anderen noch einmal klein gezeigt wird. Wir können das Bild ›lesen‹, indem wir erkennen und akzeptieren, dass die eine Tanne die andere Tanne ist. Wenn Baum und Flugbahn auf einer Doppelseite untergebracht werden, wird die Dynamik der Darstellung unterstützt und das Geschehen ist einfacher nachzuvollziehen.

Klein ist am unteren Bildrand die Silhouette Rotkäppchens zu sehen, die mit festem Blick und in die Hüfte gestützten Händen die Entwicklung ihres Plans überwacht.

Während Rotkäppchens Rücken noch darauf wartet, vom Wolf überholt zu werden, hält ihre Hand schon den Schlüssel bereit, um ihn im Turm einzusperren. Der Wolf verschwindet in einem Turmfenster, der genaue Moment des Schließens bleibt unklar, deutlich wird jedoch, dass Rotkäppchen diejenige ist, die die Schlüsselgewalt hat.

Auch die Folgeseite ist in drei nicht deutlich voneinander getrennte Bildfelder geteilt. Nun wird es extrem assoziativ und wir müssen uns stark auf das Vorwort des Buches verlassen. Denn dass der Wolf im Turm Hunger leidet, können wir nicht sehen. Der zentrale Moment – die Haare fangen aus dem Turm heraus Joringel, damit der Wolf ihn verspeisen kann – ist zentral ins Bild gesetzt,

Von der Situation des Wolfes wird zu Rotkäppchen geschnitten. Allein die am Boden liegende Brille links im Bild verweist auf Joringels trauriges Schicksal und die vorangegangene Handlung. Rotkäppchen steht wartend im zwei Positionen im Wald, im Bildvordergrund begleiten es ein weiteres Mal Pilze. Während es links im Bildhintergrund in sich versunken halb hinter einem

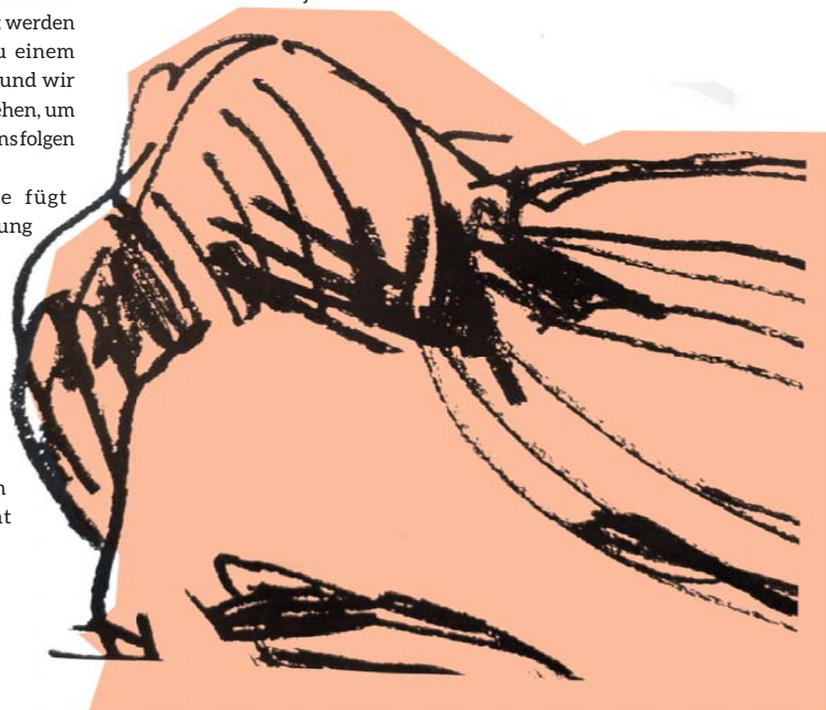
Der Flug des Wolfes findet seine Fortsetzung auf der linken Seite des nächsten Bildes und hat den Turm fast erreicht. Er wird wieder beobachtet von Jorinde, deren Figur eine exakte Kopie ihrer letzten Darstellung ist. Rotkäppchen, jetzt groß im Bild, wird durch den rechten Seitenrand angeschnitten und schafft so einen Übergang und treibt die Erzählung weiter. Die Art des Anschnitts und eine die Bildgrenze überschreitende Bewegung deuten darauf hin, dass Figur und auch Erzählung fortgesetzt werden.

Diese Doppelseite stellt gemeinsam mit der folgenden insofern eine Besonderheit in der Bildfolge des Buches dar, als dass sie in drei Bildfelder unterteilt ist, deren mittleres über den Falz läuft. Auf der linken Seite sehen wir den Turm mit Wolf und Rotkäppchen, in der Mitte eine symbolische Darstellung des in den Turm gesperrten Wolfes (die wir vom Buchtitel kennen) und auf dem letzten Bilddrittel sehen wir den Wolf in einen Innenraum mit Fenster, im Turmzimmer. Alle drei Bildteile schließen formal aneinander an, zwischen mittlerem und rechten Bildfeld findet allerdings ein Ortswechsel des Protagonisten und mit ihm des Betrachters vom Außen- in den Innenraum statt. Dies wird deutlich durch den Wechsel des Hintergrunds von Hell zu Dunkel, vom lichtdurchfluteten Außen in die dunkle Enge des Turmes.

führt aber dazu, dass mit der durchgehenden Leserichtung an dieser Stelle gebrochen wird. Folgen wir ihr, wird Joringel gefressen, bevor er gefangen wurde. Die Ähnlichkeit der männlichen Figuren ist so gering, dass sie nur über die Brille hergestellt werden kann. All dies führt zu einem Stolpern im Erzählfluss und wir müssen sehr genau hinsehen, um dem Ablauf des Geschehens folgen zu können.

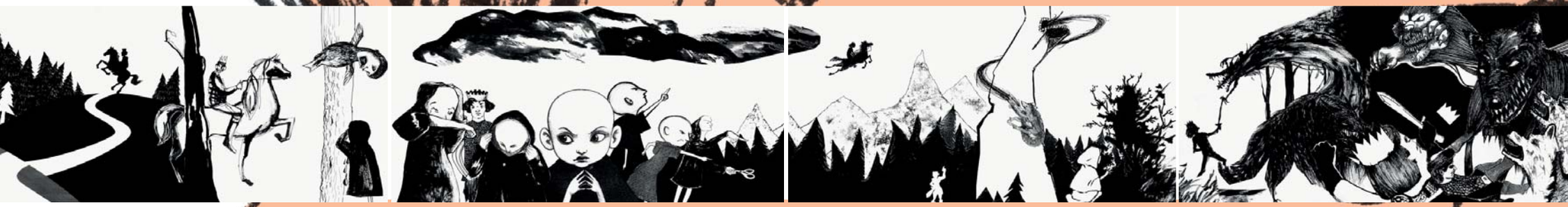
Diese Doppelseite fügt der eigentlichen Erzählung nichts hinzu. Sie ist insofern notwendig, als dies ein Märchen ist – und im Märchen *muss* der Bösewicht seiner gerechten Strafe zugeführt werden. Ein zufriedener Jorinde-Vogel am unteren Bildrand unterstreicht diese Haltung.

Baum steht, wartet es rechts im Vordergrund und ostentativ. Die Körperhaltung und der ausgestreckte Daumen machen klar, dass es nicht unbedingt auf etwas wartet, sondern vielmehr auf jemanden.



Und da kommt er: In der Ferne erscheint der ersehnte Prinz auf dem weißen Pferd. Er reitet, von rechts nach links kommend, auf das wartende Rotkäppchen zu, um dann in einem eleganten Schwung die Lese- und Bewegungsrichtung der vorangegangenen Seiten wieder aufzunehmen. Dabei nähert er sich dem rechts unten an einem Baumstamm Krokodilstränen vergießenden Rotkäppchen. Die über ihm mit einem Ausdruck des Entsetzens fliegende Jorinde scheint zu ahnen, welchen Plan es verfolgt …

Verstärkt wird die Vorahnung, dass dunkle Ereignisse ihre Schatten vorauswerfen, durch die finstere Wolke, die über der folgenden Szene hängt.



Während der skeptische blickende Prinz in einer Position verharrt, durchlebt Rotkäppchen in sechs Phasen eine innere und äußere Bewegung, von Verzweiflung und Abwischen der letzten Tränen über die berechnende Entblößung seines kahlen Hauptes – welches die mitleidheischenden Tränen erklärt – bis hin zu dem Moment, wo es dem Prinz mit gestrecktem Zeigefinger den Weg zu seiner Rettung weist. Es dirigiert das Geschehen. Die Darstellung in Phasen legt die Betonung auf den Ablauf der Bewegung und ihren Rhythmus, die Veränderung der Stimmung und der äußeren Erscheinung Rotkäppchens steht im Fokus.

Die Schere in seiner Hand deutet zusammen mit seinem kahlen Kopfdaruf, worin seine Rettung liegen wird. Der erhobener Finger weist dann auch dem Prinz die Richtung zum Turm. Der Prinz fliegt, ihm Haare zu besorgen – und wo ließe sich das besser bewerkstelligen, als bei dem haarigen Wolf im Turm? Der Wolf verlässt daraufhin den Turm in elegantem Bogen, die Bewegung wird von seinen Haaren wie von Bewegungslinien begleitet. In schwungvollem Fall überwindet er räumliche wie zeitliche Ferne und nähert sich rasend dem Prinzen und damit auch uns, den Betrachtern.

Zwischen Prinz und Wolf entbrennt ein erbitterter Kampf, der gekennzeichnet ist durch Chaos, viele Instanzen und Bewegungsphasen beider Figuren. Wir können keine kausale Reihe mehr feststellen oder ein Ablauf nachvollziehen. Dabei bleibt eine gewisse Ordnung jedoch gewahrt. So greift der Prinz von links an, während sich der Wolf – mit einer Ausnahme – von rechts nach links bewegt.

Die Situation und damit das Seite wird ruhiger, als der Prinz versucht, sich der Wolfshaare zu bemächtigen, woraufhin der Wolf sich ein letztes Mal aufbäumt. Dabei ist seine Bewegung dem Lesefluss entgegengesetzt, so gegen den Prinzen gerichtet und grafisch äußerst reizvoll.

Auch seine letzte Anstrengung kann den Wolf nicht retten, er muss, nun wieder in alter Position mit Blick nach rechts, den finalen Schlag hinnehmen. Der Kiefer des Wolfes wird gesprengt, seine Zunge herausgerissen. Die wiederholte Darstellung der Kiefer mit ihren vielen Zähnen ist Ausdruck der Brutalität der Situation.

Der Prinz hat gesiegt.

Zunächst dominiert der Wolf: Er ist häufiger auf dem Bild zu sehen und beansprucht mehr Fläche als der Prinz, dabei wird sein Kopf mit dem aufgerissenen Maul und vielen spitzen Zähnen betont.

Aber dann wendet sich das Blatt und der Prinz und mit ihm sein Schwert übernehmen die führende und bildfüllende Rolle.

Wie die Dinge im Bild angeordnet sind, hat immer zwei Ebenen, eine formal-gestalterische und eine inhaltliche. Diese beiden sind oft nicht zu trennen, müssen aber beide bedacht und bewusst genutzt werden.

Formal-gestalterische und inhaltliche Aspekte lassen sich nicht von einander trennen, sie wirken untrennbar miteinander darauf ein, wie eine Bildfolge interpretiert wird.

Trotz seiner zunächst ablehnenden Haltung kann Rotkäppchen nicht widerstehen, das Versprechen einer Perücke ist zu groß. Und während ihm in drei Phasen der Wandel vom Kahlkopf zur Perückenträgerin gelingt, wird ihr am rechten Bildrand der

Als (bild-)dominante Figur ragt er bedeutungsgroß von oben in das kommende Bild – trotz der abweisenden Gestik und Mimik Rotkäppchens hält er sich offensichtlich selbst für den Größten. Dass er Rotkäppchen Wolf und Ring gleichzeitig anbietet, veranschaulicht seine Intention, mit dieser Geste wird seine Aufforderung deutlich: Willst du das eine, musst du das andere nehmen, nämlich mich zum Mann.

damit verbundene Ring an den Finger gesteckt.

Die Hochzeit findet also statt, und die Körperhaltung des Prinzen unter den Schmuckbändern in der Bildmitte demonstriert deutlich seinen Sieg, seine innere Bewegung spiegelt sich in der äußeren. Über ihm schwebt Jorinde.

Auf der Hochzeitstorte hält Prinz Amor Pfeil und Bogen sicher in den Händen, zugleich fällt Jorinde durch einen Schuss ins Herz. Ob es sich um einen realen Schuss handelt oder ob der Pfeil im Herz symbolischer Natur ist, bleibt offen. Denn dies ist der Moment, in dem Jorinde den geliebten Wolf das erste Mal als Perücke erblickt, und ihr Herz bricht.

Die Bewegung, die dargestellt und erfahren wird, kann eine äußere ebenso wie eine innere sein.

Die letzte Darstellung Rotkäppchens in der Bildfolge leitet aus dem Bild und damit aus der Geschichte heraus. Auf der linken Bildseite wirft es uns einen letzten Blick zu und fordert uns damit auf, ihm zu folgen. Dann wendet es uns den Rücken zu und geht, an der Körpergröße erkennbar, schon ein gutes Stück entfernt, rechts aus dem Bild. Das ist kompositorisch gelungen und inhaltlich überzeugend, wird doch so im letzten Moment auf das sozialen Gefüge verwiesen, wenn Rotkäppchen sich als Einzelne von der Gesellschaft abwendet und ihren Weg geht.

Es folgen der ›Abspann‹ mit allen Beteiligten, eine letzte Doppelseite und die hintere Umschlagseite. Letztere zeigt einen ruhigen Wald und bildet mit dem Titelbild ein umlaufenden Einband.

Das zu jeder Hochzeit gehörende Festmal lässt nur ein Vogelgerippe zurück. Wir sind sofort bereit, die prominent präsentierten Vogelknochen als Jorinde zu verstehen, auch wenn diese damit plötzlich einen Vogelkopf hätte. (Spontanmutation bzw. Vollzug der Verwandlung im Moment des Todes?) Mit dem Vogelskelett findet sich ein Vanitas-Symbol in diesem Bild, das neben dem Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen auf das Ende der Geschichte hinweist.

Die Pilze, die bezeichnenderweise immer gemeinsam mit Rotkäppchen zu sehen waren, übernahmen von ihm die rote Farbe der Kappe und wurden so zu Giftpilzen. Wahn und Tod bringend wie diese Pilze ist Rotkäppchen, solange es von ihrem Trauma der Haarlosigkeit nicht befreit ist. Doch wenn sie das Geschehen am Ende der Geschichte verlässt, ist kein Pilz mehr an ihrer Seite.

Zumindest eine Figur scheint Erlösung gefunden zu haben.

Die Geschichte von Jorinde ist als Bilderreihe an der Wand entstanden. Sie ist als Bildfolge auch ohne Textbeigabe assoziativ lesbar, die inhaltliche Kontinuität wird trotz der recht experimentellen Erzählung durch eine Reduktion des Figurenrepertoires sowie durch eine fortlaufende Leserichtung ermöglicht. Die sich aus dem Ganzen ergebende Bedeutung erschließt sich aus den sichtbaren Bildteilen ebenso wie aus dem Dazwischen, in der gedanklichen Verknüpfung des zu Sehenden zu einem Ablauf, einer Geschichte.

Ich möchte auf Breithaupts »drei entscheidenden Elemente des Comics« verweisen, die er, auf Lessing und Goethe aufbauend, wie folgt benennt:

»1) die Notwendigkeit, die Narration ohne vorherige Kenntnisse allein aus den Bildern ableiten zu können; […]
2) die Zeichenwerdung der bildlichen Elemente, und genauer: ein Über-das-Bild-Hinausweisen aller Teile;
3) die Ungewissheit, was in einem Bild zum Zeichen wird, was als Indiz fungiert und was in die Irre führt; also die – teilweise – Rücknahme der Zeichenwerdung und damit die Einführung der Ungewissheit als Spannungsstifter.«[9]

Grafische Elemente im Bildhintergrund, Strukturwechsel, Dunkelheiten und Helligkeiten teilen die Erzählung in Sinneinheiten, stören aber den Ablauf nicht. Es gibt keinen zeitlichen Bruch, die Ereignisse kommen durch fortschreitende Teilhandlungen zur Darstellung. Der langgestreckte Bildraum entspricht einem fast durchgehenden Bühnenraum.

Es gibt nur zwei deutliche formale Brüche: zum einen den Sprung am Anfang der Erzählung vom am Tisch sitzenden Wolf zu Jorinde. In der Szene, in der sich die beiden annähern, taucht die andere Hälfte des Tisches am rechten Bildrand wieder auf, so entsteht eine Art ›Schluckauf‹, der den Erzählfluss unterbricht. Der andere Bruch findet sich in dem Einschub mit dem Wolf im Turm, der Joringel fängt und frisst, dort wird der Fluss der Leserichtung kurzfristig umgekehrt bzw. ausgesetzt.

Die Darstellung des Raumes und der Protagonisten ordnet Handlungen und beeinflusst, wie sie gelesen werden. Während einige Erzählabschnitte eine fast filmische Lesart fordern, bieten andere Szenen unbestimmte Dauer, in denen die Dynamik der Narration angehalten wird oder aussetzt. Aufgrund des Verhältnisses von Hintergrund und Protagonist(en) wird eine Verortung des jeweiligen Geschehens ebenso deutlich wie ein Wechsel der Szenen. Der zeitliche und räumliche Abstand zwischen zwei Bildern beeinflusst dabei, wie genau die Dauer des ersten Bildes bzw. die des Zwischenraumes bestimmt werden können. Durch Unterbrechungen können also Zeitintervalle und räumliche Verschiebungen dargestellt werden. Uns werden je nach Art der Darstellung unterschiedliche Synthese- und Imaginationsleistungen abgefordert. Sind die notwendigen zeitlichen und räumlichen Hinweise nur fragmentarisch dargestellt, sind die Freiräume für eine Interpretation am größten.

Je enger Bilder zeitlich und räumlich aneinander anschließen, desto stringenter ist die Erzählung meist, unabhängig von der Geschwindigkeit des dargestellten Ablaufes. Je mehr Inhalt oder Handlung ein Bild transportieren soll, desto detaillierter müssen Zeichnungen gestaltet werden, um die Menge an gewünschten Informationen transportieren zu können. Andernfalls tritt hier ein Freiraum auf, der erst in der Kenntnis des Vorangegangenen und des Folgenden gefüllt werden kann, es »gilt, dass das Erkennen des Bildes nicht mit dem Erkennender einzelnen Elemente abgeschlossen ist, sondern erst diesem folgen kann.«[10]

Die Wiedergabe von Bewegungen geschieht anhand von Körperhaltungen, durch die Verteilung auf unterschiedliche Instanzen einer oder mehrerer Personen sowie durch die Fragmentierung von Körpern. Dabei konzentrieren sich Phasendarstellungen auf den Bewegungsablauf eines Protagonisten oder auf die Abfolge einer Handlung. Dadurch, wie sich Körper oder Körperteile überlagern sowie durch ihre Anzahl werden Hinweise auf die Geschwindigkeit einer Bewegung und auf räumliche Zusammenhänge gegeben. Überlagerungen rufen

9 *Fritz Breithaupt, »Das Indiz. Lessings und Goethes Laokoon-Texte und die Narrativität der Bilder«, in: Hein, Michael / Hüners /Michaelsen (Hg), Ästhetik des Comic, 2002, S. 41*

10 *ebd., S. 48*

als schnelles Hin und Her eines Körperteils oder Körpers in einer engen räumlichen Relation eine Interpretation als Zappeln oder Erschütterung hervor, Phasen bezeichnen in einer weiten Folge die fortschreitende Bewegung eines Körpers im Raum. Relationen von Bewegungsabschnitten werden erkennbar, sie werden in ihren räumlichen und zeitlichen Verhältnis zueinander definiert.

In der Auseinandersetzung mit Jorinde hat sich gezeigt, wie sich Bewegungen, Raum und Zeit in einer Bildfolge wiedergeben bzw. hervorrufen lassen. Dabei wird die Konsistenz der Erzählung in diesem Fall durch die unterschiedlichen Handschriften der Beteiligten erschwert. Eine größere Ähnlichkeit der Protagonisten und Objekte würde an einigen Stellen eine Interpretation des zu Sehenden vereinfachen und die Gestaltung des Raumes bzw. Hintergrundes beruhigen, der teilweise grafisch recht dominant und unruhig erscheint.

Gestalterische und inhaltliche Entscheidungen sind anhand der Bilderzählung nachvollziehbar gemacht worden. Deutlich geworden ist aber auch, dass an einigen Stellen Lücken entstehen, die nur durch die einführende Inhaltsangabe oder den guten Willen der Rezipienten zu schließen sind.

Und genau hier sehe ich die Stärken *und* Schwächen der textfreien Bilderzählung: Um interpretierend nachvollzogen werden zu können, vertraut sie auf gebildete, geübte Bilderbetrachter, auf ihr Wissen, ihre Fähigkeiten und ihren guten Willen. Anders als Erzählungen, die aus Bild und Text bestehen und durch Panelgestaltungen Hinweise auf zeitliche und räumliche Zusammenhänge geben, stellt die text- und bildfeldfreie Bilderzählung sich zwar zunächst weniger komplex dar, fordert dafür aber ein tiefes Eindringen in das einzelne Bild und ein Sich-Einlassen auf die rein visuelle Narration.

Die Darstellung des Raumes ordnet Handlungen und beeinflusst, wie sie gelesen werden.

Juliane Wenzl studierte an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig Illustration und war von 2006 – 14 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Bildende Kunst Braunschweig. Seit ihrem Diplom ist sie freiberuflich als Illustratorin und Gestalterin tätig. Bis 2014 war sie im Vorstand des deutschen Berufsverbandes der Illustratorinnen und Illustratoren, der Illustratoren Organisation. Ihr Interesse gilt der Frage, was Bilder sind, welche Möglichkeiten der Übersetzung von Bewegungen und Zeitlichkeiten in statische Bildformen es gibt und der Untersuchung zeitlicher Brüche in bildlichen Erzählstrukturen. Seit Juni 2013 promoviert sie zu Zeit-, Körper- und Raumfragmenten in David Hockneys Fotokopplungen.