

WERNER BUSCH

SÄKULARISATION ALS FORMBILDENDE KRAFT

Ein Interpretationsansatz für Comics aus der Vorgeschichte ihres
Zeichenrepertoires

1. Fragestellung

Zu Recht ist gerade von den Autoren des Bandes „Comics und Religion“ darauf hingewiesen worden, daß man in Comicserien vergeblich nach religiösen Zitaten oder einer direkten Auseinandersetzung mit den verfaßten Religionen sucht.¹ Um Anstoß zu vermeiden, ist bekanntlich von Seiten der Comic-Hersteller explizit auf derartige Anspielungen verzichtet worden.² So ist der Kunsthistoriker, der sich, wenn er sich nicht mit immanenter Beschreibung zufrieden gibt, gemeinhin um die Ableitung von Bildvorstellungen bemüht, bei der Suche nach etwaigen direkten religiösen Vorbildern im Comic Strip mit seinem Latein schnell am Ende. Daß die Superfiguren eine gewisse christologische Erlöserfunktion oder -form haben oder haben können, ist noch kein Beleg für den Zusammenhang der Bilderwelten der Comics und der Religionen. Der Nachweis, daß Comics im seelischen Haushalt der Heranwachsenden Mythosfunktion übernehmen können,³ darf daher vorläufig bei der Frage nach der Herkunft des Bildvokabulars der Comics außer acht gelassen werden. Es kann sich bei der zu klärenden Frage jedoch nicht um eine der rein semiologischen Untersuchungen handeln, wie sie in letzter Zeit nicht selten vorgenommen werden,⁴ die das Zeichenvokabular der Comics aufschlüsseln und es zwar in seiner jeweiligen gesellschaftlichen Gebundenheit sehen, zumeist jedoch nicht reflektieren, daß der Vorgang der Zeichenwerdung ein komplex historischer ist.

Die Frage nach der Herkunft des Comic-Zeichenrepertoires ist in verschiedener Hinsicht wichtig. Wenn sich etwa herausstellen sollte, daß trotz fehlender direkter Religionszitate das Vokabular ursprünglich religiös ist, sich die religiöse Bedeutung der Zeichen nur verflüchtigt hat, dann wäre es immerhin denkbar, daß ihre religiöse Potenz reaktiviert werden könnte. Da ferner die Vermutung geäußert wurde, das Geschehen im Comic sei eigentlich nichts anderes als säkularisiertes Heilsgeschehen, auf die Bedürfnisse des heutigen Normalverbrauchers zugeschnitten,⁵ soll gefragt werden, wie sich in der neueren

Geschichte der Kunst die Säkularisierung christlicher Bildthemen bzw. Bildformen abgespielt hat — dazu ist eine kurze Klärung des Säkularisierungsbegriffes erforderlich —, und soll weiter untersucht werden, *seit wann und in welchen künstlerischen Bereichen eine solche Säkularisierung nicht mehr nötig ist*, das heißt aber auch, *seit wann das christliche Bildvokabular für die bildende Kunst nicht mehr verbindlich ist*. Dabei wird sich herausstellen, daß der Säkularisierungsvorgang, bzw. das Überflüssigwerden von Säkularisierung nur ein Teilvorgang, wenn auch vielleicht der wichtigste, in dem umfassenden historischen Prozeß der Auseinandersetzung mit der klassischen Kunsttradition ist. In diesem Zusammenhang, so kann vorausgeschickt werden, muß das Augenmerk vor allem auf *zwei historische Epochen* gerichtet werden, zum einen auf die *Zeit von 1750 bis 1800*, also auf die Zeit, in der die politische, d. h. öffentliche Karikatur in England entsteht und zum anderen logischerweise auf die *eigentliche Entstehungs- und Ausbildungszeit der Comics*, grob gesprochen also auf die *Zeit von 1890 bis 1930*. Es soll so ein Stereotyp der Comic-Forschung vermieden werden, das schon fast so stereotyp ist, wie ein Teil der Comics selbst, nämlich der stete Hinweis auf die kaum variierte Comic-Traditionskette von den Papyri der alten Ägypter über die römischen Triumphsäulen, den Teppich von Bayeux oder die *Biblia pauperum* und was dergleichen Bildgeschichten oder -folgen mehr sind.⁶ Derartige nobilitierende Kettenbildung stellt einen Ableitungsversuch von erschreckender historischer Beliebigkeit dar.

2. Definition des Begriffes Säkularisierung

Der Begriff der Säkularisierung ist zuletzt von *Gerhard Sauder* in seinem Buch „Empfindsamkeit“⁷ auf seine Bedeutung und Verwendbarkeit als Beschreibungskategorie eines historischen Vorganges hin untersucht worden. Sauder, der sich mit der allzu griffigen und allgemeingültigen These konfrontiert sah, daß die Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts nichts anderes als säkularisierter Pietismus sei, weist nach, daß pietistisches Gedankengut nur *eine* Quelle der Empfindsamkeit ist, daß die für die Empfindsamkeit typischen seelischen Detailanalysen sich in pietistischen Schriften nur in äußerst geringem Umfang finden und sieht die im allgemeinen Sprachgebrauch dem Wortfeld ‚pietistisch‘ zugehörigen Merkmale mit dem historischen Phänomen Pietismus verwechselt. Diese Erkenntnis hat für die me-

thodische Verwendung des Begriffes Säkularisation seine Konsequenzen. Denn der Vorgang von Säkularisation hat jeweils an historisch greifbaren und belegbaren Veränderungen gemessen zu werden, soll er nicht allein ein Verständigungsbegriff für die Beschreibung des Phänomens einer bloßen Begriffserweiterung werden. Über *Max Webers* These von der Entstehung des modernen Kapitalismus aus dem Geist des Protestantismus⁸ oder über *Albrecht Schönes* Untersuchung zur Dichtung von Pfarrersöhnen⁹ hinaus, ist sich die neuere Forschung zum Säkularisationsbegriff (*Lübbe*¹⁰, *Gogarten*¹¹, *Blumenberg*¹²) darin einig, daß die Feststellung einer bloßen Geisteswandlung noch keine zureichende Begründung für einen Säkularisationsvorgang ist. „Vor allem ist nach der Funktion des ‚Säkularisats‘ zu fragen, warum, unter welchen Bedingungen ein religiöses Element aufgegriffen wird, wie es verwandelt, wodurch es der Intention eines Werkes dienstbar gemacht und welche sprachliche [sc. bildliche] Form ihm gegeben oder belassen wird.“¹³ Nicht allein das bloße (etwa biblische) Zitat in nicht-biblischem Zusammenhang reicht aus, sondern erst die Auseinandersetzung mit dem durch das Zitat angesprochenen Sinnbereich und seine ostentative Verwandlung im neuen Sinnzusammenhang, die letztlich Ersetzung des Zitates also bei vorläufiger Beibehaltung der formalen Struktur macht den eigentlichen Säkularisierungsvorgang aus.

3. Positive Säkularisierung

Daß christliche Bildformen in nichtchristlichen Themenbereichen zitiert werden, ist ein vom Mittelalter bis zur Neuzeit durchgängig zu beobachtender Vorgang. Die Gründe für derartige Übertragungen sind allerdings unterschiedlicher Natur; es ist zu prüfen, in welchen Fällen von Säkularisierung zu sprechen ist. *Donat de Chapeaurouge*, der eine Fülle von Kunstzitaten in Kunstwerken aufgezeigt und versucht hat, sie nach Entlehnungstypen zu systematisieren, warnt davor, hinter jedem Zitat eine bewußte Sinnübertragung zu sehen; bei seiner Unterscheidung von bedeutungsneutralen und bedeutungsfixierten Übertragungen überwiegen die bedeutungsneutralen.¹⁴ Entscheidend ist in solchen Fällen allein die Vorbildhaftigkeit einer gelungenen Formfindung, die häufig eine verblüffende Bedeutungsambivalenz auszeichnet. Derartige „*Borrowings*“¹⁵ sind über Jahrhunderte auch kunsttheoretisch empfohlener Werkstattgebrauch gewesen.

Sie brauchen in diesem Zusammenhang nicht berücksichtigt zu werden.

Wenn in der *frühchristlichen Kunst* im Zuge der Ausbildung einer christlichen Bildersprache antike Bildschemata adaptiert werden, dann handelt es sich allerdings zumeist um einen anderen Vorgang.¹⁶ Er zeigt vor allem die Einsicht darein, daß sich durch Verwendung vertrauter Bildvorstellungen die Überzeugungskraft des neuen Bildinhalts steigert; das Vorstellungsschema kann das gleiche bleiben, wenn es für den neuen Sinn aufnahmefähig ist. Ebenfalls etwas anderes scheint es zu sein, wenn in der *Manessischen Liederhandschrift* Milon von Sevelingen seiner Partnerin im Typus der Marienverkündigung seine Liebe erklärt.¹⁷ Das dokumentiert zumindest die bewußte Überhöhung des ethischen Anspruches der höfischen Minne, und es ist aufschlußreich, daß dies nicht als Profanisierung eines etwa tabuisierten Sakralen empfunden wurde. Im 15. bis 17. Jahrhundert wurde zweierlei möglich: einmal als Folge der Überzeugung von der Vorbildhaftigkeit des antiken Formenkanons die Übertragung antiker Figurationen auf christliche (etwa Gottvater in Jupitergestalt¹⁸), ein Vorgang, gegen den es zwar z. B. von *Erasmus* Einwände gab,¹⁹ der aber von den Künstlern befürwortet wurde,²⁰ und zum anderen nun umgekehrt die Darstellung der antiken Mythologie im Gewande christlicher Ikonographie. Die Rechtfertigung hierfür erfolgte über die Angleichung an das Schema der spätmittelalterlichen Typologie: so wie dort, um die Kanonik der alttestamentlichen Schriften zu legitimieren, Figuren und Ereignisse des Alten Testaments Figuren und das Heilsgeschehen des Neuen Testaments präfigurieren sollten, so wurden jetzt die Helden und Geschichten der antiken Mythologie als Prototypen und Zeugen christlichen Wirkens in vorchristlicher Zeit aufgerufen. Die christliche Ausdeutung der antiken Mythologie fungiert also als Rechtfertigung für deren Darstellung. Nun läßt sich derartige Inanspruchnahme zwar bis auf *Augustin* zurückführen,²¹ ihre umfassende Ausprägung hat sie aber erst — unter dem Einfluß neoplatonischen Denkens — im späten 15. Jahrhundert gefunden.²² Wenn *Dürer* schließlich in seinem Selbstbildnis von 1500 den bis dahin Christus alleine vorbehaltenen ikonischen Typus der Frontalansicht wählt, so dokumentiert er hiermit den Anspruch auf die schöpferähnliche und übernatürliche Fähigkeit des Künstlers und sieht die Kunst als Abglanz des Göttlichen.²³

In all diesen Fällen werden bestimmte Formen des Christlichen für Nichtchristliches verfügbar, der Vorgang ist für die jeweilige Zeit, die

ihn leistet, bezeichnend, *das Christliche selbst wird, im Sinne Gogartens, positiv säkularisiert*,²⁴ d. h. der christliche Sinn wird ohne Geltungsverlust erweitert. Denn in diesen Fällen muß zum vollen Verständnis des Dargestellten das Christliche mitgedacht oder mitgewußt werden. Dieser Säkularisierungstypus findet sich unter je anderen Vorzeichen bis zum heutigen Tage. Einige Beispiele: Im 18. Jahrhundert wird häufig das ikonographische Schema der Beweinung Christi für den Tod des Feldherrn auf dem Schlachtfeld benutzt,²⁵ aus dem Opfertod für die Menschheit wird der Heldentod fürs Vaterland; Manet läßt die Erschießung Maximilians als eine Art Kreuzigung Christi figurieren²⁶; Maximilian trägt die Nagelwunden an den Händen; daran anschließend verwendet Picasso dasselbe Kreuzigungsschema für seine Darstellung des Koreakrieges;²⁷ *Corinth*,²⁸ Beckmann²⁹ und Kokoschka³⁰ stehen ebenfalls in dieser Tradition. Schließlich läßt Alfred Hitchcock in seinem Film „Topas“ von 1968 ein gefoltertes proamerikanisches Spionepaar im Typus einer spätmittelalterlichen Pietà erscheinen.³¹ Der bildwerkhafte Charakter wird hier unterstrichen durch die relativ lange unbewegte Einstellung und die standbildartige Wiederholung in der resümierenden Schlußsequenz. Hitchcock sucht die fragwürdige Gleichsetzung von gegeißeltem und gekreuzigtem Christus mit dem gefolterten CIA-Beamten (vgl. Abb. 15) und von den Schergen Christi mit den gottlosen cubanischen Folterern. Überraschenderweise scheinen sich derartige Zitate in neuerer Zeit häufiger im Film als in der Bildenden Kunst zu finden. Nicht zufällig läßt sich dies besonders für Italien und Spanien zeigen, für Länder, in denen die Kirche noch eine in das tägliche Leben entscheidend eingreifende Macht darstellt.³²

4. Negative Säkularisierung

Dieser Traditionsreihe steht eine erst im bürgerlichen 18. Jahrhundert einsetzende zweite gegenüber. Ihre Säkularisationsabsicht ist, folgt man der oben benutzten Terminologie, negativer Natur, sie zweifelt an der weiteren Validität der christlichen Lehre und hält sie für durch bürgerliches Moraldenken ersetzbar, oder aber gibt sich mit bloßer Parodie des Christlichen zufrieden. Nicht selten äußert sich diese Kritik in Zyklusform, also in narrativen Zusammenhängen. Erster in dieser Reihe ist in den 1730er Jahren William Hogarth, wohl vorläufig letzter wieder ein Filmemacher, nämlich Luis Buñuel. Hogarths

Moralzyklen benutzen, wie an anderer Stelle ausführlich gezeigt,³³ Bestandteile christlicher Marien- und Passionszyklen und demonstrieren durch deren Verwendung, daß diese Vorstellungskreise ‚out of date‘ sind, das menschliche Schicksal soll sich hier auf Erden auf Grund bürgerlichen Gesetzes und bürgerlicher Moral und nicht erst nach dem Jüngsten Gericht erfüllen.

Wie in der Kunstgeschichtsschreibung schon des längeren beobachtet,³⁴ folgt *Dauids* „Tod des Revolutionärs Marat“ von 1793 wieder dem Typus des toten Christus. Marat wurde zum Revolutionsmartyrer, der Kultus der Revolution sollte den christlichen Kultus ablösen, Heiligenbilder wurden in den Kirchen durch Maratbüsten ersetzt, sogar das Glaubensbekenntnis wurde auf Marat umformuliert. In der Folge sah sich Napoleon als neuer Heilsbringer und wurde auch entsprechend dargestellt.³⁵ *Daumiers* toter Arbeiter auf seinem Blatt „Rue Transnonian“ folgt erneut dem entscheidenden christlichen Bildtyp des sterbenden Christus,³⁶ und auch hier darf man annehmen, daß der Tote nicht an der Aura des christlichen Gottes teilhaben sollte, sondern daß er der neue Märtyrer sein sollte, der den alten ersetzt. Schließlich wäre auf *Buñuels* Film „Viridiana“ von 1961 zu verweisen,³⁷ der seinen Regisseur in Konflikt mit Staat und Kirche in Spanien brachte. In der entscheidenden Szene des Films nehmen die Armen und Bettler das als Asyl eingerichtete Landgut in Besitz, beginnen ein gewaltiges Gelage, stellen schließlich als Erinnerungsfoto in grotesker Weise *Leonardos* „Abendmahl“ nach und lassen das Ganze in einer hoffnungslos-verzweifelten Orgie enden. Die bewußte Blasphemie auf den entscheidenden christlichen Verwandlungs- und Versöhnungsakt, ist umso treffender, als sie von denen gespielt wird, die eigentlich versöhnt werden sollen und die selbst in dialektischer Diskrepanz mit Hilfe von *Leonardos* „Abendmahl“, einem der höchsten europäischen Kulturgüter, den Verrat, den Staat und Kirche an ihnen verübt haben, demonstrieren.³⁸

Nicht ganz so entschieden, aber in unserem Zusammenhang nicht uninteressant, sind zwei Beispiele aus dem *bürgerlichen Deutschland des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts*. Beide Male handelt es sich um Zyklen, in dem einen Fall um die idealistische Heraufstilisierung von Kunst zu Religion unter nationalistischen Vorzeichen, bei dem anderen um die Ablösung der christlichen Bild- und Vorstellungswelt durch neue Nationalmythen. In beiden Fällen jedoch wird nicht explizit gegen herkömmliche Religion Stellung genommen. — 1828 zur *Nürnberger Feier des dreihundertsten Todestages von Albrecht Dürer*

wurde unter dem Namen Dürers eine neue deutsche einigende nationale Kunst beschworen. Von *Corneliussschülern* auf Transparente gemalte zyklische Festdekorationen schilderten Dürers Leben in enger Anlehnung an Passionsserien.³⁹ Und zwar in so enger Angleichung, daß die Dürerlegenden um ein komplettes christologisches Themenrepertoire erweitert wurden. Das vielleicht schlagendste Beispiel zeigt, wie Dürer mit seinen zwölf Schülerjüngern auf der Schelde in einen Sturm gerät, so wie Christus auf dem See Genezareth, wobei der Entwerfer nicht darauf verzichtet hat, auch noch den heiligen Petrus mit seiner einsamen Haartolle unter Dürers seekranken Schülern auftauchen zu lassen (Abb. 16). Der ganze Zyklus wurde noch dazu auf Glas gemalt, um ihm den Charakter und die Würde mittelalterlicher Kirchenfenster zu geben.⁴⁰ Mit Bittgesängen in gottesdienstartigen Veranstaltungen, in denen Dürer angerufen wurde, seinen Segen zu geben, sollte die versöhnende Kraft der Kunst für das restaurative deutsche Bürgertum beschworen werden. Andachtsblättchen konnte die Festversammlung in alle Teile Deutschlands heimtragen, „Reliquien von Albrecht Dürer — seinen Verehrern geweiht“ dokumentierten in Buchform den Festverlauf.⁴¹

Denselben Zwecken der deutschen Erneuerung diene die *Herausgabe* des neuen deutschen Nationalmythos, der *Nibelungen*. Die Menge der darauf folgenden *Illustrationen* war nur mit der Menge der Bibelillustrationen zu vergleichen. In diesen Zyklen fungierte ‚Sankt Siegfried‘ als novus Christus, Kriemhild als Maria (Abb. 17) d. h. sie adaptierten deren Ikonographie und erlebten in zyklischer Form Heiligenviten.⁴² Zum Teil waren hier dieselben Illustratoren tätig wie bei den Dürerfeiern.

5. Endgültige Ablehnung der traditionellen Kunstsprache in der Karikatur / Relikte in der bürgerlichen Kunst

Nun tauchen bereits am Ende des 18. Jahrhunderts Stimmen auf, die gegen das ständige und — wie sie meinen — nun sinnlos gewordene Verwenden christlicher Prototypen in allen nur möglichen nicht-christlichen Bereichen polemisieren. Bezeichnenderweise kommen diese Einwände von zwei Seiten: den englischen Karikaturisten und den Kunstjuroren der französischen Revolution.

Das noch von der königlichen französischen Akademie für den Romwettbewerb von 1793 gestellte Bildhauerthema lautete: „Der

verräterische Falisker-Schulmeister wird auf Geheiß des Camillus von seinen Schülern mit Rutenstreichen in die Stadt zurückgetrieben".⁴³ Die Jury, die sich nach der Auflösung der Akademie aus Mitgliedern der revolutionären „*Société populaire et républicaine*“ rekrutierte, vergab aus zwei Gründen keinen Preis; zum einen spiegelte das Thema nicht wirklich republikanischen Geist und zeige auch nicht den Widerstand des Volkes, zum anderen blicke „überall mehr oder weniger die Erinnerung an Christi Geißelung“⁴⁴ durch. Hier wird also expressis verbis die Anlehnung an die christliche Bildersprache abgelehnt, die mit einer neuen republikanischen nicht vereinbar sei. Dabei ist wichtig zu betonen, daß bereits der übliche künstlerische Brauch, sich an ein Formvorbild zu halten, entschieden abgelehnt wurde, sofern das Vorbild aus dem christlichen Bereich stammte: das bedeutet eine Aufforderung zum Verzicht auf eine mehrhundertjährige Kulturtradition, bzw. -sprache. Andererseits hat Marx im 18. Brumaire⁴⁵ darauf hingewiesen, daß gerade in Zeiten revolutionärer Umwälzungen bewußte Anknüpfungen an vergangene Traditionen nur konsequent und nötig sind. Die Adaption des Stils der Römischen Republik bzw. des römischen Kaisertums zwischen 1789 und 1814 diente der bürgerlichen Gesellschaft dazu, den Heroismus der Revolution zu erwecken und aufrecht zu erhalten. „Und ihre Gladiatoren [die der bürgerlichen Gesellschaft] fanden in den klassisch strengen Überlieferungen der Römischen Republik die Ideale und die Kunstformen, die Selbsttäuschungen, deren sie bedurften, um den bürgerlich beschränkten Inhalt ihrer Kämpfe sich selbst zu verbergen und ihre Leidenenschaften auf der Höhe der großen geschichtlichen Tragödie zu erhalten.“ Marx zeigt ferner, daß in dem Moment, als das Bürgertum etabliert ist und sich auf die Verwaltung seiner selbst beschränkt, die Anknüpfung an die heroische Römerzeit überflüssig wird und verschwindet. So ist das Verdikt der Jury von 1793 nur gegen einen Teilbereich klassischer Bildtradition, eben gegen den christlichen, gerichtet, der nach der Revolution im restaurativen Frankreich in der offiziellen Kunst z. T. durchaus wieder Auferstehung feiern konnte.

Die Beispiele aus dem anderen Bereich markieren einen nicht weniger entscheidenden Einschnitt, stammen aus derselben Zeit und weisen auf den Ausgangspunkt für die Vorgeschichte der Comic Strips. In der *englischen Karikatur am Ende des 18. Jahrhunderts* findet sich eine Reihe von Beispielen, in denen durch die Verwendung christlich-ikonographischer Figurationen nicht nur, wie im Falle Hogarths, gezeigt werden soll, daß die in christlichen Themen angesprochenen In-

halte keine Gültigkeit mehr hätten, sondern auch demonstriert wird, daß es nicht mehr genügt, die alten Formen mit neuem Inhalt zu füllen, da die Formen selbst erstarrt seien und überwunden werden müßten.⁴⁶ Die Karikaturisten zielten hierbei auf die offiziellen akademischen Maler, die schon durch ihre Ausbildung auf den traditionellen Formenkanon festgelegt waren und ihn – in den Augen der Karikaturisten – nur noch schablonenhaft repetierten. Das Selbstbewußtsein der Karikaturisten und ihr Hoffen auf eine neue Kunstsprache kamen nicht von ungefähr.

Resümiert man die *Entstehungsgeschichte der Karikatur in England*, die an anderer Stelle ausführlicher dargestellt wurde⁴⁷, dann läßt sich vereinfacht folgendes sagen: um 1750 entwickelte sich in England die Porträtkarikatur, also das karikierende Porträt einer bestimmten, existierenden Person. Die entscheidenden Vorstufen hierzu finden sich bei italienischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, die, was wichtig ist zu betonen, derartige Porträtkarikaturen zum rein privaten Zeitvertreib als Finger- und Formübungen, als Künstlerscherz, verfertigten. Sie stammen von Künstlern, die in ihrer offiziellen Kunst zu den Paradevertretern eines idealistischen Kunstkonzeptes gehörten. Ihre Karikaturen kann man also als dialektisches Gegenstück zu ihrer eigentlichen Kunst verstehen, sie drangen zu meist nicht an die Öffentlichkeit, waren keine Handelsobjekte. In England wurde diese Gattung von den reichen bildungsreisenden Touristen, Amateuren also, aufgegriffen. Sie versuchten mit krakeligem Strich, auf dem Papier probierend, karikierende Porträtähnlichkeit zu erzielen; die Karikaturen wurden auch hier zum reinen Zeitvertreib angefertigt, auf den Verkauf waren diese reichen Dilettanten natürlich nicht angewiesen. Die Blätter waren auch bei ihnen dialektisches Gegenstück, nun zu dem eigentlichen Sammlungsbereich dieser Kunstkenner, nämlich der europäischen, insbesondere italienischen Hochkunst. Doch sie ließen diese Zeichnungen in den Kupferstich umsetzen und drucken und benutzten sie schon bald in der politischen Propaganda, um ihre jeweiligen politischen Gegner lächerlich zu machen. So fanden sie Eingang in die schon lange existierende englische populäre politische Graphik; der Zeitpunkt ist etwa um 1770 anzusetzen. Sie wurden nun von berufsmäßigen Graphikern aufgegriffen, weiterentwickelt und hatten als neues Genre, als szenische politische Graphik mit Personalkarikaturen in den 1780er und 90er Jahren ihren absoluten Höhepunkt, auch was den Umfang der Produktion anbetrifft. Entscheidend ist hierbei der Prozeß der Formfindung, der sich grundsätzlich anders als in der herkömmlichen, in erster Linie christlichen bzw. idealistischen Formtradition abspielt. Es handelt sich um die zeichnerische Aneignung von Wirklichkeits- und zwar vor allem von Ausdrucksbereichen, die der traditionellen bzw. offiziellen Kunst qua Dekorationsvorschriften der Kunst-

theorie verschlossen waren. Über die Eroberung neuer physiognomischer bzw. pathognomischer Erfahrungsbereiche wurde das zeichnerische Repertoire für die Darstellung von Körpermimik und Interaktion erweitert, das idealistische Körper- und Schönheitsideal über Bord geworfen. Es wurden Chiffren gefunden für die Charakterisierung von gut und böse, hoch und niedrig (im sozialen Sinn) usw. und zwar nicht in erster Linie durch das Studium am Modell sondern durch systematische Formexperimente auf dem Papier (s. etwa Abb. 18). Diese Kürzel brauchten nicht den Forderungen etwa nach anatomischer Richtigkeit oder Linearperspektive zu genügen, um kommunizierbar zu sein. Die Karikaturisten mußten aus ihrer neuen Erfahrung heraus das Pathos der idealistischen Hochkunst nicht nur als hohl, sondern in seiner Ausschließlichkeit auch als einengend empfinden.

Von da an standen sich diese beiden Stränge der Kunst, wenn die Schematisierung erlaubt ist, als öffentliche mehr oder weniger feindlich gegenüber. An gegenseitigen Diskriminierungen hat es nicht gefehlt. Karikaturisten waren dem offiziellen von der Akademie getragenen Kunstverständnis zufolge niedrig, unwürdig und damit auch in jedem Sinne nicht viel wert. Dabei hat, und das wäre leicht nachzuweisen, die offizielle, hohe Kunst durch das ganze 19. und 20. Jahrhundert immer wieder von den Formfindungen dieses niederen Bereiches profitiert, Formfindungen, wie sie die hohe Kunst per definitionem nicht machen konnte. Die Karikatur dagegen hatte — auf Kosten ihrer Hoch-Schätzung — die Freiheit, die realen Bereiche des menschlichen Lebens zu schildern mit zeichnerischen Mitteln (und das ist das immanente Paradox), die nach herkömmlichem Verständnis als gänzlich unrealistisch, besser: unnaturalistisch galten.

Die frühe Karikatur weiterentwickelt haben die üblicherweise zu den Vätern des Comics gezählten *Rodolphe Toepffer* und *Wilhelm Busch*; ersterer hat selbst eine Theorie des spontanen kritzelnden Zeichnens, wobei die Sinngebung erst als nachträglicher Akt erfolgt, entwickelt.⁴⁸ Weitere wären zu nennen: Es sind die unakademischen Zeichner. Daß die Karikatur Öffentlichkeitscharakter erhält, ist Produkt der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft, die hier einerseits einen neuen Warenbereich entdeckt hat, seinen Handel organisiert, jedoch sorgfältig verhindert, daß diese Ware an der Aura der 'eigentlichen' Kunst teilhat, andererseits aber auch in der Karikatur ihre eigenen Wahrheiten, ihre eigene Moral ausgesprochen sieht.

Wie schwer sich selbst bürgerliche Künstler des 18. Jahrhunderts taten, die in extremem Maße an Physiognomie und Körpermimik interessiert waren, jedoch nicht mit den Mitteln der Karikatur arbeiteten, und deren vorrangiges Ziel es war, einen adäquaten Ausdruck für differenzierte bürgerliche Verhaltensweisen und Normen zu fin-

den, die verpflichtende christliche bzw. idealistische Formtradition zu überwinden, mögen zwei kleine Beispiele zeigen.

Als Daniel Chodowiecki 1769 die *Illustrationen zu Basedows Elementarwerk* übernahm, sollte er im Kapitel „Von der Menschenliebe“ den folgenden Text illustrieren:

„Der vortreffliche mitleidige Mann [...] war auf der Reise. Plötzlich hört er das Gewinsel eines Elenden [...]. Er steigt ab und findet in einem Graben einen ganz entkleideten und verwundeten Menschen in seinem Blute liegen. Er zieht ihn heraus, reinigt die Wunden mit Wein, lindert die Schmerzen derselben durch Öl und verbindet sie, so gut er kann. Nun hob er ihn auf sein Maultier und führte ihn in eine Herberge [...], daß er seinem Wohltäter die Geschichte seines Elendes erzählen konnte [...]. Da fiel ich unter die Hände zweier Lasterhaften und Rasenden ... Als bald versetzten sie mir soviele Wunden [...] bis ich nackt aus einem Schlafe, der vermutlich eine Ohnmacht war, wieder erwachte [...] Kurz vorher, ehe du, mein Retter, kamst, sah ich [...] einen Mann und bald danach auch einen anderen vorbei reiten, so gekleidet, wie die Lehrer der Tugend zu sein pflegen ... Der erste sah sich um und antwortete: ‚Ich wünsche dir andere Hilfe, ich muß eilen‘. Der Zweite hielt und versprach, er wolle den ersten Menschen, der ihm begegnete, zu mir senden [...]‘. Da flossen Tränen der Freude über die Wangen des Mitleidigen, der Freude, einen Menschen gerettet zu haben.“⁴⁹

Es ist ohne weiteres klar, daß hier nichts anderes als das Gleichnis vom Barmherzigen Samariter in allen Einzelheiten nacherzählt wird, jede direkte Anspielung auf die biblische Herkunft der Geschichte wird jedoch wohlweislich vermieden. Ein Beispiel echter bürgerlicher Philantrophie soll gezeigt werden.⁵⁰ Einige Schwierigkeiten hat Basedow, eine passende Umbenennung für Priester und Levit zu finden, im neuen Zusammenhang werden etwas unverständlich Lehrer der Tugend daraus. Chodowiecki nun fällt mit seiner Illustration (Abb. 19) gänzlich aus dem Rahmen der sonstigen Illustrationen heraus, die grundsätzlich zeitgenössisches Ambiente und Kostüm zeigen. Auch er hat natürlich die Geschichte vom Barmherzigen Samariter als Basedows Vorlage erkannt und stellt eben dieses Thema in dem ikonographischen Typus, wie er dem 17. Jahrhundert geläufig war,⁵¹ dar. Der „vortreffliche mitleidige Mann“ ist wieder Samariter mit Turban und gegürtetem Gewand, neben ihm finden sich eine Weinflasche und Olamphore. D. h., noch ist für ihn der christliche Prototyp verbindliches Formvorbild für die Darstellung eines solchen Themas, so fremd die Darstellung unter den anderen Illustrationen auch wirken

mag und so sehr nach dem Text das eigentlich Christliche vom Bürgerlich-Moralischen ersetzt werden soll.

Beim zweiten Beispiel sei nur auf ein winziges Detail hingewiesen. 1778 malte Greuze sein berühmtes Gemälde „*Le Fils Puni*“ (Abb. 20).⁵² Es stellt das Pendant zu dem im Jahre zuvor gemalten „*La Malédiction Paternelle*“⁵³ dar, ist also der zweite Teil einer Moralgeschichte. Der Sohn, der sich gegen den Willen des Vaters hatte vom Militär anwerben lassen und vom Vater daraufhin verflucht worden war, kommt zurück, jedoch zu spät, der Vater ist just gestorben. Die Bilder verdeutlichen also, wozu es führt, wenn man der bürgerlich-christlichen Moralkategorie „Gehorsam gegenüber den Eltern“ nicht folgt. Nun hat Greuze, der seinen englischen Vorläufer *Hogarth* nur zu gut kannte,⁵⁴ hier wie andernorts die Erinnerung an das christliche Gleichnis vom Verlorenen Sohn nicht ganz unterdrücken können. Bei der Rückkehr des Verlorenen Sohnes gehört als fester Bestandteil zum ikonographischen Vokabular der zu Boden gelittene Hirtenstab, der auf die vorangegangene Episode der Geschichte verweist, in der der heruntergekommene Verlorene Sohn sich als Schweinehirt hat durchschlagen müssen.⁵⁵ Dieser Stab nun taucht neben Greuzes Zurückgekehrtem am Boden wieder auf, hier unmotiviertes ikonographisches Relikt, es sei denn, man wollte den Stab, was mit einiger Anstrengung möglich wäre, als Krücke des geschlagenen Kriegers deuten, aber selbst als solche würde sie durch die Platzierung ihre Herkunft verraten. Man kann sich heute eine derartige Traditionsmächtigkeit nur noch mit Mühe vorstellen, sie läßt sich jedoch bei der Entstehung einer bürgerlichen Kunstsprache in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus noch verfolgen.

Wir können also zusammenfassend sagen, daß der Bruch mit der traditionellen Kunstsprache sich in der niederen Gattung Karikatur am reinsten und bewußtesten verfolgen läßt und daß er sich in den bürgerlichen Ansätzen im späteren 18. Jahrhundert gerade in seiner Unvollkommenheit beweist. Ferner, vereinfacht ausgedrückt, daß die Karikatur auch gleich ein neues Vokabular anzubieten hat, die bürgerliche Malerei dagegen nur mühsam – und mit ständigen Rückschlägen im 19. Jahrhundert – Formen für neue Darstellungs- und Ausdrucksbereiche erobert.⁵⁶

Es ist oft versucht worden, das Formrepertoire insbesondere des Mannerismus und des Barock als für den Comic vorbildhaft zu erweisen. Sieht man den Comic allerdings als populäre Kommunikationsform, so erscheint es nach dem Gesagten mehr als fraglich, ob er sein Vo-

kabular aus der klassisch-christlichen Tradition der Hochkunst beziehen kann. Wesentlicher ist es, ihn in der Tradition der populären Graphik und Karikatur zu sehen, deren Kommunikationsstruktur der seinen entspricht. D. h. aber, daß einerseits Säkularisierung im Comic nicht zu erwarten ist, da seine Semantik aus dem Bereich stammt, der Säkularisierung überflüssig gemacht hat, und zum anderen, daß es sich in den Comics, in denen sich nun doch Anknüpfungen an die Hochkunst aufzeigen lassen (wie etwa in „Asterix“, wo z. B. Gericaults „Floß der Medusa“ zitiert ist,⁵⁷ oder, wie unten gezeigt werden soll, in „Tarzan“), um den widersprüchlichen Versuch handelt, die Gattungsgrenzen des Comics zu sprengen, um ihn dem Bildungsbürgertum, dem heutigen Träger der Hochkunst, schmackhaft zu machen.

6. Die Traditionsunabhängigkeit der Comics als Möglichkeit einer utopischen Verwirklichung von körperlicher Freiheit im Bilde

Werner Hofmann sieht das Entstehen der Comics am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts als dialektische Kompensation des fortschreitenden Inhaltsverlustes in der modernen Künstlerkunst.⁵⁸ Von kunsthistorischer Seite her sieht er nur bei Aby Warburg am Beginn des Jahrhunderts Ansätze zu einem kulturhistorischen Verständnis nichtoffizieller Kunst und damit auch der Comics,⁵⁹ Ansätze, die bis zum heutigen Tage nicht fruchtbar gemacht worden sind. Allerdings reduziert Hofmann Warburgs Ansatz zu sehr auf die Frage nach Motivwanderungen, treibt bloße Vorbildforschung und kommt so letztlich doch zu der geläufigen nicht näher differenzierten Ahnenschaft der Comics. Doch Warburgs Ansatz bietet mehr:

Bei seinen Untersuchungen zu Motivwanderungen handelt es sich nämlich letztlich um den Versuch, eine Geschichte und Theorie der Gebärdensprache oder des körperlichen Verhaltens wenigstens in Ansätzen zu umreißen⁶⁰. Denn nicht die Tatsache einer Übernahme als solcher ist für Warburg bedeutsam, sondern die Frage nach den Gründen und der Art der Anverwandlung der Übernahme.⁶¹ Das Zitat aus der Tradition ist für Warburg nur möglich, wenn im Vorbild Erfahrungen des Rezipienten angesprochen werden. Die Art der Umformung und Einbettung des Übernommenen in neue Sinnzusammenhänge ist Zeichen für gewandelte gesellschaftliche Wirklichkeit.⁶² Mit Hilfe seines „sozialen Gedächtnisses“⁶³ wählt der Künstler bewußt oder unbewußt aus der Tradition aus. Warburgs „Pa-

thosformeln" — ins Bild gebannte charakteristische Ausdrucksstufen — sind Grundformen emotionaler Attituden.⁶⁴ Die Darstellung ihrer geschichtlichen Entwicklung, methodisch am geeignetsten an Kunstzitataten zu verfolgen, weil hier der Vorgang der Anverwandlung am greifbarsten ist, gibt Aufschluß über das jeweilig zeitbedingte Kunst- und Realitätsverständnis. Eine vergleichende Geschichte der Körpermimik hätte die Frage zu stellen, wann und warum kann Freiheit der Bewegung dazugewonnen oder verloren gehen. Die Analyse des in der Grundkonstellation gleichen, d. h., durch wenige Zeichen unverwechselbar bestimmten expressiven Formgebildes in der historisch je verschiedenen Ausprägung erhellt die jeweils gegebenen menschlichen Möglichkeiten. Bei seinen historischen Vergleichen findet Warburg nicht selten eine gänzliche Inhaltsinversion gleich definierter Zeichen.⁶⁵ So kann er schließlich Zeiten bzw. Künstler ausmachen, die in der Auseinandersetzung mit der Tradition das herkömmliche geläufige Zeichenrepertoire als hohl und inhaltsleer erkennen und neue Lösungen an seine Stelle zu setzen suchen. Zu Rembrandt etwa schreibt er: „Die neue Sachlichkeit Rembrandts führte zur Überwindung der ausgehöhlten antikischen Pathosformeln, wie sie, von Italien aus dem 15. Jahrhundert herkommend, die europäischen Superlative der Gebärdensprache beherrschte.“⁶⁶

Warburgs Ansatz könnte das oben zur Säkularisierung Gesagte mit einbeziehen und sollte auch in der Comic-Forschung nutzbar gemacht werden. Man müßte also nicht nur nach Bedeutungswandel durch Säkularisierung fragen, sondern die Untersuchung zum Traditionsbruch ausdehnen auf jeweils das gesamte Zeichensystem. Dazu gehört die Einsicht, worauf Warburg im Falle Rembrandts hingewiesen hat, daß dieser Bruch nur über ein Rekurrieren auf die gesellschaftliche Realität zu erreichen ist und daß sein Resultat Zugewinn an Freiheit bedeutet.

Es muß daher *die Kontinuität von Zeichen auf im historischen Prozeß sich vollziehenden Bedeutungswandel hin befragt werden, ebenso wie untersucht werden muß, ob Zeichen abgestoßen oder ersetzt oder ganze Zeichensysteme verworfen bzw. neu gebildet werden und welche Gründe dabei eine Rolle gespielt haben.* In diesem Zusammenhang muß Zeichenfindung immer als Realitätsaneignung, wie sie sich ausdrückt im körperlichen Verhalten zu Dingen, verstanden werden. Warburg, lange reduziert auf einen bloßen Ikonographen,⁶⁷ d. h. reinen Motivverfolger, könnte entscheidende Anstöße zu einer Theorie der Zeichen der menschlichen Körper- und Bewegungssprache geben, wie sie sich in der Kunst, gebrochen durch die Traditionszugehörigkeit, findet. Allerdings müßte eine solche Theorie nicht, wie Warburg

es tut, die Gründe für die Entstehung, Wandlung und Wirksamkeit von „Pathosformeln“ letztlich im kollektiven Unbewußten suchen,⁶⁸ sondern aus der je gesellschaftlichen Realität ableiten. Man kann das dargestellte Phänomen *der schrittweisen Säkularisierung in Warburg'schem Sinne als einen Prozeß neuer Sinngebung verstehen, wobei der emanzipatorische Charakter von Zeichengebung bzw. -wandlung zu betonen wäre.* Die ‚Fortschrittlichkeit‘ von Comics wäre auf diesem Wege zu überprüfen. Andeutungsweise soll dies im folgenden an zwei Beispielen, „Little Nemo“ und „Tarzan“, versucht werden.

7. „Little Nemos“ Körpersprache und „Tarzans“ mißglückter Traditionsrückgriff

Die Aneignung der Traumwirklichkeit in „Little Nemo“ von Winsor McCay (1905 ff.), in der die Gesetze von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt sind, vollzieht sich über einen Zugewinn an körperlicher Expressivität. Little Nemos Erwachen am Ende einer jeden Sequenz geschieht normalerweise durch den Sturz aus dem Bett. Seine Sturzfigur pflegt dabei das Endprodukt seiner Traumaktionen zu sein; sie findet sich häufig im jeweils letzten Traumbild identisch wieder, in dem Nemo im wörtlichen Sinn auf den Boden der Tatsachen zurückversetzt wird (Abb. 21). Nun bietet die Traumsequenz die Möglichkeit, Utopie zu entwerfen, etwa von körperlicher Freiheit, die jedoch am Schluß an der Realität gemessen wird. Dieses Potential nutzt McCay auf verschiedene Weise. Die Folge, in der Little Nemo als Heilsbringer fungiert, Kranke heilt, Lahme wieder gehen, Blinde wieder sehen macht und Armut in Reichtum verwandelt, wird drastisch konterkariert: sie ist zum 1. April gezeichnet, der Traum erweist sich, worauf das Schlußbild anspielt, als reine Illusion, als Aprilscherz.⁶⁹ Hier wie in der englischen Karikatur ist die Vorstellung von *christlichem Heilsvollzug nur noch in der Negation abbildbar.* Andererseits findet McCay in all den die Schwerkraft aufhebenden Traumkatastrophen schlagende Formkürzel für komplexeste Bewegungen und Bewegungsabläufe, die das geläufige Karikaturzeichenrepertoire entscheidend erweitern, aber eben auf dessen Basis. Im Gegensatz zu den in der Literatur mehrfach als vorbildhaft zitierten manieristischen und barocken Körperdarstellungen⁷⁰ bauen sich die Körper der Comicfiguren nicht aus Muskeln und deren gewagten Torsionen auf, sondern aus Flächenzeichen, wie sie sich aus der Tradition der englischen

Karikatur entwickelt haben, man vergleiche die stürzenden Figuren von *Gillray* oder *Rowlandson* mit denen *McCays* (Abb. 23 u. 22). Jeweils werden Chiffren gesucht, die extreme Aktionen am treffendsten und kürzesten kennzeichnen. Dabei ist der Abstraktionsvorgang bei *McCay* deutlich weiter fortgeschritten; man könnte hier von einer positiven Utopie körperlicher Expressivität sprechen. Anders sieht das bei „*Tarzan*“ aus.

1973 erschien in ungemein nobler Aufmachung ein Reprint von *Burne Hogarths „Tarzan of the Apes“* mit einer Einführung von *Maurice Horn*.⁷¹ Dieser Spätling von *Burne Hogarth* von 1972 resümiert all die Qualitäten, die der Zeichner seinem Heldenepos seit den dreißiger Jahren zugedacht hat, er ist daher für eine Analyse besonders geeignet, zumal der Reprint noch Aussagen *Burne Hogarths* zu seinem Werk liefert. Er nennt seine Vorbilder und greift nicht zu tief, die dankbare Sekundärliteratur hat die Ahnengalerie noch verlängert. Als Urvater thront erhaben *Michelangelo* über allem, ihm zu Füßen scharen sich *Grünewald*, *Rubens*, *Goya*, *Manieristen wie Barockkünstler*, *expressionistische deutsche Künstler wie Vertreter des fernen Ostens*, aber auch der Klassizismus (sic!) der *alten Griechen* wird beschworen.⁷² Und *Maurice Horn* weiß die rühmende Kritik im Tenor zu vereinen:

„each of his pages could stand of his own“, *Hogarths „Tarzan“* ist „a work of singular genius“, „he wanted to transcend the limitations of the medium of the comic strip“, „this produces panel(!) after panel that could be hung on a wall“, er spricht von „*Hogarths oeuvre*“, „with *Hogarth* the comics become the last refuge of classicism“. ⁷³ Und dieser Retter der abendländischen Kultur sagt von seiner Kreatur selbst: „He is a modern archetype of that class of more-than-ordinary“, „he is that nostalgic part of everyone of us, born of ourselves and of our image, invincible and deathless“, „he is the incarnation of our secret desire“, er hat eine „enormous aura of dignity. He has a charismatic personality which one associates with visionary leaders, prophets, and messiahs“, und im Gegensatz zu den ordinären Supermännern ist er, sehr christlich, „capable of suffering“. ⁷⁴

Kein Wunder also, daß *Burne Hogarth* durch einen Teil des Kunsthandels und der Kritik begeisterte Aufnahme gefunden hat. Seine Kunstweihe bezog er ohne große Komplikationen aus der zitierten Ahnenschaft, die unwürdige Erscheinungsweise seiner Hervorbringungen im niederen Medium Comic ließ sich leicht vertuschen, die Zeichnungen brauchten nur vereinzelt zu werden, um Autonomie und

Aura eines Kunstwerkes zu erhalten und um gehandelt werden zu können. Burne Hogarth hat sich zweifellos sehr geschickt der Kulturindustrie bedient.

Hogarth's Begabung, rasante Aktion ins Bild zu setzen, sei unbestritten, in dem Punkte ist er legitimer Erbe der Comictradition, sein Veredlungsversuch durch Berufung auf große Kunst erweist sich in seiner Absicht jedoch als zu durchsichtig, als daß man von einer fruchtbaren Anknüpfung an das kulturelle Erbe sprechen könnte. Seine vielgelobte Darstellung von Körperlichkeit⁷⁵ zeigt sich bei genauer Betrachtung als höchst unbeholfen, als anatomisch gänzlich unzureichend. Wobei, und das ist wichtig zu betonen, er jedoch, im Gegensatz zu den genuinen Comiczeichnern, deren „falsches“ Zeichnen Sinn im Zeichenrepertoire hat oder haben kann, den Anspruch erhebt, in klassischer Hochkunst-Tradition zu stehen. Nicht umsonst betont er, daß er Gründer einer „School of Visual Arts“ in New York City ist.⁷⁶ Seine „ernst“ gemeinten Studienzeichnungen weisen dieselben Defekte auf, wie die Körperdarstellungen seiner Comic-Helden.

Ein Beispiel: Die entscheidende Stelle, an der Jung-Tarzan in „Tarzan of the Apes“ zum Bewußtsein seiner Menschlichkeit gelangt, verschönt Burne Hogarth mit dem einzigen ganz direkten Michelangelo-Zitat (Abb. 24). Das große Brustporträt Tarzans — es ist das größte der ganzen Serie — mit der zusätzlichen Herkules-Allusion durch die Gorillahaut folgt Michelangelos David (Abb. 25).⁷⁷ Nicht ungeschickt: wie David durch den Kampf mit Goliath vom Kind zum Helden wird, so Tarzan vom Affenkind zum bewußten Menschen, das Rahmen-thema⁷⁸ „Erwachsenwerden“ bleibt gewahrt. Der Text zum Tarzanbild spricht es aus: „... an allegorical figure of the primordial groping through the black night of ignorance towards the light of learning“.⁷⁹ Durch sein bewußtes Zitat muß Burne Hogarth sich jedoch den direkten Vergleich mit dem Vorbild gefallen lassen. Was ist daraus geworden? Hogarth möchte mit seinem Tarzan am Pathos der Michelangelo-Figur teilhaben, doch stimmt er es sehr süßlich um, der Mund seiner Figur ist lasziv geöffnet, das rosa getönte Fleisch wirkt trotz der geballten Faust weichlich. Nasenloch und Mund sind verzeichnet, dem Kinn ergeht es nicht besser, die Schattenpartien sind formlos, die Armmuskeln scheinen in Scheiben abhebbar. Hogarth schafft allenfalls den David der Florentiner Kitschpostkarten, die sich auch mit der bloßen Michelangelo-Evokation zufrieden geben, hoffend, das Kulturbewußtsein ihrer Betrachter bereits damit zu befrie-

digen. Hogarth nimmt nicht nur die Aura der Michelangelo-Tradition für sich in Anspruch, sondern obendrein geht er bei der Körperdarstellung noch unemanzipiert mit homoerotischen Obertönen hausieren, in extremem Maße in dem Bilde, das dem ‚David‘ vorangeht (Abb. 26), und verkauft den männlichen Körper beinahe unangenehmer, als es die Werbung mit dem weiblichen getan hat. Aus seinen Figuren werden Pin-ups. *Burne Hogarths Versuch, Hochkunst und ‚niedere‘ Kunst zusammenfallen zu lassen, mußte scheitern, weil er versuchte, wieder Hochkunst draus werden zu lassen.* Die Nobilitierung wirkt wie nachträglich aufgepfropft. Die Absicht, das Repertoire der Comics wieder umzuformen in ein Repertoire der Hochkunst, zeigt ein gänzlichcs Mißverständnis der Comic-Tradition und stellt die notwendig mißlungene Vermischung zweier Sprachen dar. Die körperliche Aneignung von Wirklichkeit in den Comics in Form von expressiven Zeichen unterscheidet sich grundsätzlich von der Darstellung in sich ruhender idealistischer Körper.

Der Versuch, *religiöse Comics* zu entwerfen, muß ebenfalls *daran scheitern, daß hier versucht wird, die alten vom traditionellen religiösen Inhalt nicht zu trennenden Zeichen in Comicform zu reaktivieren, obwohl der Comic sich gerade aus der Überwindung dieser Zeichensprache definierte.* Die entstehende Widersprüchlichkeit treibt nicht etwa Erkenntnis dialektisch voran, sondern ist regressiv.

8. Bilderbibeln

a) 19. Jahrhundert

Bevor abschließend ein Blick auf neuzeitliche Bilderbibeln in Strip-Form geworfen werden soll, muß zuvor kurz zusammengefaßt werden, wodurch sich in der christlichen Bildtradition Bilderbibeln auszeichnen. Es genügt für unsere Zwecke, den eigentlichen Endpunkt dieser Entwicklung im 19. Jahrhundert zu greifen, da hier, auch durch erklärende Texte, Sinn, Zweck und Entstehungsvorgang der Bilderbibeln noch einmal reflektiert und resümiert werden.⁸⁰ *Julius Schnorr von Carolsfeld* schickt seiner großen Bilderbibel ein 1860 datiertes Vorwort mit dem Titel „Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Anteil zu nehmen an der Erziehung und Bildung der Menschen, nebst einer Erklärung über die Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel in Bildern“ voran.⁸¹ Darin heißt es

nach einer Rechtfertigung der Eignung der bildenden Künste für die Aufgabe der Erziehung und Bildung:

„Als Vorbilder schwebten mir die großen Muster der italienischen Kunst vor. Sonst überall zu deutscher Weise mich bekennd, muß ich den Werken *Raphaels*, *Michelangelos* und anderer Italiener doch den Vorzug vor den Werken anderer Nationen zugestehen. [...] und da [...] die bildende Kunst eine Welt- und Universalsprache, nicht die Sprache dieses oder jenen Landes ist, so kann von einer Unstatthaftigkeit einer Aneignung hier nicht die Rede sein. [...] Sie [jene Meister] haben einen Typus festgestellt, welcher seine Geltung nie verlieren kann. Überall ist ihre Sprache verständlich und anwendbar. Die Feststellung gewisser plastischer Mittel kann nur als ein Gewinn betrachtet werden, weil Verständlichkeit und Deutlichkeit derselben durch die althergebrachte Geltung bedingt wird. Hier ist die Überlieferung maßgebend ... Durch die große Einfachheit der Bekleidung, wie der Architektur und sonstigen Beiwerks haben sie [die Italiener] ihren biblischen, namentlich den alttestamentlichen Darstellungen jenen urweltlichen, großartigen, allgemeinen und deshalb für alle Zeiten gültigen Charakter verliehen, der den Gegenständen ebenso angemessen als den Forderungen der Schönheit entsprechend ist.“⁸² Schnorr lobt dann an den Italienern, daß sie weder versucht hätten, archäologisch kleinteilig genau zu sein, noch sich Anachronismen hätten zu Schulden kommen lassen, ferner hätten sie plumpe individuelle Naturalistik vermieden und folgert daraus: „Die Darstellungen derselben [der biblischen Geschichten] sollen das Gepräge der Wahrheit an sich tragen, aber nicht zu gewöhnlichen Wirklichkeitsbildern und Illustrationen historischer Romane umgeschaffen werden. Ich werde in diesem Stücke dem Beispiel der großen Meister folgen und meinen Bildern den bezeichneten Charakter zu erhalten suchen. Weiter erwähne ich noch andere durch den Gebrauch festgestellte Kunstformen [...].“⁸³ Schließlich sagt er noch zur bildlichen Prägung bestimmter Figuren: „Später stellte sich das Bild desselben [des Schöpfers] unter der Gestalt des Vaters typisch fest. [...] Auch die bösen Geister können nicht fehlen und nehmen die angemessene von jeher ihnen verliehene Gestalt an.“⁸⁴ Simplizität, leichte Erkenn- und Verstehbarkeit scheinen ihm bei einem Volksbuch, wie es seine Bilderbibel sein soll, besonders notwendig.

Sicherlich ist Schnorrs idealistisches Kunstkonzept leicht zu erkennen, seine Begriffe des Allgemeinen, Angemessenen oder der Wahrheit sind deutlich. Aber wichtiger ist es festzuhalten, daß Schnorr sich über die Bedeutung einmal festgelegter kanonischer Typen, über die Maßgeblichkeit der Überlieferung genauestens im klaren ist und zwar nicht nur im Sinne idealtypischer physiognomischer Eindeutigkeit von Einzelpersonen, sondern durchaus in ikonographischer Hinsicht. Für

bestimmte Themen sind bestimmte bildliche Konstellationen verbindlich, durch Traditionen geheiligt und sinn-voll geworden. Auf ihnen fußt – nach Schnorr – das ganze künstlerische Gebäude der Gegenwart, sie sind der Ausgangspunkt, an ihnen hat sich der Künstler individuell zu beweisen. Ihre Verwendung ist nicht etwa Zeichen künstlerischer Armut, sondern Voraussetzung dafür, daß das Endprodukt überhaupt seine Aufgabe als Kommunikationsträger, im Falle der Bibel als Träger bestimmter theologischer Gehalte, erfüllen kann.

In Schnorrs Bildern sind *Rückgriffe* (nicht nur) auf *Raphael* und *Michelangelo* auf Schritt und Tritt zu finden,⁸⁵ und seine Darstellungen sind *Variationen der klassisch-ikonographischen Bildtypen*. Sie erzählen häufig mehr – auch in interpretativer Weise – von der jeweiligen Geschichte, als die direkt zugeordneten und zugehörigen Bibelverse aussprechen. Der Bibelkundige und in der Bildtradition auch nur ein wenig Bewanderte kann *die meisten Bilder und ihre Geschichte auch ohne den Text verstehen*.

b) Neuzeitliche Bilderbibeln in Strip-Form

Wenn Burne Hogarth im Tarzan den vergeblichen Versuch unternahm, sich als legitimen Erben, noch dazu als letzten verbleibenden, der klassischen Hochkunsttradition herauszustellen, dann kann man fragen, was tun die Zeichner der eigentlichen *Bibel-Strips*, die ja schon a priori den Ballast der fast 2000-jährigen christlichen Tradition zu tragen haben. Die Antwort ist leicht zu geben: sie verhalten sich dem Medium Bilderstrip gegenüber wesentlich adäquater als Burne Hogarth im Tarzan. Nur mit Mühe kann man allenfalls noch letzte Anspielungen etwa auf den Moses des Michelangelo oder auf Leonardos Abendmahl feststellen. Aber, was wichtiger ist, es finden sich *keinerlei Anknüpfungen an die traditionelle christliche Ikonographie* mehr. Dieser Tatbestand verdient etwas ausführlicher untersucht zu werden, und zwar soll das hier geschehen an Hand der von der David C. Cook Publishing Company, Elgin, Illinois herausgegebenen „*Picture Bible*“ in Strip-Form von 1973 (vgl. die Abb. 29 und 30), die in England durch die Scripture Union und die Lutterworth Press 1974 mit einer lobenden Rezension des Bischofs von Woolwich vertrieben wird und in Deutschland in leicht gekürzter Form von der von Canstein-schen Bibelanstalt, Bielefeld übernommen worden ist.⁸⁶ Der Zeichner ist *André Le Blanc*.

Zwei *Vorbedingungen* scheinen bei dem Unternehmen erfüllt worden zu sein. Zum einen: die *Darstellung eines nackten Körpers* ist zu vermeiden. Das führt unter anderem zu der völlig absurden Konsequenz, daß Eva schon vor dem Sündenfall bekleidet durchs Paradies läuft. Ferner etwa darf Ruth nicht zu Boas unter die Decke, und auch Bathseba ist wohl bekleidet, als David sie beobachtet und erlaubt sich allenfalls ein Fußbad. Zum zweiten, und das ist wichtiger: auf die Darstellung von Gewalt ist zu verzichten, oder genauer, da insbesondere bei der Darstellung der Ereignisse des Alten Testaments die Schilderung von Schlachten unvermeidlich ist: *keine Darstellung von Gewalttaten* an namentlich genannten Einzelhelden; Krieger und namenloses Volk dürfen ruhig erschlagen werden. Auch das hat absurde Konsequenzen. Wir sehen weder, wie Kain Abel erschlägt, noch wird Samsons Blendung gezeigt, obwohl seine Blindheit für die folgenden Szenen von Wichtigkeit ist, auch daß Jael Sisera tötet, wird nur im Text erwähnt, das zugehörige Bild zeigt den flüchtenden Feldherrn; daß David Goliath mit dem Stein trifft, bleibt uns ebenso erspart, und selbst der Kopf des toten Goliath in der folgenden Szene wird von einem Helm verdeckt, so daß das Resultat von Davids Steinwurf im Bilde unklar bleibt; so stürzt sich auch Saul nicht in sein Schwert, und Joab hat bereits Abner getötet, als die Rede davon ist und auch daß er Absalom tötet, erfahren wir im Bilde nicht. Besonders abstrus ist schließlich die Darstellung des Salomon, der Adonijah vergibt; im selben Feld wird schamhaft unten rechts mitgeteilt, daß Salomon ihn später hinrichten läßt. Die Reihe wäre beliebig fortzusetzen.

Die *Folge* einer solchen Reinigung ist nicht nur, daß der Geschichte die Höhepunkte verlorengehen, daß Text und Bild auseinanderklaffen und daß der Ablauf verunklärt wird, sondern vor allem auch, daß so eine ganze Reihe der zentralen Szenen der klassisch-christlichen Bildtradition der Zensur zum Opfer fallen. Die erzählerischen Zwischenstücke, auf die im Strip häufig ausführlich eingegangen wird, sind natürlich nicht die, die in der bildlichen Tradition kanonisch geworden sind. Der *entscheidende Sinn der ikonographisch definierten christlichen Bildersprache*, nämlich ihre *Wiedererkennbarkeit*, die ihre Verbindlichkeit leistete, wird *außer Kraft* gesetzt. Der *Bibel-Strip* wird ein *Action Strip* wie jeder andere auch.

Doch diese Traditionslosigkeit oder eher -unabhängigkeit ist *auch medienbedingt*. Das einzelne Strip-Bild lebt nicht für sich allein. Die Ansicht ein und derselben Szene aus verschiedener Perspektive, von

verschiedenem Standpunkt aus und mit geänderten Farben, z. T. auch mit unterschiedlichem Personal *verhindert die ikonische Fixierung des Einzelbildes*. So wird etwa die allentscheidende Szene mit Christus am Kreuz in acht zum Teil winzige Einzel- oder Aktions-szenen zerlegt, in denen man Christus mal von unten, mal von oben, von der Seite oder auch von hinten, aus der Nähe und aus der Ferne, ganz oder nur teilweise sehen kann. Zwar müht sich der Zeichner durch eine bildhaftere Anfangs- und Endszene dem Ereignis noch einen Rahmen zu geben, doch das Kanonische der bildlichen Wiedergabe dieser Szene ist nicht mehr zu erreichen.⁸⁷ Es geht auf diesem Wege das *Parabelhafte, Zitierbare und Außergewöhnliche* des Einzelbildes *verloren*. Die christliche Bildersprache hatte davon gelebt. Offenbar gehen die Entwerfer der Bibel-Strips davon aus, daß die Geschichten der Bibel nicht mehr Allgemeingut sind, daß das Einzelbild in seiner kanonischen Fixierung nicht mehr ausreicht, die Geschichte und ihren theologischen Sinn automatisch zu evozieren. Das Eingeständnis ist zwar ehrlich, doch der Versuch, die alten Geschichten in Strip-Form gänzlich neu zu erzählen, ist insofern problematisch, als die Strip-Bilder selbst qua Mediendefinition nicht traditionsstiftend sein können. Vielleicht soll der Bibel-Strip ein bloßes Überwintern der biblischen Geschichten leisten?⁸⁸

Anmerkungen

¹ Besonders durch Gerd Hummel: Religion in Comics, in: Jutta Wermke (Hrsg.): Comics und Religion, München 1976, S. 80.

² Günter Metken: Comics, Frankfurt 1970, S. 70 f.

³ S. dazu: Hummel, op. cit., S. 99 f.

⁴ Z. B. Wolfgang K. Hünig: Strukturen des Comic Strip, Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen Analyse narrativer Comics, Hildesheim. New York 1974.

⁵ So bei Metken, op. cit., S. 68; Hans Dieter Zimmermann: Comic Strips, ihre Geschichte und Kritik, in: Dietger Pforte (Hrsg.): Comics im ästhetischen Unterricht, Frankfurt 1974, S. 273 hat zu Bild 7 den folgenden Kommentar: „Silver Surfer als trivialisierte Jesus-Figur, die unentwegt die Wechsler aus dem Tempel treibt ...“. Vgl. dazu Abb. 5.

⁶ Z. B. bei Metken, op. cit., S. 7-16; Otto Hesse-Quack: Die soziale und politische Bedeutsamkeit der Comic Strips, in: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Vom Geist der Superhelden, Comic Strips, Colloquien zur Theorie der Bildergeschichte in der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1970, S. 62; dagegen: Hans Dieter Zimmermann, in: Pforte, op.

- cit., S. 250; ebenso August Stahl: Die Mythologie der Comics, in: Wermke, op. cit., S. 20.
- ⁷ Gerhard Sauder: Empfindsamkeit, Bd. 1, Stuttgart 1974, S. 58-64.
- ⁸ Max Weber: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus, in: Max Weber: Die protestantische Ethik, Bd 1, Hamburg ³1973, S. 27-277; in Bd 2, Hamburg ²1972 Kritiken und Antikritiken; zuletzt Constans Seyfarth/Walter M. Sprondel (Hrsg.): Seminar: Religion und gesellschaftliche Entwicklung, Studien zur Protestantismus-Kapitalismus-These Max Webers, Frankfurt 1973.
- ⁹ Albrecht Schöne: Säkularisation als sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne, Göttingen ²1967, der vorliegende Aufsatz folgt im Titel Schöne.
- ¹⁰ Hermann Lübke: Säkularisierung. Geschichte eines ideenpolitischen Begriffs, Freiburg. München 1965.
- ¹¹ Friedrich Gogarten: Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit. Die Säkularisierung als theologisches Problem, München. Hamburg 1966 (¹1958).
- ¹² Hans Blumenberg: Die Legitimität der Neuzeit, Frankfurt 1966, erw. und überarbeitet Frankfurt 1973.
- ¹³ Sauder, op cit., S. 63.
- ¹⁴ Donat de Chapeaurouge: Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive, Wiesbaden 1974, S. 22.
- ¹⁵ Zum kunstgeschichtlichen Begriff „borrowing“, der im englischen 18. Jahrhundert Eingang in die Kunsttheorie fand (s. Joshua Reynolds: Discourses on Art, ed. Robert R. Wark, New York-London 1966, Discourse Six (1774), insbes. S. 90 f.), ausführlich: Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim. New York 1977, Kap. 1 und 2.
- ¹⁶ S. Chapeaurouge, op. cit., S. 55-61.
- ¹⁷ Ebenda, S. 62.
- ¹⁸ Ebenda, S. 3.
- ¹⁹ Ebenda, S. 3.
- ²⁰ Ebenda, S. 2.
- ²¹ Friedrich Zoepfl: Defensorium, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd 3, Stuttgart 1954, Sp. 1206-18 (zur Mariientypologie), vgl. auch ebd., Sp. 1029-33 den Artikel „Danae“ (Leopold Ettlinger) und ebd., Sp. 1429-37 den Artikel „Diana“ (Leopold Ettlinger).
- ²² Edgar Wind: Pagan Mysteries in the Renaissance, Harmondsworth 1967.
- ²³ Zur Lit. s. Kat. Ausst. Albrecht Dürer, Nürnberg 1971, Kat. Nr. 70.
- ²⁴ Gogarten, op. cit., S. 144.
- ²⁵ Bekanntestes Beispiel: Benjamin Wests „Death of General Wolfe“ von 1770, ausf. Lit.: Ausst. Kat. „The Age of Neo-Classicism“, The Royal

- Academy and The Victoria & Albert Museum London, London 1972, Kat. Nr. 271, Pl. 32.
- ²⁶ Gösta Sandblad: *Manet, Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, S. 109 ff.
- ²⁷ Kat. Ausst. *Guernica*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1975, S. 89-92.
- ²⁸ Siegfried Gohr: *Homo melancholicus, Das Selbstverständnis Corinths*, in: Ausst. Kat. *Corinth*, Köln 1976, S. 42-46.
- ²⁹ Friedhelm Fischer: *Max Beckmann, Symbol und Weltbild, Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes*, München 1972, S. 39.
- ³⁰ Chapeaurouge, op. cit., S. 69.
- ³¹ In der Bildersprache des frühen Films finden sich häufiger bewußte Übernahmen aus der christlichen Ikonographie. Hitchcock selbst bestätigt das für seinen Film „*The Lodger*“ von 1926, s. François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München 1973, S. 43, Hitchcocks „*Topas*“ ist hier nur als besonders spätes Beispiel zitiert. In „*The Lodger*“ erscheint der mit Handschellen Gefesselte in der Pose des gegeißelten Christus (vgl. Abb. 15).
- ³² Beispiele lassen sich etwa bei Antonioni und Fellini nachweisen, aber auch bei Bergman. So etwa in seinem Film „*Schreie und Flüstern*“, 1972. Ein Szenenfoto daraus mit einer bewußten Pietà-Anspielung findet sich in: *Time*, 8. Januar 1973, S. 33. Nachträglich finde ich die offenbar erste Beschäftigung der Sekundärliteratur mit diesem Phänomen: Werner Jehle: *Film-Bilder an der Überlieferung gemessen*. Pier Paolo Pasolinis Bezug zur christlichen Ikonographie, in: *Kunst-Nachrichten* 12, Heft 5, Juli 1976, S. 135-38, 140. Pasolini selbst verwendet für seine Kunsttraditionszitate den Begriff „*Re-Mythisierung*“ als Aktualisierung des Mythos, arbeitet also mit dem Widerspruch von Realität und Mythos einerseits, und Realität und Tradition andererseits. Für ihn handelt es sich nicht, wie er selbst sagt, um eine Projektion des Mythos auf die Psychoanalyse, sondern umgekehrt um eine Rückprojektion der Psychoanalyse auf den Mythos; s. Oswald Stack: *Pasolini on Pasolini — Interviews with Oswald Stack*, London 1969, S. 120. Beispiele mit Szenenfotos, so auch von Buñuels zitierter Abendmahls-Paraphrase (Abb. S. 294), finden sich in: Amos Vogel: *Film as a Subversive Art*, New York 1974, S. 150 f., S. 283-94 im Kapitel: „*The Attack on God: Blasphemy and Anti-Clericalism*“.
- ³³ Ronald Paulson: *Hogarth. His Life, Art and Times*, New Haven and London 1971, Bd 1, S. 270-72, 486; Busch, op. cit., Kap. 1.
- ³⁴ Klaus Lankheit: *Jacques-Louis David. Der Tod des Marat*, Stuttgart 1962.
- ³⁵ Walter Friedländer: *Napoleon as „Roi Thaumaturge“*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, 1940-41, S. 139 ff.
- ³⁶ Jan Bialostocki: *Stil und Ikonographie*, Dresden 1966, S. 163.

- 37 Ulrich Gregor/Ennio Patalas: *Geschichte des Films*, München 1973, S. 435.
- 38 Allerdings wäre zu fragen, ob es sich bei Buñuel nicht auch im Sinne Pasolinis (s. Anm. 32) eher um eine Remythisierung oder um positive Säkularisierung handeln könnte.
- 39 Berthold Hinz: *Dürers Gloria*, in: *Dürers Gloria, Kunst, Kult, Konsum*, Berlin 1971, S. 19 f.; *Ausst. Kat. Nürnberger Dürerfeiern, 1828-1928*, Nürnberg 1971, S. 4 ff.
- 40 Hinz, op. cit., S. 19 und Bild 13.
- 41 Ebenda, S. 20 und Abb. 17.
- 42 Klaus Lankheit: *Nibelungen-Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christlicher Bildformen im 19. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 7, 1953, S. 95-112.
- 43 Anton Springer: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1886, Bd 2, S. 275; Gabriele Sprigath: *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*, phil. Diss. München 1968, S. 188 f.; Gabriele Sprigath und Günter Schiedlausky: *Falisker Schulmeister*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd 6, München 1973, Sp. 1250.
- 44 Springer, op. cit., S. 275.
- 45 Karl Marx: *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: *Karl Marx/Friedrich Engels: Werke*, Bd. 8, Berlin 1960, S. 116.
- 46 Busch, op. cit., S. 68-70.
- 47 Werner Busch: *Die englische Karikatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Ansätze zu einer Entwicklungsgeschichte*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 40, 1977, S. 227-244; s. auch M. Dorothy George: *English Political Caracature*, 2 Bde, Oxford 1959; Herbert M. Atherton: *Political Prints in the Age of Hogarth*, Oxford 1974.
- 48 Rodolphe Toepffer: *Essai de physiognomie*, Genf 1845.
- 49 J. B. Basedows *Elementarwerk mit den Kupfertafeln Chodowieckis* u. a., hrsg. von Theodor Fritsch, Leipzig 1909, Text: Bd 1, S. 134-35, Abb.: Bd 3, Taf. 18 oben rechts.
- 50 Neuere Lit. zur philanthropischen Erziehungsauffassung: Karl-Heinz Günther u. a. (Hrsg.): *Geschichte der Erziehung*, 11. Aufl., Berlin 1973, S. 168-77; Andrea Kuhn: *Tugend und Arbeit, Zur Sozialisation durch Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert*, Berlin 1975, zu Basedow S. 59-66.
- 51 Der Typus geht wohl auf Elsheimers Gemälde „Der Barmherzige Samariter“ von um 1600 im Louvre zurück, s. *Ausst. Kat. Adam Elsheimer, Frankfurt 1966*, Kat. Nr. 15, Abb. 14, vgl. Kat. Nr. 49 und 91.
- 52 Anita Brookner: *Greuze, The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon*, London 1972, S. 121-25, Abb. 62.
- 53 Ebenda, Abb. 61.

- 54 David Kunzle: *The Early Comic Strip (Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825)* (= *History of the Comic Strip*, Bd 1), Berkeley, Los Angeles, London 1973, S. 389 ff. weist im Zusammenhang mit Greuze auf eine Reihe bisher übersehener Bemerkungen der französischen Kunstkritik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Hogarth hin. Am stärksten ist Greuze in seinem nur geplanten Zyklus „Bazille et Thibault“ von der Anlage her von Hogarth beeinflusst worden, s. Brookner, op. cit., S. 48, 88, 136 f., 156-164.
- 55 Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes: Ewald Vetter: *Der Verlorene Sohn*, Düsseldorf 1955.
- 56 Die geschichtliche Entwicklung und Veränderung des Karikaturvokabulars im 19. Jahrhundert ist hier nicht zu verfolgen (etwa unter der Fragestellung, welche Bereiche des Darzustellenden werden hinzugewonnen, welche gehen verloren).
- 57 S. André Stoll: *Asterix*, Köln 1974, S. 115 ff. zu Géricault und weiteren Kunsttravestien in „Asterix“.
- 58 Werner Hofmann: Zu kunsthistorischen Problemen der Comic Strips, in: Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.), op. cit., S. 48 f.
- 59 Ebenda, S. 49.
- 60 Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, London 1970, bes. S. 243 ff.; Wolfgang Kemp: *Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft*, Teil 2: *Walter Benjamin und Aby Warburg*, in: *Kritische Berichte*, 3,1, 1975, S. 9, 14.
- 61 Etwa Gombrich, op. cit., S. 274, Warburg zu Manet.
- 62 Gombrich, op. cit., S. 276 f.
- 63 Gombrich, op. cit., Kap. 13, *The Theory of Social Memory*, S. 239-259.
- 64 Gombrich, op. cit., S. 231 ff., 244 f., 286.
- 65 Gombrich, op. cit., S. 247 f., 296, 300.
- 66 Gombrich, op. cit., S. 232.
- 67 Gombrich, op. cit., S. 269, 312 f.
- 68 Kemp, op. cit., S. 21-23.
- 69 Winsor McCay: *Little Nemo* 1908, reprint Darmstadt 1972, 29. März 1908.
- 70 So etwa auch bei Hofmann, op. cit., S. 54; oder Metken, op. cit., S. 171.
- 71 Burne Hogarth: *Tarzan of the Apes*, intr. by Maurice Horn, London. New York. Sydney. Toronto 1973; von der umfangreichen Tarzan-Lit. sei nur die neueste Untersuchung zitiert: Wiltrud Ulrike Drechsel/Jörg Funhoff/Michael Hoffmann: *Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics*, Frankfurt 1975, S. 66-75.
- 72 Hogarth, op. cit., Introduction, S. 16.
- 73 Ebenda, S. 13.
- 74 Ebenda, S. 27 f.

- ⁷⁵ Ebenda, S. 26: „the center of Hogarth's oeuvre ist the fascination exercised by the living body“, „his incomparable talent for human anatomy“.
- ⁷⁶ Ebenda, S. 17.
- ⁷⁷ Hogarth, op. cit., ohne Seitenangabe, es handelt sich um die dritte Bildseite vom zweiten Buch.
- ⁷⁸ Zum Begriff Rahmenthema als kunsthistorischem Terminus und seiner Abgrenzung von den Jungschen Archetypen, s. Jan Bialostocki, op. cit., S. 111-25 „Die ‚Rahmenthemen‘ und die archetypischen Bilder“.
- ⁷⁹ Hogarth, op. cit., ohne Seitenangabe, Text auf der dritten Bildseite vom zweiten Buch.
- ⁸⁰ Eine zusammenfassende Arbeit über die Bilderbibeln scheint zu fehlen, s. jedoch Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd 2, Stuttgart-Waldsee 1948, Sp. 478-517, bes. 513 f., Artikel „Bibel-Illustration“, ferner zu den Bilderbibeln der deutschen „Nazarener“ im 19. Jh.: Adolf Schahl: Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1936 und Ludwig Grote: Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik (= Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte Bd 31), Berlin 1938, S. 250, 353-358.
- ⁸¹ Julius Schnorr von Carolsfeld: Die Bibel in Bildern, Leipzig 1852-60, Vorwort Leipzig 1860, unpag.
- ⁸² Ebenda.
- ⁸³ Ebenda.
- ⁸⁴ Ebenda.
- ⁸⁵ S. Schahl, op. cit., S. 83-106.
- ⁸⁶ The Picture Bible for All Ages, 6 Bde, Lutterworth Press, Guildford, Scripture Union, London 1974; dt. als „Die Bibel im Bild“, Von Cansteinsche Bibelanstalt, Bielefeld o. J.
- ⁸⁷ Daß der Zeichner André Le Blanc nicht ganz Abschied vom Einzelbild — und damit vom Einzelkunstwerk — nehmen mag, zeigen einige wenige ganzseitige Einzelbilder, die offenbar ‚für sich‘ stehen sollen und die auch nicht von einer Sprechblase gestört werden; sie tragen konsequenterweise die sonst nicht auftauchende Signatur des Zeichners, s. The Picture Bible for All Ages, Bd 1, S. 156, oder Bd 5, S. 22.
- ⁸⁸ Der vorliegende Aufsatz war im Juli 1976 abgeschlossen. Inzwischen sind zwei wichtige Arbeiten zum Problem der Säkularisierung in der Kunst erschienen: Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung, Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts, phil. Diss. Frankfurt/M. 1977, die Arbeit trägt eine Fülle von Beispielen zusammen, bleibt in der Begriffsbildung jedoch unklar; Konrad Hoffmann: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, Tübinger Beiträge zur Geschichtsforschung, Bd. 2: Kontinuität und

Umbruch, Stuttgart 1978, S. 189-210, diese Arbeit ist in unserem Zusammenhang besonders wichtig, da sie eine weitere Begriffsdifferenzierung bringt und nachdrücklich die besondere Rolle der reformatorischen Bildsatire für die aufgezeigte Säkularisierungstradition nachweist.