

Verallgemeinernde Aussagen über die Menge an Bild- oder Wortanteilen und deren Wirkung im Comic drohen zu mißlingen, erst recht Kritiken, die aus einem nur angenommenen oder am Einzelfall beobachteten Verhältnis generelle Urteile wie „Bilderidiotismus“, „Esperanto für Analphabeten“ etc. abzuleiten bereit sind. Selbst Wissenschaftler machen in dieser Beziehung immer wieder grobe Fehler. DAHRENDORF und KEMPKE behaupteten z.B. noch 1972: „Das Ausmaß der verwendeten Dialog- und Erklärungstexte ist durch die Sprechblasen beschränkt“.³²¹ Genau wie bei der Beurteilung der inhaltlichen oder zeichnerischen Komponenten eines Comic muß der Einzelfall der jeweiligen Bild-Wort-Kombination analysiert werden. Es scheint mir deshalb unnötig, auf weitere, entsprechend undifferenzierte Einschätzungen des Medium Comic näher einzugehen.

Nachfolgend zunächst ein Versuch, die grundsätzlichen Organisationsformen der Text-Bild-Komponenten im Comic aufzulisten. Die scharfe Trennung erfolgt lediglich aus Übersichtsgründen, um die Spannweite der belegbaren Variationsmöglichkeiten zu verdeutlichen. In der Praxis werden die verschiedenen Methoden je nach Bedarf eingesetzt und können selbst innerhalb einer einzigen Erzählsequenz mehrfach variieren. Im Abschnitt 5.2.1 erfolgt nur die Aufzählung möglicher Mengenteile an Wort und Bild. Erst im Anschluß versuche ich die spezifischen Wirkungen des jeweiligen Wort-Bild-Verhältnisses zu erläutern.

5.2 GRUNDSÄTZLICHE MÖGLICHKEITEN DER BILD-WORT-KOMBINATIONEN

5.2.1 MENGENANTEILE

1. Verwendung von Bildfolgen ohne irgendeine Art von zusätzlich erläuterndem Text („reine“ Bildergeschichte oder „Pantomimenstrip“). Diese Darstellungsart wird vor allem für kurze Gags oder Episoden mit Slapstick-Charakter eingesetzt und findet sich deshalb vorrangig in den Comic Strips der Zeitungen und Illustrierten.

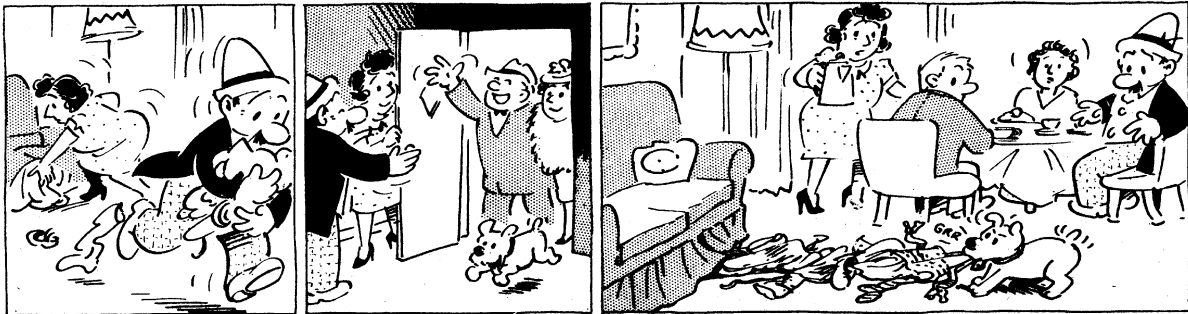
³²⁰ Zit. nach PIRKL/RICHTER. *Comics ...* a.a.O. 12.

³²¹ DAHRENDORF/KEMPKE. „Comics heute“. a.a.O. unpag.

Beispiele:

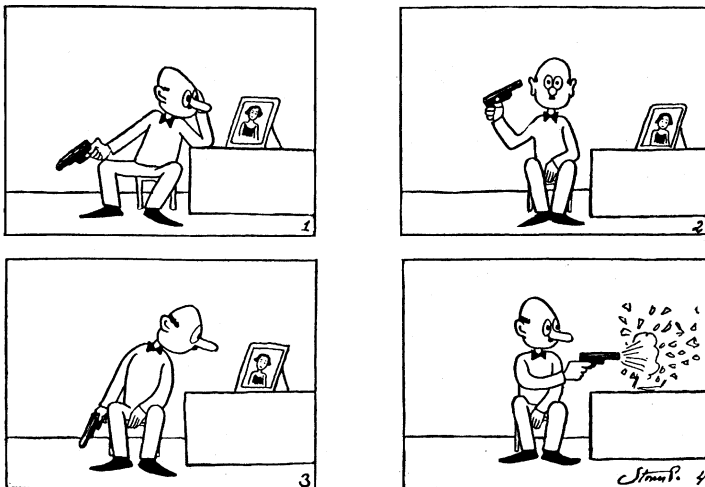
Die frühen *Katzenjammer Kids* von Rudolph Dirks (Abb. 5, S. 29); *Ein komischer Kauz* von Robert Storm Petersen (Abb. 86, unten); *Henry* von Carl Anderson (Abb. 92, S.113); *Colonel Potterby and the Duchess* von Chic Young; *The Little King* von Otto Soglow; *Ferd'nand* von H. Dahl Mikkelsen (Abb. 85, unten); *Ludwig* von Harry Hanan; *Alfredo* von Jorgen Mogensen und Cospir Cornelius; *Vater und Sohn* von Erich Ohser (Abb. 12, S. 37).

Abb. 85



Ferd'nand von H. Dahl MIKKELSEN. Verkl. Abb. aus *Comics 3. Weltbekannte Zeichenserien*. a.a.O. 49.

Abb. 86



Verkl. Bildfolge aus *Ein komischer Kauz* in Robert STORM PETERSEN. *Komische Welt: Verrückte Weisheiten*. Gütersloh: Bertelsmann, o.J. 203.

Unabhängig vom Gag-Strip-Einsatz in den Unterhaltungsserien wird die Bildgeschichte in „reiner“ Form seit langem von einzelnen, in der Regel freischaffenden Künstlern als Darstellungsprinzip für eigene Arbeiten verwendet. Der Belgier Frans MASEREL ließ z. B. 1927 63 Holzschnitte zur Bildgeschichte *Die Sonne* in Deutschland veröffentlichen (Abb. 87, S. 109). Der

Deutsche Otto NÜCKEL fertigte für seine 1930 in den USA veröffentlichte Picture Story *Destiny* rund 200 Druckplatten an (Abb. 88, 89, S. 109-110). Hervorhebenswert ist mit EISNER³²² auch der 300-Seiten-Bildroman *Vertigo*, den der Amerikaner Lynd WARD 1937 in normaler Buchform veröffentlichten ließ³²³.

³²² Vgl. EISNER. *Graphic Storytelling*. S. 138-146.

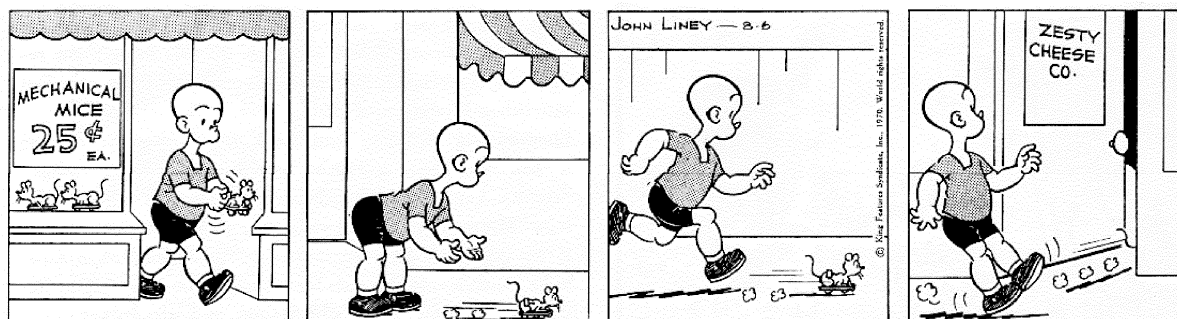
³²³ Vgl. ebd. 141-146.

Durch Hinzunahme moderner Darstellungstechniken wie Beobachterstandortwechsel („Bildschnitt“) und extremen Einsatz von „Bewegungslinien“ werden Wirkungen erzeugt, die z.B. mit Bildergeschichten-Veröffentlichungen in den *Fliegenden Blättern*³²⁷ oder den ruhig-humorvoll erzählenden Zeichnungen eines Erich OHSER in seinen *Vater&Sohn*-Geschichten nicht erreichbar sind.

2. Verwendung von Bildfolgen, in denen vereinzelt Text als rein objektintegrierter Bildbestandteil auftaucht (z.B. Schilderbeschriftungen). Er erläutert den Zusammenhang des Dargestellten ohne separate Textanteile.

Beispiele: Unregelmäßig in den meisten Pantomimenstrips vorhanden.

Abb. 92



Diese Form der Informationsvermittlung durch rudimentären, objektintegrierten Text wird häufig übersehen oder der reinen Bildergeschichte zugeschlagen. Das obenstehende Beispiel aus der *Henry*-Serie zeigt jedoch, wie wichtig diese Hinweise in der Zeichnung sind: „Mechanical Mice“ macht deutlich, daß es hier um ein Spielzeug geht. Die Größe der Darstellung ließe sonst bei oberflächlicher Betrachtung auch die Auslegung zu, daß Henry sich z.B. in einem Zoogeschäft eine lebende Maus gekauft habe, die in Panel 2 und 3 das Weite suche. Der Schlußgag käme damit nicht zustande, erst im Gegensatz zur mechanischen Maus wird „Zesty Cheese Co.“ als absurd-absichtliches Ziel stilisiert. Abb. aus REITBERGER/FUCHS. *Comics. Anatomie...* a.a.O. 73.

3. Verwendung von Bildfolgen mit zusätzlich erläuterndem Text, der sich außerhalb der Bildflächen, unmittelbar über, neben oder unter den Panels befindet. Die strikte Trennung zwischen Wort und Bild wird durch Anordnung des Schriftfeldes in Blockform betont. Der Text kann sich auf wenige Worte beschränken oder so umfangreich sein, daß die einzelnen Bildflächen mehr als Illustrationen des vorhandenen Textes erscheinen. Auch eine zusätzliche optische Trennung durch Umrahmung oder andersfarbige Unterlegung der Schrift ist möglich.

³²⁷ Vgl. z.B. *Facsimile-Querschnitt durch die Fliegenden Blätter*. a.a.O. 86-87: „Das auf wechselseitige Liebesdienste begründete eheliche Glück“.

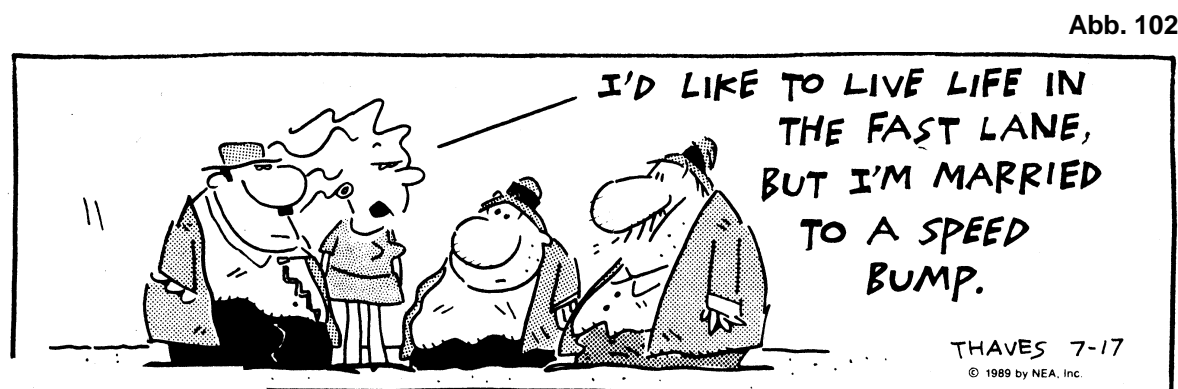
5. Verwendung von Panels mit integriertem Text, der dialoghaft einzelnen Akteuren zugeordnet wird, sich aber dabei auf das Prinzip der Nähe und/oder einfache Zuordnungslinien beschränkt. Auf die eigentliche Blase wird noch völlig verzichtet. Blockkommentare (Zeitangaben ...) und ergänzende Texte werden eingesetzt, aber an den Rand gedrängt.

Beispiele:

Redeye von Gordon BESS³³⁰ (Abb. 101, untenstehend) und *Frank und Ernest* von Bob THAVES (Abb. 102, darunter)³³¹.



Redeye von Gordon BESS: eine kurze Linie mit Anfangs- und Endpunkt weist den Text der sprechenden Person zu. Abb. aus *Strip 10* (1982): 13.



Ein Panel aus der Serie *Frank and Ernest* von Bob THAVES. Abb. aus HARVEY. *The Art of the Comic Book*. a.a.O. 5

6. Verwendung von Panels mit integriertem Text, der in beliebigen Wortfragmenten, Sätzen oder längeren Textpassagen auftaucht, typografisch gestaltet wird und in Blasen (balloons) unterschiedlichster Form und Ausprägung Einsatz findet. Lautmalende Geräuschwörter

³³⁰ *Strip 10* (1982). Wien: Comic-Forum.

³³¹ HARVEY. *The Art of the Comic Book*. a.a.O. 5.

Abb. 105



Zwei aufeinanderfolgende Seiten aus *Dracula: Symphonie des Grauens* von Jon J. MUTH (Stuttgart: Feest/Ehapa 1993. 65-66.). Während die linke Seite, isoliert betrachtet, als Ausschnitt aus einer „reinen Bildergeschichte“ bezeichnet werden könnte, ist die bildliche Darstellung auf der rechten Seite eher als Illustration des Textes anzusehen. Dies wird durch die Personentitel (Theatermanuskript) noch verstärkt. Von einem starren Mengenverhältnis zwischen den Aquarellen des New Yorker Künstlers und dem Text kann keine Rede mehr sein. Der besonderen Dramaturgie entspricht es, wenn MUTH die Pfählung des weiblichen Vampirs durch den eigenen Vater in vier aufeinanderfolgenden Seiten ausschließlich in Bildern erzählt.

8. Verwendung von Panels, in denen der Text deutlich überwiegt, die bildlichen Darstellungen fast wie übliche „Illustrationen“ wirken. Im Gegensatz zu der den Text nur auslegenden bildlichen Schilderung gibt es eine Wechselbeziehung zwischen Wort und Bild, die deutlich über die Text-Illustrations-Beziehung hinausgeht. Die zwischen langen Textpassagen des Comic eingesetzten Einzelbilder haben ihre Eigenständigkeit im Sinne der bildlichen Beschreibung neuer, im Text bisher nicht formulierter Inhalte.

Beispiele:

Der Fluch der Tusche von Rudolph PEREZ³³⁵ (Abb. 106, nächste Seite), *Abseits* von Enki Bilal und Patrick Cauvin³³⁶ (Abb. 107, nächste Seite), *Das Prinzip der Harmonie* von Jules FEIFFER³³⁷ (Abb. 108, S. 123).

³³⁵ *Zebra* 2 (Oktober 1983). 42-51.

³³⁶ Ehapa Comic Collection. Stuttgart: Ehapa, 1992.

³³⁷ *Pardon* 8 (1975): 69.