Die Herkunft der Bildstreifen

Autor(en): **Zihler, Leo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde**

Band (Jahr): **51 (1961)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1004426

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

gelehrten Emblemen, allzeit gegenwärtig machen. Auch der bei beiden Konfessionen beliebte Bilderbogen, die Wege zu Himmel und Hölle mit deren Freuden und Schrecken zeigend, will «Mahner zu sittlicher Zucht und Gott wohlgefälligem Lebenswandel» sein.

Und heute? Zum volkstümlichsten Stubenschmuck zählt wohl das *Souvenir* als Fest- oder Reiseerinnerung, ein moderner Nachläufer einstiger Gedenkbilder. Darf man wohl auch in diesem Zusammenhang sagen: «. . . Schmuck hier im Sinne des Absinkens vom religiös Erfüllten zum rein Dekorativen, zum bloss Ästhetischen»? (Richard Weiss.)

Die Herkunft der Bildstreifen

Von *Leo Zihler*, Zürich

Die moderne Form der Bilderzählung, der Streifenbilderbogen oder «comic strip», wie er uns als Beigabe in Tageszeitungen oder als Kioskheftchen begegnet, nahm seinen Ursprung kurz vor der Jahrhundertwende in den Vereinigten Staaten. Am Anfang seiner Entwicklung stand eine kaufmännische Überlegung: «comics sell newspapers». Joseph Pulitzer (der Stifter des Pulitzer-Literaturpreises) und William Randolph Hearst, die Herausgeber der beiden aufs schärfste rivalisierenden New Yorker Blätter «New York World» und «New York Journal», waren sich darin einig, dass die Entscheidung ihres Wettlaufes um die Gunst der Leser auf dem Felde der reichillustrierten Sonntagsbeilage fallen musste. 1896 erschienen diese erstmals in Mehrfarbendruck – «eight pages of iridecent polychromous effulgence that makes the rainbow look a piece of lead pipe». Die volkstümliche Bilderfreudigkeit sollte auf ihre Rechnung kommen. Für die «comic section» dieser acht- bis zehnseitigen Beilagen wurden die einfallsreichsten Zeichner verpflichtet. Als wirkungskräftigster Einfall entpuppte sich der Fortsetzungsbilderstreifen. Der erste dieser «comic strips», «The Yellow Kid» von Richard Felton Outcault, war zwar nur von verhältnismässig kurzer Lebensdauer. Von der gelben Druckfarbe, die in diesem Streifen eine besondere Rolle spielte, rührt übrigens noch der Ausdruck «gelber Journalismus» für alle Art von Sensationspresse her. Demgegenüber sollte die Beliebtheit der «Katzenjammer Kids» von Rudolph Dirks, erstmals erschienen am 12. Dezember 1897 im «New York Journal», über ein halbes Jahrhundert unvermindert andauern. Der Streifen wurde auch ins Deutsche übersetzt und kam vor einigen Jahren als «Wipp und Wupp» auch in der schweizerischen Presse zum Abdruck.

Dirks, ein gebürtiger Deutscher, war von der Anregung ausgegangen, etwas nach dem Vorbild von Buschs erfolgreicher Bildergeschichte «Max und Moritz» zu schaffen. Damit ist Wilhelm Busch zum vielberufenen Ahnen

des «comic strip» geworden. In der Tendenz zu stärkster Bewegungshaftigkeit haben die Bildergeschichten Buschs etwas sehr Wesentliches gemein mit den modernen Bilderstreifen. Anderseits liegt aber ein entscheidender Unterschied in der Tatsache, dass die Wirkung der Geschichten von Busch auf einer weitgehenden Gleichwertigkeit von Bild und Text bzw. Vers beruht – Buschs Einmaligkeit besteht ja gerade in seiner Doppelbegabung als Zeichner und Dichter –, während die «comic strips» im Mittel des Bildes erzählen und der beigefügte Text, meist reiner Sprechtext, bloss eine untergeordnete Rolle spielt.

Um eine Erzählung, ein Nacheinander in Raum und Zeit, in der Sprache des Bildes wiederzugeben, bestehen grundsätzlich zwei Möglichkeiten. Wir können ein entscheidendes, «sprechendes» Moment der Handlung herausgreifen und zur Darstellung bringen, einen Höhepunkt der Handlung etwa, von dem aus sich der Gang der Dinge nach vor- und rückwärts überblicken lässt. Diese Art der sogenannten distinguierenden Darstellung setzt freilich voraus, dass der Inhalt der Erzählung dem Betrachter in grossen Zügen vertraut, das heisst dass er dem mehr oder weniger im Bewusstsein der Allgemeinheit verankerten Erzählgut entnommen ist. Im Bereich der graphischen Künste können allerdings auch neue Stoffe vermittelt werden, wenn wie auf volkstümlichen Bilderbogen oder in den «Neuen Zeitungen» zum Schaubild in Holzschnitt oder Kupferstich noch der volle Erzähltext hinzutritt. – Werden mehrere ausgewählte Szenen einer Handlung bildlich wiedergegeben und aneinandergereiht, so entsteht der Bilderzyklus.

Eine zweite uns heute anscheinend fremd gewordene Form der Bilderzählung ist die sogenannte kontinuierende Darstellung. Hier treten im gleichen Bildraum, vor demselben landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund, die handelnden Personen mehrmals in Erscheinung, den Gang der Handlung markierend, so dass wir das Geschehen gleichsam wie auf einer Simultanbühne verfolgen, die Erzählung Schritt für Schritt dem Bild ablesen können. Wohl das eindrücklichste Beispiel dieser Darstellungsart ist das Reliefband der Trajanssäule in Rom, das als 200 Meter langer ununterbrochener Bilderstreifen die Dakerkriege Kaiser Trajans verherrlicht und auf dessen 23 Windungen die Figur des Kaisers annähernd hundertmal wiederkehrt.

Die kontinuierende Darstellung blieb bis ins 16. Jahrhundert die führende Bildform der Erzählung, wurde dann aber immer mehr verdrängt vom distinguierenden Stil. Vereinzelt begegnet sie uns noch etwa auf späteren Holzschnittbilderbogen und Flugblättern, was für ihre Volkstümlichkeit zeugt. Und es ist kaum verwunderlich, wenn wir Anlehnungen an diese ältere Bildsprache noch im «Struwwelpeter» Dr. Heinrich Hoffmanns, dem verbreitetsten Kinderbuch des 19. Jahrhunderts finden, so in der Szene mit dem bösen Friedrich und dem Hund, wo die Figur des Knaben im gleichen

Rahmen dreimal erscheint, oder wenn Hans Guck-in-die-Luft auf die Ufermauer zuschreitet und gleich daneben auch schon im Wasser liegt.

Mit unserem modernen, von der Photographie bestimmten Bilddenken scheint eine Bilderzählung im kontinuierenden Stil auf den ersten Blick unvereinbar. Und doch müssen wir den heutigen Bilderstreifen als eine neue Form dieser Darstellungsweise auffassen. Das Bild scheint nun einfach puzzleartig zerschnitten und die einzelnen Teile nach den Gesetzen eines spannungs- und temporeichen Handlungsablaufes neu zusammengesetzt, wobei sich grössere und kleinere Ausschnitte in Form von Gesamt-, Nah- und Gross-«Aufnahmen» in einem bestimmten Rhythmus ablösen und wir auch aus stets neuen Blickwinkeln den Schauplatz der Handlung betrachten. Diese wechselnden «Einstellungen», der ständige Wandel im Standpunkt des Betrachters steigern natürlich die Dynamik des Bildes und bewirken in der ergänzenden Phantasie des «Zuschauers» eine Verräumlichung des Dargestellten, vor allem wenn noch durch eine graphisch betonte Rahmung eines solchen Streifenbilderbogens eine guckkastenartige Wirkung erzielt wird. Beim «comic strip» kann es also zu einer dem Filmerlebnis vergleichbaren Suggestivwirkung des Bildes und bis zu einem gewissen Grad zu einer ähnlichen Identifikation des Betrachters mit dem Bild kommen wie im Kino. Und zweifellos haben auch filmtechnische Gestaltungsmittel wie Bildschnitt, Bildmontage, Nahaufnahme usw. den Stil des Bilderstreifens beeinflusst. Dabei dürfen wir aber nicht übersehen, dass sowohl der photographierte wie der gezeichnete Bilderstreifen schliesslich ihre gemeinsamen Wegbereiter in der Graphik des 19. Jahrhunderts haben und dass die «comics» vermutlich auch ohne den Umweg über den Film ihre heutige dynamische Bildsprache gefunden hätten. Es sei in diesem Zusammenhang beispielsweise nur an die reihen- oder laufbildähnlichen Bilderbogen Lothar Meggendorfers oder an die an Trickfilmzeichnungen gemahnenden Bildgeschichten eines Caran d'Ache erinnert. Selbst ein anscheinend so urfilmisches Stilmittel wie die alternierende Bildmontage, das gleichzeitige Sichtbarmachen von zwei auf verschiedenen Schauplätzen sich abspielenden Handlungen, finden wir schon in auffallender Weise entwickelt in den lithographierten Bildromanen des Genfers Rodolphe Toepffer (1799–1846). Toepffer hat in seinem 1845 erschienenen «Essai de physiognomie» auch sehr aufschlussreiche Gedanken zum Wesen der Bildergeschichte geäussert. Diesem Altphilologen und Lehrer für Rhetorik und Schöne Literatur fällt somit in der Vorgeschichte des modernen Bilderstreifens eine mindestens so gewichtige Rolle zu wie Wilhelm Busch, scheint Toepffer doch auch in erstaunlich hellsichtiger Weise den wahren volkstümlichen Geschmack durchschaut und, obwohl selber noch ganz im «Lesejahrhundert» verwurzelt, deutlich den zukünftigen Triumph der «Literatur im Bilde» vorausgesehen zu haben.