

Transformierte Fantasie

*Was Bilder dem Leser von Karl-May-Werken bieten (können)**

Abgrenzung und Präzision: Illustration

Im Herbst 2007 brachte Rainer Kaufmann seine Verfilmung der Novelle ›Ein fliehendes Pferd‹ von Martin Walser in die Kinos, aktuelles Beispiel der gängigen Praxis, erfolgreiche literarische Werke in eine andere Kunstform zu transformieren. Adaptionen stoßen oft auf ein geteiltes Echo, vorwiegend bei denen, denen das literarische Werk bekannt ist und die nun im Vergleich inhaltliche oder auch künstlerische Differenzen ausmachen. So distanzierte sich Michael Ende von der Verfilmung seiner ›Unendlichen Geschichte‹ durch Wolfgang Petersen (1984), die er ein »gigantisches Melodram aus Kitsch, Kommerz, Plüsch und Plastik« nannte.¹ Günter Grass dagegen lobte die Schlöndorff-Verfilmung seiner ›Blechtrummel‹ und auch Walser zeigte sich mit Kaufmanns Arbeit sehr zufrieden: »Es ist ein Glücksfall für einen Autor, dass ein Film selbständig wird, nicht sklavisch am Buch entlang filmt und ein eigenständiges Kunstwerk wird.«² Walsers Urteil macht bewusst, dass die Filmadaption keine simple Übertragung ist, sondern eine Transformation – nicht eines literarischen Werkes, sondern seines Stoffs, und die filmspezifische Ästhetik verlangt Änderungen und Spezifikationen. Der Film ist als hybrides Kunstwerk, das visuelle und auditive Informationen vereint, autonom – losgelöst von der literarischen Vorlage. Und der Filmrezipient ist kein Leser, der Wortinformationen imaginiert, sondern ein Zuseher/Hörer, der mit entsprechender Erwartungshaltung das Kino betritt. Ja, eine textenge illustrative Übertragung ist vielmehr »eine gut gemeinte, aber verfehlte Adaption, die sich sowohl als Adaption wie als Film legitimer Kritik aussetzt.«³ Eine filmische Adaption, so kann man schlussfolgern, ist dann gelungen, wenn sie den Stoff der literarischen Vorlage nicht verfälscht, ihren Gehalt und Charakter erfasst,

* Vortrag, gehalten am 12. 10. 2007 auf dem 19. Kongress der Karl-May-Gesellschaft in Berlin.

im eigenen ästhetischen System das künstlerische Niveau behauptet – und sich so als eigenständiges Werk präsentiert.

Karl-May-Freunden ist das Problem bewusst. »Die Mehrzahl der May-Filme (...) hat mit Mays Romanen wenig zu tun und geht nicht auf deren Welt ein«, urteilt Hatzig.⁴ Die zahlreichen May-Filme, von den verschollenen Stummfilmen der 1920er Jahre bis zu den populären Wendlandt-Filmen (beginnend 1962 mit dem ›Schatz im Silbersee‹), sind keine ›Umsetzungen‹, sondern eigenständige Produkte, die mehr oder weniger gelungen Mays Kosmos interpretieren.⁵ Ähnliches gilt für Adaptionen an andere Kunstformen, so die Theateraufführungen in Bad Segeberg, Elspe oder Rathen, oder die zahlreichen Comiceispiele,⁶ deren bekanntestes und wohl gelungenstes Helmut Nickels ›Winnetou‹ ist. Auch sie sind autonome Angebote, deren Rezeption die Kenntnis der Karl-May-Romane nicht voraussetzt.

Die genannten Adaptionen sind bildbasiert, d. h. die Erzählung wird vornehmlich von der Visualisierung, der dynamisch-bewegten Bildfolge (Film, Theater) oder der dynamisch-statischen Bildfolge (Comic) getragen. Aus Sicht des Rezipienten führt das zu zwei wesentlichen Aspekten: 1. Die Bilder sind autonom; sie können, müssen aber nicht mit den Beschreibungen in den May-Texten übereinstimmen. Zwar ist (dem May-Kenner) eine Übereinstimmung wünschenswert, doch auch ohne sie ist das Verständnis des Gezeigten gegeben. 2. Der Rezipient sieht – er erwartet und benötigt Bilder, lässt sich auf das Angebot ein und imaginiert nicht eine verbale (schriftliche) Beschreibung.

Völlig anders – und damit legitimiert sich diese abgrenzende Einleitung – sieht es bei der Illustration⁷ aus, deren mögliche Leistung Gegenstand dieser Anmerkungen ist. Der Leser erwartet sie nicht (zwingend) und ist auch in seinem Leseverstehen nicht von ihr abhängig. Die Illustration ist nicht autonom, sie ist Beiwerk, eine fakultative Beigabe zum Text. Sie trägt nicht das Erzählte, sie begleitet und veranschaulicht es und ist damit vom Inhalt des Textes (von verbalen Beschreibungen) abhängig. Im Wort Illustration steckt lat. lux (Licht), was anklingen lässt, dass die Illustration eine bestimmte Textstelle beleuchtet, ins Licht der Aufmerksamkeit stellt und sie damit in ihrer Bedeutung (z. B. als Schlüsselszene) hervorhebt. Sie macht anschaulich, was der Text beschreibt, und hilft damit, unsere eigene Imagination zu konkretisieren (wobei sie manchmal im Widerspruch dazu stehen kann), hilft uns das klarer zu erfassen, von dem wir uns nur unzureichend ein Bild machen können. Damit kann sie über die Textinformation hinausgehen – als Materialisierung einer individuel-

len Imagination eines Illustrators, der interpretierender Leser ist. Sie dient der Ausschmückung, der visuellen Erläuterung – und wir empfinden sie dann als legitim, wenn sie den Leseprozess fördert und als anschauliche Deutungshilfe zum Verständnis der Textinformation beiträgt. In ihrer unmittelbaren Nähe zum und in ihrer Abhängigkeit vom Text wird der Rezipient die Visualisierungslösung am Gelesenen messen und werten. Entfernt sie sich vom Text oder widerspricht sie ihm im Detail gar, so führt das zu Irritationen.

In diesem Sinne wird der Begriff Illustration seit ca. 150 Jahren benutzt; im 20. Jahrhundert hat er allerdings einen pejorativen Akzent erhalten. Denn mit der Emanzipation der Bildenden Kunst von der »sklavischen Nachahmung der Natur« (Cézanne), ihrer Tendenz zur schöpferischen Autonomie, bekommt auch die Abhängigkeit vom literarischen Stoff einen negativen Beigeschmack – Illustration gilt eher als handwerkliche Auftragsarbeit als eine Begrenzung künstlerischer Freiheit.⁸ Dazu kommt, dass viele Leser die eigene Imagination als wesentlichen fantasievollen Beitrag ihres Leseprozesses verstehen, der die Illustration (gewissermaßen als Konkurrenzvorgabe) nur hinderlich sein kann. Das entspricht auch dem Meinungsbild einer kleinen Umfrage unter 50–60-jährigen Männern (2007), die mit Karl-May-Lektüre aufgewachsen sind. Sie sprachen sich mehrheitlich gegen Illustrationen zu May-Texten aus, da ihnen die eigene Fantasieleistung, die individuelle Imagination, als Identifikation besonders wichtig erschien. Allerdings: sie alle sind geprägt durch die nicht-illustrierten Karl-May-Ausgaben des Karl-May-Verlages bzw. durch die Ueberreuter-Taschenbücher.

Nun gibt es aber zahlreiche Karl-May-Illustrationen – neben den bekannten Deckelbildern auch Binnenillustrationen, wie die so eindrucksvolle Zusammenstellung von Hermesmeier und Schmatz⁹ zeigt. Ihre Existenz verweist als Indiz auf ein intendiertes verkaufsförderndes Verlegerinteresse und damit auf vermutetes Leserinteresse. Zu fragen wäre – und das ist Ziel dieser Anmerkungen –, was die Illustration zur Beförderung von Lesevergnügen und Leseverständnis von Karl-May-Texten beitragen kann – und welche Qualität solche dienlichen Illustrationen aufweisen müssen.

Deckelillustrationen / Buchumschlag

Die illuminierten frühchristlichen und mittelalterlichen Handschriften verschmelzen Schrift, Initialschmuck, Randleisten, Miniaturen,

eingeschobene narrative Bildfolgen zu einer ästhetischen Einheit. Die Visualisierung ist Leseanreiz, dient der Anschauung, dem Schmuck – adelt den Inhalt des Buches, das als kostbarer Prachtband geistigen wie künstlerischen Wert dokumentiert. Die Holzschnittillustrationen der Wiegedrucke, die beigefügten Illustrationen (Holzschnitte, Kupferstiche) der gesetzten Bücher führen diese Tradition fort – bis die Literarisierung des europäischen Publikums in Korrespondenz mit verlegerischen Einsparungsmaßnahmen die illustrativen Beigaben mehr und mehr reduziert. Die illustrierte Buchausgabe wird allmählich zu einer Besonderheit, zur bibliophilen Kostbarkeit mit künstlerischem Anspruch, während übliche gedruckte Texte weitgehend auf Illustrationen verzichten.

Behauptet hat die Illustration jedoch ihren Platz auf dem Buchumschlag resp. als Deckelbild.¹⁰ Ausgeprägt zeigt sich das z. B. in den Buchausgaben Anfang des 20. Jahrhunderts, als – initiiert durch die ›Arts and Craft‹-Bewegung – mit Bezug zur aktuellen Kunst des Jugendstils Buchumschläge vielfach durch rein-ornamentale Schmuckelemente (z. B. Otto Eckmanns Buchumschlag zu Sudermanns ›Johannes‹, 1899) oder durch Kombination von ornamentaler und szenischer Illustration (z. B. Walter Tiemanns Umschlag zu Kierkegaards ›Das Tagebuch des Verführers‹, 1903) den ästhetischen Sinn des Käufers (und erwarteten Lesers) ansprechen. Als eine Art Amuse-gueule sollen sie die Kauf- und Lesemotivation steigern, die Neugier wecken. Sie stimmen ein, präsentieren ein visualisiertes Versprechen in Korrespondenz zum Buchtitel. Manche Beispiele bieten eine interpretative, symbolische Veranschaulichung der zu erwartenden Intention des Buches, wie John Heartfields Fotomontage zu Sinclairs ›Alkohol‹ (1932), die einen wohl von der zerstörerischen Last des Alkohols gebeugten, sich an einer überdimensionalen Spirituosenflasche haltenden Mann präsentiert und damit sinnbildlich auf die kritische Tendenz des Werkes anspielt.¹¹

Betrachtet man die Deckelbilder der Karl-May-Ausgaben, so stellt man schnell fest, dass auch sie weniger Illustrationen mit der Intention einer veranschaulichenden Deutungshilfe zum Textverständnis sind, sondern ihre Funktion auf die signalhafte Einstimmung der zu erwartenden Abenteuerlektüre begrenzen. Sie gehen dem Lesen voraus, dienen der Motivation, wecken und bestätigen die Erwartungshaltung des Lesers. Entsprechend können sie sich auf die charakterisierend-plakative Präsentation eines typischen Protagonisten beschränken. So verweist bei den Wildwest-Erzählungen meist ein Indianer auf das Genre, wobei es unbedeutend ist, ob hier ein be-

stimmter Indianer (Winnetou) abgebildet ist oder nicht, ob er der im Text genannten Beschreibung entspricht oder nicht – es geht um ein rasch erfassbares visuelles Versprechen, die Einstimmung in das zu erwartende Lektüreangebot. Ewald Thiel setzt ein Dreiviertelporträt eines Mannes mit streng entschlossenem Blick, langen Haaren, Federschmuck und Halskette im Tondo auf den Deckel der Union-Ausgabe ›Der Schatz im Silbersee‹ von 1894 (Abb. 1).¹² Ein Indianerkopf im Halbprofil, mit zwei Federn im Haar, von Jan Lutz schmückt alle Wildwest-Titel der holländischen Frany-Ausgabe (1938–48),¹³ und ob der spähende Indianer im Fransenanzug, der sein auf den Kolben abgestelltes Gewehr in der Rechten hält und sich mit der Linken aufs gebeugte linke Knie stützt, den Apachen-Häuptling darstellt, wie das Deckelbild zu ›Winnetou‹ (Karl-May-Verlag 1927) nahe legt, oder nicht – wie es dasselbe Motiv für ›Der Schatz im Silbersee‹ (Union-Ausgabe 1910 wie Karl-May-Verlag 1913)¹⁴ offen lässt –, ist für den Leser letztlich ohne Belang. Ebenso sind die szenischen Deckelbilder (wie z. B. die Indianer im Kanu auf dem Deckel der Ausgabe des Karl-May-Verlags sowie des Ueberreuter-Taschenbuches ›Der Schatz im Silbersee‹) eher allgemeine motivische Einstimmungen und keine für das Textverständnis relevanten Aufmerksamkeitslenkungen. Der Textbezug ist relativ beliebig – und im Leseprozess wird auch kein Leser rückschlagend nach diesem Bezug suchen. Es geht um die visuelle Charakterisierung der Thematik, die Einleitung der nun beginnenden Lektüre, bei der dann das Deckelbild rasch in Vergessenheit gerät.

Die relative Beliebigkeit der Deckelmotive macht die Ausnahme der Arbeiten von Sascha Schneider deutlich. Karl May hatte Schneider (21. 9. 1870 St. Petersburg – 18. 8. 1927 Swinemünde, deutscher symbolistischer Maler und Bildhauer) 1903, in dem Jahr, als Schneider auf Empfehlung Max Klingers eine Professur in Weimar erhielt, kennen gelernt und ihn zur Ausführung des bekannten Wandbildes ›Der Chodem‹ in der Villa »Shatterhand« gewonnen. Auf Mays Initiative hin gestaltete er dann für die Fehsenfeld-Sonderausgabe der Reiseabenteuer (1905) symbolistische Deckelbilder.¹⁵

1904 entsteht der Entwurf des Deckelbildes für ›Winnetou III‹, das den Indianerhäuptling als nackte schwebende Lichtgestalt zeigt (Abb. 2). Dem als Farblithographie weit verbreiteten Gemälde ›Lichtgebet‹ (1894) von Fidus (i. e. Hugo Höppner)¹⁶ und dessen Ideologie verwandt, charakterisiert Schneider Winnetou als vergeistigten Edelmenschen, der zum Licht (das weiße Lichtkreuz lässt das Motiv der christlichen Himmelfahrt anklingen) aufsteigt und symbo-

lich die Adlerfeder (Sinnbild seiner irdischen Natur) zurücklässt – eine Interpretationsvorgabe, die ganz Mays zeitgemäßer Intention entsprach.¹⁷ Nach seiner Orientreise hatte er bekanntlich die pseudorealistischen Fantasiegeschichten und die bislang behauptete Version, erlebte realistische Geschichten zu berichten, aufgegeben, bestrebt, sich vom Image des trivialen Jugendschriftstellers zu lösen. *Er [Schneider] war einer der ersten, die mich verstanden. Er sah tiefer als andere. Und er sah auch vorwärts nach dem Ziele, welches ich erreichen will ...*, schrieb May.¹⁸

Doch als richtungsweisende Interpretationsvorgabe erwiesen sich die Schneider'schen Deckelbilder als Überforderung – erschienen zu aufgesetzt und zu weit vom Text entfernt, vornehmlich, wie ihn die Lesergemeinde nach wie vor verstehen wollte: als spannende Abenteuerliteratur. Das Interesse an Mays Romanen gründet auf einem internalisierten kollektiven Vorwissen – mit ihm auch auf einer relativ fest verankerten, internalisierten Bildvorstellung, die mit der Lektüre korrespondieren sollte.

Beispiel Indianer – unser internalisiertes Bildwissen

Betrachtet man aktuelle Kinderzeichnungen, die Indianer thematisieren, so erkennt man, dass hier ein relativ festes Vorstellungsbild, ein vertrautes Klischee nach wie vor zur Anwendung kommt: den Indianer erkennt man an seinen signifikanten Attributen, an Federschmuck und Kriegsbemalung, an Pfeil oder Bogen, an Tomahawk und Tipi. Der Indianer wird als Typus, als feste Rolle verstanden. Das kollektive internalisierte Bildwissen vom Indianer stammt natürlich aus gespeicherten Bildinformationen, die wiederholt und vergleichbar in unterschiedlichsten Quellen – Illustration, Comic, Film und Fernsehen usf. – begegnen.

Auch die Leser Karl Mays – heute wie zu Mays Zeiten – lesen und lasen seine Texte auf der Folie eines gespeicherten Bildwissens, das auf den verbreiteten Indianerbildern basiert, die im 19. Jahrhundert zunehmend ein breites Publikum erreichten.¹⁹

So stellt Charles Bird King in seinem Gemälde ›Petalessharro, Häuptling der Pawnee‹²⁰ (1822. Öl/Holz, 43,2 x 35,6, The National Museum of Denmark) in der Tradition des europäischen Porträts den Indianer als exemplarische Persönlichkeit dar, ein fassbares Gegenüber, reduziert auf die Exotik des Federschmucks, die visuelle Realisierung des Topos vom edlen Wilden, stolz und selbstbe-

wusst – und, korrespondierend mit den Beschreibungen der vertrauten Literatur eines Cooper, Ferry, Sealsfield oder Gerstäcker, visuelle Bestätigung eines konstruierten Traumbildes des freien Naturmenschen, dem der Europäer im letztlich festen Wissen um die eigentliche zivilisierte Überlegenheit befreit und respektvoll begegnen konnte.

Wie die aquarellierte Aquatinta ›Der Mandan-Chef Mato-Topo‹ von Johann Hürlimann²¹ nach einem Gemälde Karl Bodmers wurden zahlreiche Indianerbilder reproduziert und erreichten so ein breites Publikum. Auch in der Massenpresse, die entsprechende Erzählungen und Berichte mit Illustrationen versah, waren sie präsent. Ein Beispiel ist ›Präriewilde im Westen von Nordamerika‹, ein Holzstich nach einem Gemälde von George Catlin, beigegeben der Erzählung ›Der Pelzhändler‹ (in ›Illustrierte Welt‹, Jg. 4, 1856, Nr. 29). Insbesondere die verbreiteten Bilder George Catlins (z. B. ›Crow zu Pferde‹,²² 1854. Öl/Lw, 48 x 65,5, Staatliche Museen zu Berlin, Ethnologisches Museum) nährten und festigten die Vorstellungen vom Indianer, der federgeschmückt stolz auf sich aufbäumendem Pferd die unendliche Weite des fernen Westens beherrscht. Wie der europäische Bürger die Welt des Theaters mittels der kleinen Papiertheaterbühne ins Wohnzimmer holte, so – um Helmut Schmiedt zu zitieren – dienten die populären und verbreiteten Bilder einer »Verhäuslichung der Exotik«.²³ Sie waren gewissermaßen Assistenz zur Faszination und Amerikabegeisterung insbesondere der Deutschen, die sich gerade in Zeiten politischer Restriktion nach einem Amerika als Traumland der Freiheit sehnten. Dazu passte natürlich nicht ein Indianerbild, wie es – als Topos vom aggressiven bösen Wilden – den Eroberern des Westens als Legitimation diene. Die positiv-sympathische Folie wurde weiterhin verstärkt durch die erfolgreichen Völkerschauen²⁴ z. B. bei Hagenbeck und die Indianershows William Codys (Buffalo Bill) oder Frank Harveys, die selbst und mittels der weit verbreiteten Plakate das Klischee-Bild des Indianers so durch ständige variierte Wiederholungen kollektiv festigten. Indianersein – das wurde als Spielerleben nicht nur bei Kindern beliebt, wie z. B. ein Holzstich aus der ›Leipziger Illustrierten Zeitung‹ von 1893 belegt, der die ›Indianer‹ des Künstlervereins ›Mappe‹ auf dem Albert-Fest im Großen Garten in Dresden präsentiert.

Wie vertraut und verfestigt dieses Bildrepertoire ist, zeigt sich auch in der Bildenden Kunst – von August Macke (›Reitende Indianer beim Zelt‹,²⁵ 1911. Öl/Holz, 26,5 x 35,5 cm, München, Lenbachhaus) über Otto Dix (›Indianer‹,²⁶ um 1930. Aquarell, 36 x 24,9 cm) bis zu

Friedemann Hahn (z. B. ›Yellow Lodge, Sarcee Tribe and Blackfeet‹, 1982. Öl/Packpapier, 120 x 90 cm, Duisburg, Sammlung Junge Kunst König-Brauerei).²⁷

›Wunsch, Indianer zu werden‹ heißt eine Betrachtung von Franz Kafka (1912), die die geheime Sehnsucht der europamüden, zivilisierten Welt spiegelt. Die Imagination eines Indianerbildes bei entsprechender Lektüre ist also so fantasie reich nicht, sondern ruft gewissermaßen diese kollektive Speicherung ab.

Dazu kommt noch – vornehmlich für die deutsche Rezeption – ein weiterer Aspekt: das Indianerbild wird nicht allein am visuellen Erscheinungsbild und an der Handlungsfigur in einer exotischen Traumwelt festgemacht. Der edle Indianer gilt vielmehr als ein Blutsbruder im Geiste – wie es dann Karl May in der Blutsbrüderschaft Old Shatterhands und Winnetous definitiv besiegelte und ihn damit gewissermaßen nationalisierte.²⁸ Emanuel Leutzes Gemälde ›Der letzte Mohikaner‹ (1850. Öl/Lw, 98 x 65 cm; Abb. 3) mag diesen Aspekt verdeutlichen. Leutze war als Kind nach Amerika ausgewandert, studierte später an der Akademie in Düsseldorf und repräsentierte dort zusammen mit Carl Wimer das Thema Wilder Westen/Indianer. Er schuf mit diesem Bild die nachhaltende Ikone des Indianers schlechthin. Der Titel bezieht sich auf die Erzählung von James Fenimore Cooper (1826, im gleichen Jahr ins Deutsche übersetzt und überaus populär). Leutze zeigt ihn in aufrecht-stolzer Haltung, in standbildgleicher Pose auf podestähnlichem Felsvorsprung, der melancholische Blick auf das unter ihm liegende Land gerichtet, das symbolträchtig im Abendrot versinkt. Er ist der Letzte seines Volkes, Repräsentant der nach tapferer Gegenwehr unabänderbar sterbenden Rasse²⁹ – so wird er zum Sinnbild für die unerfüllt gebliebenen Ziele der deutschen Revolution von 1848, zum Identifikationsbild für die Deutschen, Grundlage für Sympathie und Verfestigung eines positiv besetzten Indianerbildes, das auch nach der Reichsgründung Bestand behielt.

Der Protagonist – Winnetou

Der Jüngere war genau so gekleidet wie sein Vater, nur daß sein Anzug zierlicher gefertigt worden war. Seine Mokassins waren mit Stachelschweinsborsten und die Nähte seiner Leggins und des Jagdrockes mit feinen, roten Nähten geschmückt. Auch er trug den Medizinbeutel am Halse und das Kalumet dazu. ... Auch er trug den Kopf unbedeckt und hatte das Haar zu ei-

*nem Schopfe aufgewunden, aber ohne es mit einer Feder zu schmücken. Es war so lang, daß es dann noch reich und schwer auf den Rücken niederfiel.*³⁰

Karl May gibt uns in seinen Büchern eine recht genaue Beschreibung des äußeren Erscheinungsbildes seines Protagonisten Winnetou. Um zu testen, wie sich diese Beschreibung in der Erinnerung festsetzt, habe ich einige Erwachsene (die nach eigenen Aussagen mit dem Werk Karl Mays vertraut waren) gebeten, aus dem Gedächtnis in einer raschen Skizze Winnetou zu zeichnen. Die entstandenen Skizzen haben wenig mit der May'schen Beschreibung zu tun. Winnetou wird reduziert auf die Signalattribute für den Indianer (Feder im Haar); lediglich einer Skizze wird als spezifisches Kennzeichen die legendäre Silberbüchse zugefügt.

Auch Peter Schnorrs (Stuttgart 1862 – Stuttgart 1912) Deckelbild für niederländische Ausgaben, wie z. B. ›Winnetou's Testament‹ (Abb. 4),³¹ zeigt die typische Ikone ›des Indianerhäuptlings‹ mit Lanze und prächtigem Federschmuck, weit entfernt von Mays Beschreibung. Es geht offensichtlich nur um die signifikante Veranschaulichung der Protagonistenrolle – eine Bestätigung des vorhandenen Bildwissens und damit für die Leser (als visueller Einstieg) durchaus akzeptabel.

Helmut Nickel dagegen legte als Karl-May-Kenner in der Visualisierung des Apachen-Häuptlings in seiner Comic-Serie ›Winnetou‹ (Hannover: Lehning 1961–1964)³² sehr viel Wert auf eine textgenaue Darstellung. Er zeigt Winnetou (offensichtlich in Annäherung an dessen Darstellung auf dem Deckelbild ›Der Schatz im Silbersee‹ von 1907, vermutlich von Hellmut Eichrod, das auch für ›Winnetou I‹ des Karl May Verlages verwendet wurde) in enger Anlehnung an Mays Beschreibung. Für eine Comicgeschichte, die autonom, unabhängig vom May-Text der Rezeption angeboten wird, ist diese textnahe Visualisierung nötig und sinnvoll, ersetzt sie doch die dem Rezipienten nicht vorliegende sprachliche Beschreibung. Als Illustration zum Text dagegen kann sie nur eine bestätigende Veranschaulichung der Beschreibung sein, dient als Hilfe zur Präzisierung der Imagination des Lesers, geht aber nicht wesentlich über den Informationswert des Textes hinaus.

Eine Schülerarbeit (Junge, 8 Jahre), die nach der Lektüre von Daniel Defoes ›Robinson Crusoe‹ entstanden ist und den Protagonisten darstellt, dokumentiert, dass der Zeichner offenbar sehr genau gelesen hat, wie Defoe seinen Robinson beschreibt. Die Zeichnung ma-

terialisiert gewissermaßen das von der Beschreibung initiierte imaginierte Bild in seinen charakteristischen Elementen. Sieht man vom professionellen Strich ab, so unterscheidet sich die Kinderzeichnung in ihrer Markierung nicht von anderen Visualisierungen Robinsons, wie sie z. B. W. Planck (Ausgabe Stuttgart 1953) oder G. Ulrich (Ausgabe Gütersloh 1958) vorgelegt haben. Der künstlerische Spielraum für die Illustration ist gering, denn die genaue Beschreibung im Text hat vornehmlich die Funktion der Rollenmarkierung, die durch die Visualisierung verfestigt und eingepägt wird. Während für Jugendliche und Erwachsene eine textnahe Visualisierung nicht unbedingt entscheidend ist (hier reicht meist die Annäherung an das Vorstellungsbild aus), legen Kinder Wert auf eine textgetreue Illustration, da sie (wie die kindliche Leistung beim Memory-Spiel beweist, bei dem sie stets Erwachsenen überlegen sind) über ein ausgeprägtes visuelles Gedächtnis verfügen. Wie schon der Ethnologe Maximilian Prinz zu Wied die Indianerbilder Catlins kritisierte und ihm gegenüber der Realität Oberflächlichkeit vorwarf,³³ so forderte auch Karl May stets eine möglichst texttreue Illustration ein.³⁴ Sorgfältige Illustration hat somit die Chance, das bei der Imagination vordrängende internalisierte Klischee durch eine exakte Darstellung textgerecht vor Augen zu führen. Allerdings sollte sich die Illustration nicht in der Wiederholung äußerlicher Attribute erschöpfen – wichtiger als solche Detailgenauigkeit ist die Möglichkeit, die handelnde Person als spezifische Persönlichkeit, als Charakter vor Augen zu führen.

In seinen Binnenillustrationen für die bei Fehsenfeld erschienene Reihe ›Karl Mays Illustrierte Reiseerzählungen‹ (1908–17) gelingt das Claus Bergen ausnehmend gut. Als Beispiel sei auf eine Illustration aus ›Winnetou II‹ (Abb. 5)³⁵ verwiesen:

Bergen wählt eine charakterisierende Pose Winnetous. Er zeigt ihn standsicher mit beiden Beinen fest auf dem Grund, auf einem Felsvorsprung, einer Kanzel gleich. Die Waffe ist mit ihrem Lauf gen Himmel gerichtet – Zeichen für Friedfertigkeit. Parallel dazu ist die Rechte nach oben gereckt; sie gebietet Einhalt, mahnt Ruhe an für eine Ansprache, deren Bedeutsamkeit durch die priesterähnliche Pose spürbar ist. Das wird unterstrichen und betont durch den hinterfangenden Schatten an der Felswand. Die Bedeutsamkeit wird auch durch die Größe der Person sichtbar – im Kontrast gegenüber den winzigen kleinen Gestalten tief unten rechts (eine große Menschenmenge, durch den rechten Bildrand angeschnitten). Der Betrachter liest das Bild in tradiertem Leserichtung von links nach rechts, die (zu erwartende) Aktivität geht also von Winnetou aus und

richtet sich auf die Menschen unten, die zu ihm hinaufblicken, starr stehen, erwartend, bereit zu hören. Winnetou ist in die Felskulisse eingebunden, verstärkt durch die in Fels und Kleidung ähnliche Textur, wirkt gegenüber den verletzbar im weiten Feld Stehenden sicher, ›felsenfest‹, natureingebunden – was sinnbildlich auf die Natürlichkeit und Richtigkeit seines Tuns verweist. Der Betrachter befindet sich annähernd auf gleicher Höhe mit ihm. Trotz Distanz ist er ihm so nahe, dass die Identifikation mit Person und Verhalten suggestiv wird. Der Blick Winnetous auf die unten Stehenden wird auch zum Blick des Betrachters, dem damit die gleiche emotionale Haltung zugewiesen wird. Ruhig, statuenhaft wirkt Winnetou – als ob diese Ruhe von ihm aus die ganze Szene erfasst. Seine Bedeutungsgröße, auch der quantitativ größere Platz im Bild gegenüber den rechts unten zusammengedrängt wirkenden, winzigen Figuren, unterstreicht ein spürbares Pathos – die Besonderheit und Wichtigkeit des dargestellten Momentes

...

Was leistet also der Illustrator?

Die Wahl der Textstelle, der dargestellte prägnante Moment hebt die Szene heraus, unterstreicht ihre Bedeutsamkeit für das Geschehen und akzentuiert damit die Achtsamkeit des Lesers. Sie stimmt sinnlich ein, ist visueller Stimulus, weckt die Neugier: Worum geht es hier? Was hat Winnetou zu sagen? Der Leser wird so in gespannte Aufmerksamkeit versetzt, nun genau zu lesen. Bergen wiederholt nicht einfach visuell, was der Text sagt. Vielmehr wird die im Text beschriebene Szene interpretierend transformiert. Das wird durch die besonderen Gestaltungsaspekte erzielt: die Komposition der Illustration, der Blick ins Bild und die Nähe des Betrachters zum Geschehen, die Bedeutungsgröße Winnetous im Kontrast zu den anderen Figuren, durch den nun visuell präsenten Ort, die Einbindung der Figuren in diesen Ort. Der formale Bezug der Akteure zueinander wird zum inhaltlichen Bezug, wie auch Helligkeit und Blickrichtung die Rolle Winnetous betonen, womit eine emotionale Einstimmung und zugleich eine interpretative Inszenierung erreicht wird.

Winnetou wird charakterisiert als der bedachtsame, weise Führer, als herausgehobene Persönlichkeit. Von Bedeutung ist auch der Stil der Grafik: realistisch-idealisiert mutet ihr ein Pathos an, das mit der ebenso pathetischen Darstellung im Text korrespondiert: Winnetou als der Edelmann und charismatische Häuptling. Damit geht die Illustration deutlich über das hinaus, was der Leser als (private) umgesetzte Imagination leisten kann – und bereichert so das Textverständnis.

Wie deutlich diese Leistung vom künstlerischen Wert der Illustration abhängt, zeigt der Vergleich mit der gleichen Szene, die in der Champignon-Sammelbildserie (›Winnetou I, ab 1930; Abb. 6)³⁶ erschien. Sie ist offensichtlich Bergen nachgeahmt, doch wenig gelungen. Während Bergens Stil in einer Kombination von impressionistischen und expressiven Anteilen sehr lebendig wirkt, bleibt die Zeichnung hier plakativ und starr. Die Farbgebung zeigt keinen Rhythmus, ist gleichmäßig und glatt, die Komposition weist keine akzentuierte Gliederung auf, keine Schwerpunktsetzung und damit keine Augenführung. Die Pose Winnetous ist verändert (s. Armhaltung und Gewehr), der Kanzeleffekt geht durch den geringeren Höhenunterschied verloren. Der Himmel hinter Winnetou ist weitergeführt, was die bei Bergen herausgehobene Separierung aufhebt. Auch die Bedeutungsgröße ist abgeschwächt. Die Zeichnung weist wenig Atmosphäre auf – sie ist eine eher glatte, klischeehafte Darbietung, weitgehende Wiederholung der Szene im Text mit wenig Interpretations-Anforderung an den Betrachter. Bergen dagegen fordert den Betrachter und stimmt ihn emotional ein.

Die Bedeutung des Zeichenstils für die Aussagekraft der Illustration soll an einem anderen Beispiel noch einmal hervorgehoben werden, an ›Alice im Wunderland‹ von Lewis Carroll. Kongenial hat John Tenniel (Kap. XII) Alice angelegt – eben nicht kindlich und märchenhaft, sondern gemäß Carrolls Intention eher skurril im Kontext der Tiere und fliegenden Spielkarten. Alice' Züge wirken eher erwachsenhaft denn kindlich verspielt.³⁷ Dagegen zeigt die Zeichnung von J. Schlicker (Breitschopf-Ausgabe 1974) eine deutliche Verharmlosung: Alice wirkt kindlich verniedlicht – was dem Charakter des Werkes nun gar nicht entspricht.

Noch einmal Winnetou: Max Slevogt zeigt ihn nicht heroisch, nicht idealisiert, sondern skizzenhaft offen (Abb. 7).³⁸ Aber damit belässt er dem Betrachter Raum zur imaginativen Ergänzung, stellt ihn also in einen gewissen Kontrast zum Pathos der Erzählung und gewinnt so eine leicht irritierende, relativierende Darstellung zum Text. Wenn man so will, ein über die konsumhafte Lektüre hinausgehender Denkanstoß.

Gut gemeint, aber kaum angemessen ist dagegen die Zeichnung des Wiener Studenten Theodor Wohlmuth, der 1910 May eine Reihe von Karikaturen vorlegte (Abb. 8).³⁹ Zwar berücksichtigt er textgenau die Beschreibung Mays – aber der karikaturistische Stil zerstört nun das Pathos und damit die Rolle Winnetous ganz. Er wirkt eher lächerlich; die witzige Wirkung der Illustration ist für den Charakter

der May'schen Texte störend, ja, kontraproduktiv – als kritische Wirkung aber sicher unbeabsichtigt.

Betrachten wir noch ein zweites Beispiel, das Winnetou in typischer Aktion zeigt. Es stammt von dem tschechischen Zeichner Zdeněk Burian (1905–1981) zu ›Winnetou II‹ (1939/40; Abb. 9).⁴⁰ Ganz anders als das den Moment gewissermaßen in Ruhe einfrierende Querformat Bergens stellt uns Burian in diesem sowohl die Dynamik als auch den ausschnitthaften Moment unterstreichenden Hochformat den anderen Winnetou vor Augen. Verschmolzen mit dem sich aufbäumenden, vorwärts preschenden Gaul, unterstrichen durch den tieferen, akzentsetzenden Farbton wirkt auch hier Winnetou bedeutungsgroß – wie er mit festem zielgerichtetem Blick kräftig die Zügel eines Pferdes hält, sich in den Steigbügeln hochstemmt, den Oberkörper weit über den Pferdehals gebeugt – als reiße er das Pferd zum Sprung nach oben und vorn – eine kraftvolle, dynamische Bewegung, die ihn bis an den oberen Bildrand führt, verstärkt durch die leichte Vertikale des Pferdes, das nicht einfach von rechts nach links, sondern auch aus der Tiefe nach vorne springt. Ein bewegter und bewegender Augenblick – ganz nach dem Prinzip des fruchtbaren Momentes,⁴¹ der den Betrachter zwingt, über das Gezeigte hinaus mit und weiter zu imaginieren. Der kraftvollen, zielbestimmten Geste des Reiters sind die Posen der chaotisch reagierenden Soldaten – unterhalb des springenden Pferdes – gegenübergestellt. Deutlich ihre Ohnmacht – rechts hinten, fast ein Schatten, ein Soldat, der nicht mehr ins Geschehen eingreifen kann; der Offizier im Vordergrund ist gefallen, hat die Linke wie zum Schutz hochgerissen, der Hut flog ihm vom Kopf; die beiden anderen stolpernd, gegeneinander fallend, Überraschung und Entsetzen im Gesicht des Linken. Der Betrachter blickt zum einen – auf Höhe der Soldaten – von unten auf den Reiter, der Unterleib des Pferdes ist sichtbar. Mit dieser Froschperspektive unterstreicht Burian emotional Winnetous Überlegenheit und weckt die Bewunderung des Betrachters, der zu ihm – wie zu einem Denkmal – hinaufschaut. Von ihm gefesselt, wird der Blick aber zugleich höher und frontal auf Winnetou gerichtet und positioniert den Betrachter damit gewissermaßen auf die gleiche Ebene, was wiederum zur engen, mitagierenden Identifikation mit dem Helden führt. Die Dynamik des Reiters wird zudem dadurch eindrucksvoll hervorgehoben, dass die Bewegung entgegen der Leserichtung, von rechts nach links, verläuft und das enge Hochformat (links die angeschnittene dunkle Form, rechts der Hut) zu sprengen droht. Die Illustration wirkt von der Machart her fast wie ein Filmfoto, zumal

auch der Kontrast von Schärfe und Unschärfe spannungssteigernd eingesetzt wird. So wird – pathetisch betont – Winnetou als todesmutiger, risikobereiter und überlegener Krieger anschaulich charakterisiert, der Betrachter emotional und sinnlich in das spannungsreiche, dynamische Geschehen eingebunden.

Beide Illustrationen greifen die Textstellen weitgehend auf, gehen aber über eine reine Szenenschilderung deutlich hinaus. Sie charakterisieren den Akteur Winnetou und geben dem Betrachter ein emotional betontes anschauliches Gegenüber als Identifikationsangebot. Sie verdeutlichen damit, dass es gelungener Illustration nicht allein um eine Wiederholung des im Text Gesagten geht, sondern um eine interpretative Einstimmung.

Einschub: Zu Leistungsmöglichkeiten der Illustration

Was kann die Illustration als visuelles Beiwerk zur Textlektüre bieten? Das im Wort Geschilderte ist ja autonom, trägt das Geschehen und will eine durchaus aktive, also interpretierende Rezeption erreichen. Eine schlichte Wiederholung der verbalen Information bringt keinen Zugewinn, ja kann, wie das F.-K. Waechter ironisch vorgeführt hat, sogar stören und hinderlich sein:

Unser Gockel sieht,
wenn er seine Federn sträubt,
wie ein Löwe aus.

Wenn Waechter in seiner Zeichnung⁴² die Aussage von Kikaus Haiku direkt visualisiert, so wird deutlich, dass die offene Poesie des japanischen Gedichtes durch die platte Eins-zu-Eins-Umsetzung des lyrischen Sprachbildes verloren geht. Die Illustration zerstört den Zauber des Wortkunstwerkes und wird zur spöttischen Ironie. Ähnlich ist es mit diesem Beispiel:⁴³

Einsamer Sperling!
Komm doch
Und spiele mit mir!

Hier demonstriert Waechter, dass auch die Leerstellen eines Textes, zumal eines poetischen, nicht einfach durch die Illustration zu füllen sind. Auch hier wird durch die bilddiktatorische Interpretation des

offenen »spiele mit mir« als Ballspiel der poetische Charakter des Haikus von Issa zerstört und ins Lächerliche gekippt.

Welche ergänzende und erweiternde Funktion sinnvolle Illustrationskunst dagegen haben kann, zeigt Waechter z. B. in seinen Pinselzeichnungen zu ›Das Pfennig-Mal. Die Geschichte von Tom Courteys Ehre und Benjamin Walz' Schande‹ von Gert Loschütz.⁴⁴ Die Illustration wiederholt nicht die im Text geschilderte Szene. Noch nicht einmal die Akteure werden gezeigt, vielmehr greift Waechter die Atmosphäre des Moments im Blick auf den Handlungsort auf, adäquat zum geheimnisvollen, märchenhaft-traumhaften Charakter der Erzählung. Die Illustration stimmt ein, macht neugierig und bleibt in ihrer Offenheit fantasieanregend. Ziel ist es also, nicht das Gesagte schlicht visuell zu wiederholen, sondern die eigene, durch den Text inspirierte imaginative Vorstellung zu bereichern und weiterzuführen.

Landschaft als Handlungsort

Neben der Darstellung des Akteurs (als visuelles Gegenüber und sinnlich präsenten Identifikationsangebot, im gelungenen Beispiel als Charakterisierung) kann als zweiter wesentlicher Aspekt der Illustration die Visualisierung des Handlungsortes genannt werden. Was in Comic und Film parallel zu rezipieren ist, die Aktion des Geschehens und die Präsenz des Handlungsortes, muss die Textliteratur sukzessive bieten. Insbesondere bei spannender Unterhaltungsliteratur, die ja durch die Aktion lebt, kann für den Leser das Nacheinander von Ortsschilderung und Handlungsbericht ermüdend und langweilig wirken. Ich erinnere mich, dass ich als jugendlicher Karl-May-Leser sehr wohl von seiner Beschreibungskunst angetan war – doch sie wiederholt sich und mit wachsender Lektüre war ich stets froh, wenn mir die wörtliche Rede im Textblock den Fortgang der Handlung signalisierte. Hier nun kann die Illustration anschaulich und detailliert die Fantasie des Rezipienten bereichern (was natürlich noch größere Wirkung zeitigt, wenn Autor und Illustrator zusammenarbeiten und der Text somit auf manche Beschreibung verzichten kann). Mays Reiseerzählungen leben natürlich von der Intensität seiner Handlungsorte. Zdeněk Burian gelingt es, in ›Satan und Ischariot III‹ (Abb. 10)⁴⁵ ein eindrucksvolles Panorama der majestätischen Bergwelt vor Augen zu führen. Die Landschaft steht in enger, ja aktiver Korrespondenz zur spannenden Handlung, eine emotional betonte visuelle Kulisse, die zur Bühne wird. Burian bietet einen umfassenden

den Überblick über das Geschehen und unterstreicht so dessen Glaubwürdigkeit. Zugleich hat der Illustrator die Chance, anschauliche Informationen über die tatsächlichen Lokalitäten zu bieten.

So erfindet z. B. Otto Ubbelohde in seinen Illustrationen zu den Märchen der Brüder Grimm (1907) das Dornröschen-Schloss nicht, sondern nutzt die wunderbare Kulisse des Schlosshofes zu Weilburg, die er zeichnerisch vielfach festgehalten hat.⁴⁶ Die märchenhafte Stimmung des verwunschenen Schlosses trägt überzeugend Charakter und Stimmung der Erzählung, zugleich ist die konkrete Lokalisierung – auch wenn sie für das Textverständnis natürlich nicht nötig ist – ein spielerisch reminiszenter Verweis auf die hessische Herkunft der Brüder Grimm und die Ansiedlung der Märchen im Hessischen.

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte – für die Informationen über spezifische Landschaftseindrücke ist diese banale Erkenntnis auf jeden Fall bedeutend. So hat z. B. Georg Forster, 1772–1775 mit Kapitän James Cook auf Forschungsreise, seine Landschaftseindrücke nicht nur beschreibend, sondern auch in eindrucksvollen Gouachen festgehalten, die detailreich und stimmungsvoll visualisieren, was er auf Grund seiner Erlebnisse vermitteln wollte.⁴⁷

Auch ohne dem Mythos von der Authentizität der May'schen Reisero-mane zu dienen, bietet es sich im Wissen um die Fiktionalität der Erzählung sehr wohl an, die von May bewusst gewählten Handlungsorte möglichst exakt visuell vorzustellen. Wie z. B. Claus Bergen (und an ihm orientiert auch Carl Lindeberg) in der Illustration zu ›Satan und Ischariot I‹ (Abb. 11)⁴⁸ stimmungsvoll den Handlungsort gemäß der Topografie in Arizona (hier das Monument Valley) aufgreift, wirkt die Landschaftsdarstellung nicht nur überzeugend, sondern bestärkt das Gefühl, das Erzählte könnte hier tatsächlich geschehen sein.

Freilich geht es nicht um geographische Exaktheit – letztlich sind die Landschaftsbeschreibungen Schilderungen des Handlungsortes im Sinne einer handlungsbezogenen Kulisse und daher fiktiv. Doch eine anschauliche Visualisierung dieser Kulisse kann der Dramatik und Spannung des Geschehens sehr dienlich sein und die imaginierte Spielhandlung des Lesenden fantasievoll ergänzen – und anschaulich vor Augen führen, wo und warum eine Aktion in der geschilderten Weise verläuft. So wird der visualisierte Handlungsort zur Bühne und lädt zum Sich-Hineinversetzen und Mitspielen ein. Das kann dann, wie die Illustrationen Bergens zu ›Durchs wilde Kurdistan‹ (1907), ›Winnetou III‹ (1908; Abb. 12) und ›Old Surehand III‹ (1909)⁴⁹ zeigen, zu ganz ähnlichen Kulissenbildern für unterschiedliche Texte

führen. Die Landschaft wird visuell dramatisiert, wird zum ›Mitspieler‹ des Geschehens. Die Personen sind klein und abhängig eingebunden, die Gesamtwirkung wird durch das Hochformat und den Anschnitt am Bildrand gesteigert. So wirkt unmittelbar und sinnlich ganz im Geiste der Romantiker die ›Erhabenheit‹ der Landschaft als Spielgestalter, mit dem beabsichtigten Zwiespalt der Gefühle, wie ihn Schiller so treffend beschreibt: »Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehseyn, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von Frohseyn, das bis zum Entzücken steigen kann (...).«⁵⁰

Entscheidend ist – und hier kann die adäquate Illustration eine den Text überschreitende Bereicherung sein – die Schilderung von Stimmung und Atmosphäre des Geschehens.

Wo Autor und Illustrator ein und dieselbe Person sind, so im Falle Alfred Kubins (1877–1959), wird – auch durch Technik und Stil – dem Rezipienten kongenial die (hier) alptraumhaft düstere Szene vor Augen gestellt und er unmittelbar sinnlich ins Geschehen geführt.⁵¹

Auch Bergen hat atmosphärische Schilderungen der May'schen Erzählungen vielfach sehr gut getroffen. Ein überzeugendes Beispiel ist die Illustration zu ›Weihnacht‹ (Abb. 13).⁵² Im Text heißt es: *Es wurde mit dem Schnee immer schlimmer; wir steckten oft bis an die Brust darin und mußten für den Schlitten eine Bahn mit unsern Leibern brechen.*⁵³

Die Szenenillustration schildert nicht nur das Geschehen, sondern erlaubt dem Betrachter einen unmittelbaren, mitempfindenden Einstieg. Die trostlose Leere, das bedrohlich wirkende Weiß des Schnees, das mit dem Weiß des Himmels zu einer gefährlich wie bedrückend erscheinenden Einheit verschmilzt, die sich mühsam durch den Schnee vorwärts kämpfenden Männer erweitern die Textinformationen, ja, deuten sie anschaulich aus und schaffen der mitspielenden Fantasie des Lesers eine atmosphärisch adäquate Bühne.

Szene, Aktion und Spannung

Neben Akteuren und Handlungsort ist ein dritter Aspekt für die Illustration von Bedeutung: die Visualisierung der spannenden Aktions-Szene. Sie liegt im Zentrum der Erwartungshaltung des Lesers einer Indianergeschichte; spannende Aktionen wie Kampf, Flucht und Verfolgung. Sie haben sich gewissermaßen als Essenz, ja als eine Art signifikanten Urbildes im Bildgedächtnis eingenistet. Drama-

tisch bewegte Szenen wie die im Gemälde ›Von amerikanischen Dragonen verfolgte Indianer‹ von Carl Wimar⁵⁴ (1855. Öl/Lw, 83,8 x 116,8 cm) oder im Aquarell ›Der Schwarze Jack‹ von Rudolf Schlichter⁵⁵ (1916, 41 x 54 cm) sind solche visuell-konkretisierten Exempel, die auch ohne Textanbindung Szenarien für fantasievolle Spielimagination bieten – Momente eines Spielgeschehens, das wir uns aneignend weiterführen.

Bei der Lektüre werden solche Erwartungen vielfach bedient – und bedürfen eigentlich keiner Illustration, ist das Szenarium als Topos doch abstrakt vertraut und leicht, auf die je konkrete Erzählung übertragbar, zu imaginieren. Doch ist es die Chance des Illustrators, gerade solche Momente vor Augen zu führen und anschaulich sichtbar werden zu lassen, die im Repertoire internalisierten Bildwissens nicht so präsent sind.

Zwei Beispiele, noch einmal von Claus Bergen, sollen das veranschaulichen.

Das erste findet sich in ›Old Surehand II‹ (Abb. 14).⁵⁶

Jetzt war der entscheidende Augenblick gekommen. Alfonso sah und fühlte das und rief mit beinahe unartikulierten Lauten:

»Seid ihr denn keine Menschen, seid ihr Teufel?«

»Wir sind Menschen, die einen Teufel richten,« antwortete der Mizteca. »Fahre hin!«

Ein gräßlicher, weithin tönender Schrei erscholl. Der Sprecher hatte Alfonso losgelassen und ihm noch dazu einen kräftigen Stoß gegeben. Dieser Stoß schleuderte den Gefangenen vom Baume herab und über die Wasserfläche hinaus. Er schwang am Lasso hin und her, und allemal, wenn er während dieser Pendelbewegungen dem Wasser nahe kam, schossen die Krokodile empor, um ihn zu packen.⁵⁷

Das Buch in Händen, wird der Leser beim Umblättern den Blick auf die Illustration werfen, die Textlektüre unterbrechen und sich dem visuellen Angebot stellen.⁵⁸ Was ist hier dargestellt? Ein spannender, prägnanter Moment – kurzer Augenblick eines umfassendes Geschehens, das in seiner Konsequenz und Fortführung offen ist ... Aus der erspürten Sicherheit, die uns die Distanz des Betrachters und der gelenkte Blick auf die Handlungsbühne vermitteln, werden wir zu heimlichen Voyeuren des dramatischen Geschehens. Mächtig, wie ein Galgen, ragt der Ast des Baumes parallel zur oberen Bildkante in die Szene und über den Tümpel. Die gefährliche Situation wird motivisch wie stilistisch betont: da hängt ein Mensch (Graf Alfonso) am Strick, wie am sprichwörtlich ›seidenen Faden‹, der wenig Sicherheit

zu bieten scheint – denn es ist sichtbar nachzuvollziehen, dass nur die angezogenen Beine davor schützen, dass das Krokodil mit dem zahnbewehrten aufgerissenen Rachen ihn erreicht und zerfetzt. Die Ausweglosigkeit der Szene wird zudem dadurch unterstrichen, dass der Tümpel links, rechts und am unteren Bildrand angeschnitten ist, also offensichtlich deutlich größer ist und sich daher keine Chance auf das Erreichen des Ufers (zum Beispiel durch Pendeln – aber auch der Strick ist sichtbar zu kurz) bietet. Und schon nähert sich ein zweites Krokodil der hilflosen Beute. Ein heller Lichtkranz um den Grafen, der auch als eher schwache, kleine Schemen die Indianer im Hintergrund einschließt (sie sind distanziert beobachtend, passiv, in der Rolle der Richter und Vollstrecker), hebt ihn und seine Lage bedeutungsvoll hervor. Die Dynamik des Geschehens – als drohendes, sich ankündigendes Geschehen – wird spürbar, da Alfonzo nicht im ruhenden Zentrum des Bildes hängt, sondern leicht nach rechts verschoben ist – und das Gleichgewicht im Bild durch den mächtigen Stamm des Baumes links gehalten wird. Die Wahl des Motives lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den wesentlichen Moment, der aber in seiner Handlungsdynamik nicht abgeschlossen ist. Die Dramatik des Geschehens ist prägnant eingefangen, sein Ausgang bleibt offen. So geht die Illustration in vielen Details und in der dramatischen Schilderung der Stimmung durch den Stil und das Spiel mit dem Hell-Dunkel über den Text hinaus, nimmt ihm aber nicht die Spannung der fortschreitenden Handlung, präzisiert vielmehr die Dramatik – anschaulicher, als es die vom Text inspirierte Imagination des Betrachters leisten könnte. Denn Bergen klärt die Aktion, ohne ihr die Spannung zu nehmen.

Auch die Illustration in ›Satan und Ischariot I‹ (Abb. 15)⁵⁹ präsentiert den Moment einer unvollendeten Handlung. Handlungsbühne ist hier der Waldrand, dessen Diagonale, links unten am Bildrand beginnend, ihre Tiefe veranschaulicht, verstärkt durch die sich rechts verdichtenden Stämme, die den Raum nach hinten verschließen. Der linke schmale Streifen offenen Geländes mit hellem Himmel steht in Opposition zum quantitativ dominierenden Dunkel des Walddickichts, dessen Stämme und Äste – vornehmlich des etwa im Verhältnis des Goldenen Schnittes das Bild teilenden Baumes im Gegenlicht – wie ein Schutzschirm wirken und die unter ihnen liegenden Personen im Schatten sichern. Links, aus der Bildtiefe fast zur Höhe des Baumstammes gekommen, schreiten zwei Personen, die vordere durch eine Feder als Indianer auszumachen, die hintere trägt wohl eine Mütze. Beide halten Waffen bereit, bewegen sich offensichtlich

vorsichtig suchend, sichernd, eine weiße Spur im Gras hinterlassend. Ihre Gesichter sind verschattet – doch sie schauen erkennbar in Richtung Betrachter und der im Schatten Liegenden. Das lässt das Gefühl der Bedrohung aufkommen und markiert zudem eine emotionale Entscheidung des Betrachters, der ihnen mit dem gleichen Blick begegnet wie – der Leser weiß ja zu deuten – Old Shatterhand. Die Rückenfigur, die ins Bild hinein-führt (die Beine sind vom unteren Bildrand abgeschnitten), wird gewissermaßen automatisch zur Identifikationsfigur des Betrachters, der imaginierend in ihre Rolle schlüpft, mit ihr aufmerksam den Kopf hebt, die Ankommenden beobachtend. Old Shatterhand und der neben ihm liegende Winnetou bilden formal einen Pfeil, der ihren Blicken die Richtung weist. Der Kontrast der Bewegung der aufrecht Ankommenden zu den unbeweglich, still liegenden Beobachtern ist signifikant, lässt den Betrachter selbst den Atem anhalten und ihn die Gewehrträger als Feinde definieren. Der Fortgang bleibt offen – die Szene provoziert Spannung und Fragen – und ist ein emotional betontes Spielangebot, das den Betrachter sinnlich am Geschehen teilhaben lässt.

In seinem Aufsatz ›Die illustrierte Jugendschrift im Rahmen der zeichnenden Künste‹ (1928) stellt Karl Titzmann die Forderung auf: »Die Illustration muss der Dichtung gleichwertig sein.«⁶⁰ Allgemeiner gesagt, muss die Illustration dem Charakter des Erzählten entsprechen, muss in ihrer Gestaltung die gleiche Sorgfalt und Qualität aufweisen wie der Text. Sie darf nicht schlicht das Gesagte wiederholen, sondern muss es überschreiten im Sinne einer Bereicherung des Lesegenusses und des Leseverständnisses. Repetiert die Illustration lediglich Klischees, geht sie nicht über das internalisierte Bildwissen hinaus, so kann man provokativ mit Titzmann sagen: »Völliger Verzicht auf Illustration ist besser als solche, die des vollen künstlerischen Adels ermangeln.«⁶¹ Zahlreiche Illustrationsbeispiele zu Karl May – die von Bergen und Burian sind hier zu nennen – erfüllen diese Forderung und zeigen, dass es sich durchaus lohnt, May-Texte zu illustrieren. Sie können ihre Rezeption anschaulicher und spannender machen, können die Textinformationen erweitern, die Fantasie und die imaginative Aktivität des beteiligten Mitspielens erhöhen – wenn sie künstlerisch ihrer Aufgabe gewachsen sind, wenn sie Aufmerksamkeit und interpretatives Ausdeuten motivieren und fordern und damit bereichernd wieder auf den Text zurückführen.

In einer anschaulichen Parabel führen uns der Erzähler Rafik Schami und der Illustrator Peter Knorr die Problematik, wie sie übertragen auch für Karl May gilt, vor Augen. Im Bilderbuch ›Der Wun-

derkasten⁶² folgen wir einem alten Mann in Damaskus, der Kindern wundersame Märchen erzählt. Seine Geschichten unterstützt er durch illustrierende Bildstreifen, die – durch den Blick in einen Guckkasten – die poetische Welt anschaulich vor Augen führen: »Es schienen lebendige Wesen aus der Bildrolle zu entsteigen (...).« Mit der Zeit aber verschleißen die Bilder; mühsam – da der Künstler fehlt – bessert sie der alte Mann durch gefundene Collagefragmente aus. Doch dadurch verliert sich mehr und mehr der märchenhafte Charakter der Bilder und damit der erzählten Geschichten. Der Kontrast zwischen Bildangebot und Erzählung wird zu groß, ist bald nicht mehr stimmig und schlägt um: die Erzählung wirkt nun lächerlich und falsch und vermag nicht mehr zu fesseln, geschweige poetisch einzustimmen. Die Kinder verlieren das Interesse. Doch dann lädt der alte Mann die Kinder wieder ein. Er baut den Wunderkasten auf und fängt an zu erzählen. Aber im Kasten ist keine Bildrolle mehr:

Die Kinder lauschten den Geschichten des alten Mannes gebannt wie früher. Als sie sich von der kleinen Bank erhoben, strahlten ihre Gesichter. »Was habt ihr gesehen? Was sieht man?« wollten die Wartenden wissen. »Wahnsinn! Ein Wunder ist das!« flüsterten sie.

Denn obwohl der Wunderkasten dunkel blieb, sahen sie plötzlich den mutigen Jungen und die anderen Mitspieler der erzählten Geschichte klar und lebendig ...

*

Ich danke dem Karl-May-Verlag für die Hilfe und Bereitstellung der Bilddateien aus den beiden Bänden ›Traumwelten‹ und ›Karl-May-Welten II‹.

- 1 Nach Andreas Thomas Necknig: Wie Harry Potter, Peter Pan und Die Unendliche Geschichte auf die Leinwand gezaubert wurden. Frankfurt a. M. 2007, S. 129.
- 2 Martin Walser, in: Gießener Allgemeine vom 15. 9. 2007.
- 3 Helmut Kreuzer: Arten der Literaturadaptionen. In: Wolfgang Gast: Literaturverfilmung. Bamberg 1993, S. 27.
- 4 Hansotto Hatzig: Verfilmungen. In: Karl-May-Handbuch. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Auflage. Würzburg 2001, S. 527.
- 5 Michael Petzel: Karl-May-Filmbuch. Stories und Bilder aus der Traumfabrik. Bamberg/Radebeul 1998.
- 6 Vgl. Thomas Winkler: Im Dickicht der Comics. In: Karl-May-Welten. Hrsg. von Jürgen Wehnert/Michael Petzel. Bamberg/Radebeul 2005, S. 122ff.
- 7 Zur Illustration vgl. u. a. Lexikon der Buchkunst und Bibliophilie. Hrsg. von Karl Klaus Walther. Leipzig 1987; Henning Wendland: Die Buchillustration. Von den

- Frühdrukken bis zur Gegenwart. Aarau/Stuttgart 1987; Dietrich Grünwald: Illustration im Unterricht. In: *Kunst + Unterricht* 59/1980, S. 24ff.
- 8 Vgl. Wilhelm Plünnecke: Grundformen der Illustration. Diss. Leipzig 1940, S. 7.
 - 9 Wolfgang Hermesmeier/Stefan Schmatz: Traumwelten. Bilder zum Werk Karl Mays. Bd. I: Illustratoren und ihre Arbeiten bis 1912. Bamberg/Radebeul 2004, Bd. II: Illustratoren und ihre Arbeiten von 1913 bis 1930. Bamberg/Radebeul 2007; zur May-Illustration vgl. auch Andrea Meyer: Das Abenteuer vor Augen. Karl-May-Illustrationen von Claus Bergen und Zdeněk Burian. In: Karl May. Imaginäre Reisen. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Hrsg. von Sabine Beneke/Johannes Zeilinger im Auftrag des DHM. Berlin 2007, S. 263-280; Volker Klotz: Erzählte und bebilderte Abenteuer. Bündnisse zwischen Illustration und Text in mehrerlei Karl-May-Ausgaben. In: *Jahrbuch der Karl-May-Gesellschaft* 1993. Husum 1993, S. 92-115.
 - 10 Siehe Georg Kurt Schauer: Kleine Geschichte des deutschen Buchumschlages im 20. Jahrhundert. Königstein/Ts. 1962.
 - 11 Im Internet z. B. unter: www.photobibliothek.ch/seite003c2.html
 - 12 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: Traumwelten I, wie Anm. 9, S. 265.
 - 13 Hermesmeier/Schmatz: Traumwelten II, wie Anm. 9, S. 254.
 - 14 Siehe die Zusammenstellung in: I like America. Fiktionen des Wilden Westens. Hrsg. von Pamela Kort/Max Hollein. Schirn Kunsthalle Frankfurt. München u. a. 2006, S. 258f.; außerdem in: Karl May: Der Schatz im Silbersee. In: *Der Gute Kamerad*. 5. Jg. (1890/91); Reprint der Karl-May-Gesellschaft. Hamburg 1987, S. 7.
 - 15 Zu Sascha Schneider siehe u. a.: Hans-Gerd Röder: Sascha Schneider – ein Maler für Karl May. Bamberg 1995; Rolf Günther/Klaus Hoffmann: Sascha Schneider & Karl May. Eine Künstlerfreundschaft. Radebeul 1989; Annelotte Range: Zwischen Max Klingner und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870-1927). Bamberg 1999; zum Symbolismus vgl. SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920. Hrsg. von Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds. München 2000, zu Schneider S. 224ff.
 - 16 Ehrhardt/Reynolds, wie Anm. 15, S. 74f.; verschiedene Fassungen des Gemäldes sind zu finden unter:
http://images.google.de/images?svnum=10&um=1&hl=de&rlz=1T4GFRC_deDE218DE218&q=fidus+lichtgebet&btnG=Bilder-Suche
 - 17 Vgl. Mays Utopie eines neuen Menschen, Rede in Wien, 22. 3. 1912 (siehe Dieter Sudhoff: Werkartikel ›Empor ins Reich der Edelmenschen‹. In: *Karl-May-Handbuch*, wie Anm. 4, S. 471f.).
 - 18 Zit. nach Günther/Hoffmann, wie Anm. 15, S. 49f.
 - 19 Vgl. Kort/Hollein, wie Anm. 14, sowie Beneke/Zeilinger, wie Anm. 9.
 - 20 Das Gemälde ist abgebildet in: Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 17, und findet sich im Internet z. B. unter:
www.ucdp.uc.edu/exhibits/mckhall/petalesharro.html (dort als Lithographie).
Ein Ölgemälde aus dem Jahre 1821 findet sich unter:
www.zeno.org/Kunstwerke/B/King,+Charles+Bird:+Petalesharo,+Skidi+Pawnee+Held
 - 21 Siehe die Abbildung in: Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 99, und Peter Bolz: Der Germanen liebster Blutsbruder. Das Bild des Indianers zwischen Realität und Inszenierung. In: Beneke/Zeilinger, wie Anm. 9, S. 179.
 - 22 Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 41; Bolz: Der Germanen liebster Blutsbruder, wie Anm. 21, S. 181.
 - 23 Helmut Schmiedt: Karl May. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines Erfolgsschriftstellers. Frankfurt a. M. 1987, S. 188.
 - 24 Vgl. Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 176-212, sowie Eric Ames: Cooper-Welten. Zur Rezeption der Indianer-Truppen in Deutschland 1885-1910, ebd., S. 213-229.
 - 25 Siehe die Abbildung bei Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 331, und bei Dieter Sudhoff:

- Über den Wunsch, Indianer zu werden. Karl Mays Spuren in der Literatur und Kunst der Moderne. In: Beneke/Zeilinger, wie Anm. 9, S. 261, sowie im Internet unter: www.artknowledgegenews.com/files/AugustMackeReitendeIndianer.jpg
- 26 Siehe die Abbildung bei Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 348.
- 27 Vgl. *Cowboys and Indians*. Katalog hrsg. von Ferdinand Ullrich. Kunsthalle Recklinghausen 1992.
- 28 Karl Markus Kreis: *Deutsch-Wildwest. Die Erfindung des definitiven Indianers durch Karl May*. In: Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 249-273; Bolz: *Der Germanen liebster Blutsbruder*, wie Anm. 21, S. 171-186.
- 29 H. Glenn Penny: *Illustriertes Amerika. Der Wilde Westen in deutschen Zeitschriften 1825-1890*. In: Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 148.
- 30 *Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV Bd. 12: Winnetou I*. Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Zürich 1990, S. 100f.
- 31 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten I*, wie Anm. 9, S. 248.
- 32 Wolf Rautenstrauch: *Winnetou*. Karl Mays Erzählungen und Helmut Nickels Comicversion. In: *Die Sprechblase* 23/1979, S. 9ff. und 26/1980, S. 39ff.; Horst-Joachim Kalbe: *Helmut Nickels »Winnetou« – ein illustrierter Klassiker*. In: *Deutsche Comicforschung 2008*. Hrsg. von Eckart Sackmann. Hildesheim 2007, S. 125ff.; siehe im Internet z. B. unter: www.comicguide.de/php/detail.php?id=55143&file=h&display=long und: <http://igbserver.wiwi.tu-dresden.de/~thomas/maybuecher/reihendetails.php?id=129>
- 33 Siehe Peter Bolz: *Indianerbilder für den König. George Catlin in Europa*. In: Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 78.
- 34 Vgl. Dieter Sudhoff: *Papageienbilder. Fehsenfelds »Karl May Postkarten«*. In: *Karl-May-Welten II*. Hrsg. von Michael Petzel/Jürgen Wehnert. Bamberg/Radebeul 2006, S. 24-66.
- 35 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten I*, wie Anm. 9, S. 46.
- 36 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten II*, wie Anm. 9, S. 361.
- 37 www.victorianweb.org/art/illustration/tenniel/alice/12.3.html
- 38 Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten II*, wie Anm. 9, S. 275.
- 39 Sudhoff: *Papageienbilder*, wie Anm. 34, S. 61-66.
- 40 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten II*, wie Anm. 9, S. 41.
- 41 Vgl. Ernst H. Gombrich: *Der fruchtbare Moment*. In: Ders.: *Bild und Auge*. Stuttgart 1984, S. 40ff.
- 42 *Teuflische Jahre. Das Witzigste aus Pardon*. Band 5. Frankfurt a. M. 1970, S. 144.
- 43 Ebd., S. 146.
- 44 *Darmstadt/Neuwied* 1986, S. 10f.
- 45 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten II*, wie Anm. 9, S. 71.
- 46 Otto Ubbelohde: *Städte und Burgen an der Lahn. Marburg o. J.* (1. Auflage 1914) (Elwert'sche Verlagsbuchhandlung). *Dornröschen-Schloss* siehe: www.onlinekunst.de/februarzwei/24_02_dornroeschen.html
- 47 Eine Auswahl der Gouachen wurde in die Neuauflage seines Buches aufgenommen: Georg Forster: *Reise um die Welt / Illustriert von eigener Hand / mit einem biographischen Essay von Klaus Harpprecht und einem Nachwort von Frank Vorpahl*. Frankfurt a. M. 2007 (Sonderband der Anderen Bibliothek).
- 48 *Bergen* siehe Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten I*, wie Anm. 9, S. 90, *Lindeberg* siehe *Traumwelten II*, ebd., S. 198.
- 49 Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten I*, wie Anm. 9, S. 34, 53, 68.
- 50 *Schillers Werke. Nationalausgabe Bd. 21: Philosophische Schriften T. 2. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese*. Weimar 1963, S. 42.
- 51 Alfred Kubin: *Die andere Seite. Ein phantastischer Roman. Mit 51 Zeichnungen und einem Plan*. Gütersloh o. J., S. 197 (1. Auflage München/Leipzig 1909).
- 52 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: *Traumwelten I*, wie Anm. 9, S. 103.

- 53 Karl Mays Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. IV Bd. 21: »Weihnacht!« Hrsg. von Hermann Wiedenroth/Hans Wollschläger. Nördlingen 1987, S. 488.
- 54 Siehe die Abbildung bei Kort/Hollein, wie Anm. 14, S. 161.
- 55 Ebd., S. 338.
- 56 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: Traumwelten I, wie Anm. 9, S. 60.
- 57 Karl May: Illustrierte Reiseerzählungen Bd. XII: Old Surehand. 2. Band. Freiburg 1909, S. 358.
- 58 In diesem Fall findet sich die Illustration schon einige Seiten vor der korrespondierenden Textstelle. Damit wird der Leser bereits vorab aufmerksam gemacht, er wird neugierig, sein Leseinteresse, das den Textbezug sucht, forciert.
- 59 Vgl. Hermesmeier/Schmatz: Traumwelten I, wie Anm. 9, S. 87.
- 60 In: Kind und Kunst. Beiträge zur Jugendschriftenbewegung. Hrsg. von der Literarischen Vereinigung des Berliner Lehrervereins. Braunschweig 1928, S. 115.
- 61 Ebd., S. 126.
- 62 Rafik Schami/Peter Knorr: Der Wunderkasten. Weinheim 1990.