CL□SURE
Kieler Journal für Comicforschung

Das Ende als Anfang

Birte Svea Philippi (Frankfurt)

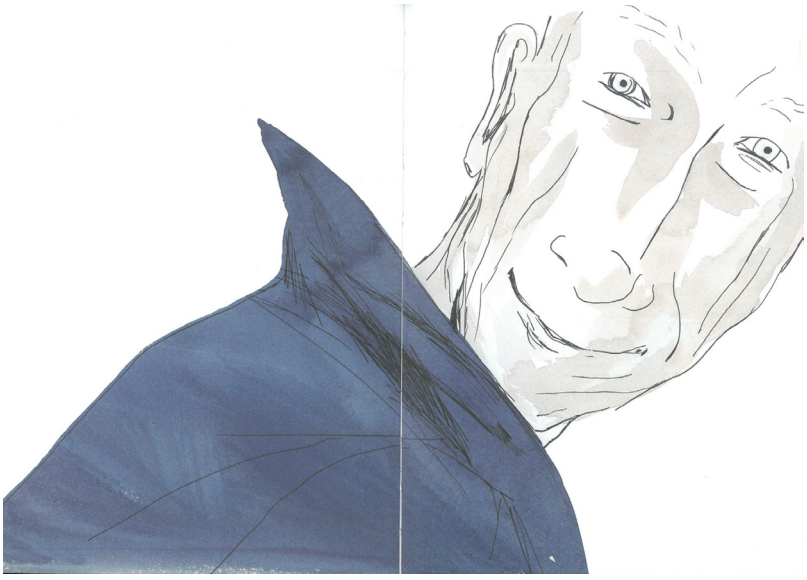

Abb. 1: Vanistendael, S. 276–277.

Eine Person, die die Betrachter_innen mit lächelndem Gesichtsausdruck anschaut (Abb. 1): Diese Figur wird mit wenigen schwarzen Strichen von der Schulter bis zur Stirn dargestellt; der Körper erstreckt sich von links unten nach rechts oben. Der Hintergrund ist weiß. Das starke Anschneiden der Person, die Betonung der Diagonalen und der Blick über die Schulter unterstreichen die Dynamik des Bildes. Die Kleidung wird in dunkelblau und das Gesicht in einem Beigeton aquarelliert. Auch wenn die Farben gedeckt sind, wirkt das Bild aufgrund der lächelnden Figur positiv und freundlich. Eine Assoziation zum Tod, nur anhand dieses Einzelbildes, wird nicht erzeugt. Dieses Spread Panel zeigt die letzte Doppelseite des Buches *Als David seine Stimme verlor* und führt ggf. zur Irritationen, wenn man weiß, dass die Graphic Novel eine Erzählung über Sterben und Tod ist (vgl. Vanistendael, 276-277). Im vorliegenden Beitrag wird ausgehend vom Ende des Buches und von Davids Lebensende die visuelle Darstellung von Sterben und Tod in Als David seine Stimme verlor herausgearbeitet. Dies führt zur These, dass gerade diese Bildauswahl – eine lächelnde Nahaufnahme einer Person – charakteristisch für Werke in diesem Themenbereich ist, da ein hoffnungschöpfender, freundlicher Ausblick gegeben wird.

Vanistendaels Graphic Novel zeigt den Sterbeprozess des an Kehlkopfkrebs erkrankten David und den Umgang seiner Patchwork-Familie mit seinem baldigen Tod. Zu seiner Familie gehören seine Lebensgefährtin Paula mit ihrer gemeinsamen achtjährigen Tochter Tamar sowie seine erwachsene Tochter Miriam aus seiner ersten Ehe. Sie hat zu diesem Zeitpunkt ihr erstes Kind Louisa zur Welt gebracht. Die Graphic Novel endet mit Davids Tod, wobei vorher die einzelnen Sterbephasen aus unterschiedlichen Perspektiven der Familienmitglieder erzählt werden.

Bevor eine Analyse der Bilder erfolgt, ist es sinnvoll sich den Begriffen ›Sterben‹ und ›Tod‹ zuzuwenden, da sie im alltäglichen Sprachgebrauch teils synonym verwendet werden (vgl. Wittkowski, 7). Eine Binsenweisheit besagt, dass das Sterben mit unserer Geburt beginnt. Der genaue Zeitpunkt, wann ein Sterbeprozess anfängt, ist medizinisch nicht exakt zu bestimmen (vgl. Feldmann, 9). Wittkowski und Schröder verwenden den Begriff des ›Sterbenden‹,

> wenn (1) konkrete und objektiv nachweisbare Voraussetzungen dafür gegeben sind, dass sein Tod in einem eingrenzbaren Zeitraum eintreten wird, und wenn er (2) seine Situation unbewusst oder bewusst soweit wahrgenommen hat, dass diese spezifische Wahrnehmung in seinem Erleben und Verhalten wirksam ist. (Wittkowski/Schröder, 11)

Im Gegensatz zum ungewissen Beginn des Sterbeprozesses ist das Ende durch den Todeseintritt deutlich markiert. Diesen bestimmt das medizinische Wörterbuch *Pschyrembel* als:

> Ende des Lebens von Individuen; med. beschrieben als Abfolge irreversibler Funktionsverluste des Atmungs-, Kreislauf- und. Zentralnervensystems, wobei als Kriterium für den Eintritt des T. der Organtod des Gehirns (Hirntod) gilt. (*Pschyrembel*, 1682)

Diese Definitionen stellen jedoch nur eine Sichtweise auf Sterben und Tod dar, denn sie werden nach Feldmann »kulturell vermittelt« (Feldmann, 7). Erschwerend kommt hinzu, dass nach Robertson-von Trotha »sich dem sachlichen Umgang die eigene Betroffenheit bei[mischt], was die notwendige gesellschaftliche Auseinandersetzung nicht einfacher macht.« (Robertson-von Trotha, 12) Auch fügt Macho hinzu:

> Der Todesbegriff ist eigentlich ein leerer Begriff, ein Begriff, dem keine Anschauung korrespondiert; ein »flatus vocis« für ein Ereignis, das wir nicht verstehen und niemals werden verstehen können. Nach der Bedeutung des Todesbegriffs gefragt, müssen wir schweigen. »Tod« heißt alles und nichts; es bleibt nämlich offen, was alles gemeint sein kann, wenn vom Tod gesprochen wird. (...). (Macho, 181)

Gerade dass dem Tod keine Anschauung zuzuordnen ist, macht die Untersuchung in einem Medium wie dem Comic spannend, da ein Grundbaustein des Comics Bilder sind. Daher werden nun im Weiteren Schlüsselbilder aus Vanistendael Als David seine Stimme verlor betrachtet, die unterschiedliche Zugänge zur Darstellung des Todes aufweisen.

Personifikation des Todes

Abb. 2: Vanistendael, S. 76–77.

Es folgt zunächst die Betrachtung eines Schlüsselbildes, in dem auf eine Personifikation des Todes zurückgegriffen wird. Das verweist u.a. auf bekannte kunstgeschichtliche Motive, die jedoch durch die Sicht von Davids Tochter subjektiviert und emotional aufgeladen werden:

Das Spread Panel zeigt zwei Figuren, die fünfmal abgebildet sind und sich in einem Halbkreis um sich selbst drehen (vgl. Vanistendael, 76-77). Dabei handelt es sich um einen Menschen, ein Mädchen, bekleidet mit einem weiten T-Shirt und Unterhose, sowie ein Skelett mit langem Mantel mit Kapuze. Beide sind barfuß. Über ihnen befindet sich auf der linken oberen Seite in weißer Handschrift viermal »Klick«, wobei der letzte Schriftzug stark angeschnitten ist. Zusätzlich sind Notenwerte abgebildet, die einen schnellen Takt andeuten, da es sich um Achtel- und Sechzehntel-Notenwerte handelt. In der unteren Bildmitte sieht man den oberen Teil einer Sense. Am linken Bildrand ist ein Skelett unterhalb des Unterschenkels, am rechten Bildrand sind noch ein rechter Arm und ein rechtes Bein angeschnitten. In der Hand hält letzterer eine Flöte. Das gesamte Bild ist in schwarz-weiß gezeichnet, wobei der Hintergrund vollständig schwarz ist. Das Panel endet durch die Papierbegrenzung und hat somit keinen Rand.

Das Bild stellt eine Steigerung der vorherigen zwei Seiten dar, was sich durch unterschiedliche gestalterische Mittel erklären lässt: Die beiden Skelette auf der ersten Doppelseite sind noch in derselben Höhe gezeichnet und zeigen Vorder- und Rückenansicht. Es ist noch ein Nebeneinander, wobei unklar bleibt, ob es sich um ein Skelett aus verschiedenen Ansichten handelt oder ob es mehrere Figuren sind. Das »Klick«-Wort wird fünfmal unmittelbar neben den Skelettfingern abgebildet und scheint aufgrund seiner Position von den Fingerknochen erzeugt zu werden. In der darauffolgenden Doppelseite werden mehrere Figuren dargestellt, die im Gegensatz dazu nun auch angeschnitten sind. Ein Skelett im Mantel ist ab der Hüfte am unteren linken Bildrand sichtbar, in einer raumgreifenden Gestik mit gestrecktem linkem Arm. Dort beginnt auch die Schrift mit dem »Klick-Klack« Schriftzug.

Rechts daneben ist ein kleineres Skelett in Seitenansicht abgebildet. Es geht in gebückter Haltung nach rechts. Von der Schrittbewegung des rechten Fußes geht »Klick Klick« aus. Etwa in der Bildmitte befindet sich erneut ein Skelett in Mantel mit Kapuze. In der ausladenden Gestik befindet sich nun in der Hand eine Sense. Hinter ihm, teils verdeckt, befinden sich zwei Skelette – ein tanzendes und ein musizierendes. Aus dem Instrument, einer Querflöte, ertönen bis zum Seitenrand Achtel- und Sechzehntel-Notenwerte. Angeschnitten am rechten Seitenrand ist ein stark übergebeugtes Skelett, bei dem man nur einen Teil des Rückens, des Beines und eines Armes sieht. Es folgt auf der nächsten Doppelseite das weiter oben beschriebene Schlüsselbild. Nach dieser Beschreibung der vorherigen Seiten fällt auf, dass sich nun die Figuren, die Schrift und die Noten zur Seitenmitte zunächst nach oben, danach wieder abfallend zum linken Bildrand bewegen. Die Noten weisen, wie auf der vorherigen Seite, eine hohe Taktung auf. Die Schriftgröße »Klick« wird größer. Der Abstand zwischen den einzelnen Figuren wird enger – zunächst haben das Skelett und das Mädchen noch eine Tanzhaltung, die Hände ›rutschen‹ jedoch immer weiter vom Arm zum Rücken, sodass es zu einer festen Umarmung kommt. Die Zeichnung wirkt dynamischer aufgrund der vielen Striche, die in der letzten abgebildeten Figur wieder abnehmen, da das Mädchen und das Skelett zu einer Figur ›verschmelzen‹.

In der analysierten Panelsequenz werden bekannte Motive gezeigt: Das Skelett mit Mantel und Sense ist eine typische Darstellung für den personifizierten Tod als Schnitter oder Sensenmann (vgl. Rosenfeld, 98-99). Cramer rekapituliert, dass »Todesgestalten als Vergänglichkeitsmotive […] sich in Europa seit der Antike in Literatur, bildender Kunst und Musik [finden]« (Cramer, 207). Frenschowski fügt hinzu, dass es zahlreiche ikonographische »Repräsentationen des Todes in religiösen Kontexten [gibt. Sie] lassen sich in ›schreckhafte‹ und ›tröstliche‹ unterscheiden, wobei Kulturen meist beide Bilder nebeneinander besitzen.« (Frenschkowski, 22)

Auch die Verknüpfung zwischen Tanz und Tod wird vielen Lesenden bekannt sein, Link stellt fest, dass »Auferstehungs-, Toten- oder Begräbnistänze[…] bereits am Anfang der Menschheitsgeschichte in fast allen Erdteilen« (Link 1993, 15) nachgewiesen und dann u. a. in der Kunst verarbeitet werden. In den Darstellungen der mittelalterlichen Totentänze wurde beispielsweise gezeigt, dass der Tod unumkehrbar ggf. unvorhersehbar sei und für jeden gelte (vgl. Fischer, 14). Durch den Verweis auf mittelalterliche Totentänze könnten die Bilder nicht schockierend wirken, da die Betrachter_innen sie schon häufiger gesehen haben. Grünewald konstatiert in diesem Zusammenhang:

> […] [D]er Tod als Gerippe zeigt jedermanns Tod. Es steckt zwar in jedem Menschen, doch ist es im Erscheinungsbild unpersönlicher, weniger an ein Individuum gebunden und kann so – mit gewisser Distanz – als prägnantes allgemeines Zeichen für das Abstraktum Tod dienen. (Grünewald, 14)

Hier in der Erzählung erhalten die Bilder jedoch eine emotionale Aufladung, es handelt sich nicht nur um ein allgemeines Zeichen für den Tod oder die Vergänglichkeit. Die gerade

analysierte Panelsequenz wird aus Miriams Sicht gezeigt und macht ihren Umgang mit Davids Krankheit – ihre Angst vor seinem Tod – deutlich. Es tanzt nicht der Sterbende mit dem Sensenmann, sondern seine Tochter, die sich mit dem baldigen Tod ihres Vaters auseinandersetzt. Die Lesenden haben nur wenige Seiten vorher verfolgen können, wie während des Gespräches zwischen Miriam und David letzterer sich langsam in ein Skelett wandelte (vgl. Vanistendael, 141). Nicht nur in ihren Vorstellungen bei Tag geschieht dies, sondern der Tanz mit dem Tod manifestiert sich bei Miriam auch in einem Traum, was die analysierte Sequenz zeigt. Auch wenn zu Beginn für den Lesenden nicht deutlich ist, wo die erzählte Welt – die Tanzenden – verortet werden können, so wird dies zunächst gestalterisch hervorgehoben durch Spread Panels und einen durchgängigen schwarzen Hintergrund. Dies zeigt einen Einschnitt zur vorherigen und nachfolgenden Sequenz. Eine Kontextualisierung erfolgt im Anschluss der Sequenz durch mehrere kleinere Panels. Sie zeigen, dass sich Miriam in einem Bett befunden hat und um sie herum eine Bettdecke geschlungen war.

Es kann somit festgehalten werden, dass in diesem Schlüsselbild der Tod als Personifikation auftaucht. Er hat jedoch nicht die Rolle des Psychopompos – er nimmt nicht die Tanzenden mit ins Jenseits. Auch hat der Schnitter bzw. Sensenmann nicht vordergründig die Funktion, daran zu erinnern, dass jeder bald sterben wird, sondern hier geht es um einen bestimmten, baldigen Tod – den des eigenen Vaters. Sowohl bei Miriam als auch bei Davids Frau Paula kann während des Sterbeprozesses beobachtet werden, dass Skelette (vgl. Vanistendael, 68-70, 72-77), Totenkopfzeichnungen (vgl. Vanistendael, 141) sowie der Bau eines Skeletts aus Davids Röntgenbildern (vgl. Vanistendael, 161.162, 188-191) eine individuelle, kreative Auseinandersetzung mit dem Tod sind. Es ist ein Teil ihrer Trauerarbeit, die schon vor dem eigentlichen Tod Davids beginnt. Die Skelette sind Teil des menschlichen Körpers, die nach der Verwesung sichtbar werden und einen grundsätzlichen Bestandteil des Todes für die Trauernden darstellen:

> Der Tod ist unserer Erfahrung entzogen; wir erfahren weder den eigenen Tod noch den Tod der anderen (und selbst der geliebten Menschen). Gleichwohl erfahren wir die Verwandlung von Mitmenschen in Leichen. Wir können diese Verwandlung nicht erklären, auch nicht auf uns selbst applizieren; wir können sie nicht verstehen. Dennoch erfahren wir ihre unbedingte Faktizität. Alles, was sich von Tod in Erfahrung bringen läßt, erfahren wir gleichsam in der Konfrontation mit den Leichen. Wir erfahren keinen Tod, wohl aber erfahren wir die Toten. (Macho, 195)

Beide Frauen verbildlichen sich den Tod dadurch, dass sie sich die Wandlung des menschlichen Körpers in ein Skelett bewusst machen. Auch wenn Davids Körper nicht unmittelbar nach seinem Tod in ein Skelett zerfallen wird und beide Frauen ihn vermutlich im Krankenhaus als Leichnam sehen werden, lässt ihre Wahl der kreativen Auseinandersetzung, die Darstellung eines Skelettes, den Tod für sie begreifbarer machen.

Die (Un-)Endlichkeit der Sterne

Abb. 3: Vanistendael, S. 118.

Nachdem im letzten Unterkapitel der Tod durch eine Personifizierung sichtbar gemacht und durch die Darstellung des Skelettes nahbar wurde, wählt Vanistendael nun eine Assoziationskette – Sterne und die Unendlichkeit – zur Veranschaulichung. Das vorliegende Schlüsselbild zeigt im unteren Bilddrittel mittig ein Boot auf ruhiger See in der Nacht (Vanistendael, 118). Das Segel ist nicht aufgespannt, sondern hängt über dem Baum. Im Hintergrund sind Pflanzen und im oberen Bilddrittel ist durch weiße Punkte ein Sternenhimmel angedeutet.

Das Bild ist ein Splash Panel, das einen unregelmäßig dünnen schwarzen Rahmen hat und 4/5 der Seiten einnimmt; es bleibt ein breiter, weißer Seitenrand. Das Panel hat somit eine klare Begrenzung, im Gegensatz zu dem vorherigen analysierten Schlüsselbild und den später folgenden. Die Farbigkeit erstreckt sich von Schwarz in unterschiedlicher Sättigung, die sich aufgrund der unterschiedlichen verwendeten Materialien, Tusche und Aquarell, begründen lassen, einem gedeckten Türkis bis hin zu einem blassen Weißton.

Das Bild wirkt ruhig, was sich durch die Komposition erklären lässt: die Eingrenzung des Panels, die harmonische Drittelung des Hochformates, die gedeckte Farbigkeit, die geringe Farbanzahl, die Bevorzugung von horizontalen und senkrechten Linien. Der ›Establishing Shot‹ ist ein hilfreicher Einstieg für die Lesenden und sie bekommen eine räumliche und zeitliche Orientierung der umliegenden Landschaft.

Im Gegensatz zu der vorherigen Sequenz wird dieses Kapitel vorwiegend aus der Sicht von Davids Tochter Tamar geschildert. Das Schlüsselbild zeigt einen Moment aus dem Segelurlaub der beiden. Es bildet den Auftakt zu einem Gespräch über Leben und Tod, das auf den folgenden drei Seiten geführt wird.

Um die einzelnen Motive zu interpretieren, ist es wichtig, den Gesamtkontext zu berücksichtigen: David fährt mit seiner Tochter Tamar an den See, an dem er seit zehn Jahren

immer dieselbe Tour durchführt. Es ist eine Beständigkeit für ihn und seine Tochter in einer Zeit, in der es ihm gesundheitlich immer schlechter geht. Nach dem Sonnenuntergang liegen die beiden auf dem Bootsdeck und schauen hinauf zum Sternenhimmel. Tamar berichtet, dass eine Meerjungfrau im See wohnt, die unsterblich ist (vgl. Vanistendael, 119). David zieht den Vergleich zum Weltall und dessen Unendlichkeit. Hierbei macht er jedoch deutlich, dass vieles nicht unendlich ist, da z. B. auch Sterne und eben auch Menschen endlich sind. Tamar nimmt dies zum Anlass nachzufragen, ob auch die Menschen in ihrer direkten Umgebung – ihre Mutter oder auch ihr Spielkamerad – irgendwann sterben werden, wo sie dann wohnt und wer sich um sie kümmern wird (vgl. Vanistendael, 120). Dass gerade die Versunkenheit in der Natur zum Nachdenken über Sterblichkeit anregt, ist ein gängiges Motiv. Daemmrich und Daemmrich führen auf:

> Die Ruhe der Natur bietet zu Betrachtungen über den Sinn des Daseins Anlaß, gewährt den begnadeten Augenblick höchster, geistiger Klarheit und dient als Wendepunkt im Handlungsverlauf. Das Motiv begründet nicht nur den Reizzustand in den Figuren, sondern stellt durch das Assoziationsprinzip (Feuer, Licht, Nacht) eine Folge von Signalen her, die auf künftige Ereignisse vorausdeuten und die Handlung unterstreichen. (Daemmrich/Daemmrich, 257)

In diesem Schlüsselbild manifestiert sich der Tod somit nicht durch die Personifikation, sondern durch eine Vergleichskette. Visuell werden hier das Bild der Nacht, der Sterne und der Blick in den Himmel gewählt. Die sprachlich ausgeführten Metaphern sind zunächst selbst abstrakt und vor allem für die achtjährige Tamar unvorstellbar. Weltall und Unendlichkeit sind in ihrem Wortlaut »komisch« (Vanistendael, 120). Im Gespräch wird der Tod immer greifbarer und konkreter – sodass sie nach dem Tod ihrer Mutter und des Freundes fragt. Interessanterweise wird jedoch nicht Davids Tod angesprochen, sondern nur der Tod derer, die nicht unmittelbar betroffen sind, so kann ›objektiver‹ darüber gesprochen werden, da es noch in weiter Ferne ist; der Gedanke ist jedoch angestoßen. Wie im vorherigen Kapitel zeigt die Wahl der Verbildlichung, dass ein bekanntes Motiv aus der Kulturgeschichte, die Sterne und Zahlen, gewählt werden, um den Tod greifbarer zu machen. Diese Herangehensweise ist für ein Kind altersgemäß, da sie einen Gesprächsanlass bietet, über Sterben und Tod zu sprechen, ohne dass Ängste aufkommen, die ggf. durch eine Personifizierung des Todes aufkommen würden.

Der Akt des Sterbens

In diesem Kapitel steht die Darstellung des Sterbens im Mittelpunkt. Nachdem Davids Frau und seine Tochter das Skelett zur Verdeutlichung des Todes wählen, wird nun tatsächlich Davids Körper gezeigt. Hier geschieht dies jedoch nicht in Form eines Verwesungspro-

zesses, sondern der Comic zeigt den Übergang von den Lebenden und den Toten. Abb. 4 zeigt eine Doppelseite, die sich fünf Seiten vor Ende der Graphic Novel befindet (Vanistendael, 268-269). Der Arzt spritzt nach Davids Wunsch ein Medikament, um die Schmerzen ertragbar zu machen und das anscheinend seinen Tod herbeiführt. In dem Spread Panel wird Davids Profil in Frontalansicht gezeigt. Im vorliegenden Bild sind nur noch Konturen gezeichnet; es gibt keine aquarellierten Flächen. Die Linien zum Bildrand scheinen sich aufzulösen. Davids Körper befindet sich vorwiegend auf der rechten Bildhälfte, in der linken Seitenhälfte sind nur einzelne Linien, die beinahe schon gegenstandslos wirken. Eine Verdichtung der Linien ist im Kopf- und Halsbereich von David zu erkennen; sie wirken aufgrund ihrer diagonalen Gerichtetheit dynamisch, vergleichbar einer Welle. Im Gegensatz dazu sind die Linien in Davids Gesicht vorwiegend vertikal und horizontal, sodass durch diesen Kontrast die Unbewegtheit des Körpers deutlich wird. Zusätzlich wird durch die Vogelperspektive Davids liegende Haltung deutlich gemacht. Die Großaufnahme legt den Schwerpunkt auf seine Mimik – die geschlossene Augen und der leicht geöffnete Mund, der auch eine Entspannung der Muskeln zeigt.

Abb. 4: Vanistendael, S. 268–269.

Durch das Weiß des Umraums kommt es zu keiner direkten räumlichen Verortung. Die Farbwahl und Davids Verband am Hals weisen jedoch immer noch auf den Krankenhausaufenthalt hin. Das Auflösen der Räumlichkeit kann als Loslösung von der irdischen Welt interpretiert werden, da die kommenden Seiten sich mit dem Übergang ins Jenseits beschäftigen. Die Wahl gegenstandsloserer Formen zeigt sich an dieser Stelle als Mittel das ›Abstraktum Tod‹ wieder darstellbar zu machen.

Innerhalb des Panels gibt es keinen visuellen Bruch, jedoch zu den vorherigen Seiten. Dort wählt Vanistendael deutlich kleinere Panels, arbeitet mit Aquarell und Tusche. Die Zeichnungen haben einen starken Kontrast zwischen den weißen und schwarz-grauen Tönen. Die vorliegende Seite ist reduzierter, Vanistendael bleibt bei Weiß und Schwarz und konzentriert sich auf eine reine Zeichnung. Die nachfolgenden Seiten sind ebenfalls im Spread Panel Format, werden jedoch farbig. Die Flächen werden beinahe vollständig aquarelliert. Dieser visuelle Bruch auf den letzten Seiten unterstreicht den besonderen Moment.

Es kommt zu keiner Verdichtung innerhalb eines Bildes – es wird nicht gleichzeitig das Abschiednehmen oder Trauern der Angehörigen oder des befreundeten Arztes thematisiert, was z.B. im Bilderbuch beim Akt des Sterbens häufig geschieht. Durch die Großaufnahme des Gesichtes sind die Betrachter_innen fokussiert auf David. Sein Gesicht wirkt nicht schmerzverzerrt, er könnte schlafen. Cramer resümiert in diesem Zusammenhang: »Beim Sterben hören die Lebensfunktionen, wie das Laufen, Sehen, Riechen, Schmecken und Fühlen, auf. Das Außerkrafttreten der Sinnesfähigkeiten ähnelt dem Zustand beim Ruhen oder Schlafen.« (Cramer, 172) Dies kann auch in Vanistendaels Comic beobachtet werden. Auch in einer früheren Sequenz wird diese Assoziationskette sprachlich gezogen. David erscheint kurze Zeit vor seinem Tod seine schon verstorbene Großmutter. Sie sagt: »Ach, mein lieber Junge. […] Schlaf ein, mein Lieber, in meinem Arm, der Tod ist sanft und warm, der Schmerz versiegt, dein Körper wird leicht. Schlaf nur, mein Lieber, ich warte, ich warte, ich warte« (Vanistendael, 220-221). Die Verbindung zwischen Tod und Schlaf ist bekannt, so konstatiert Fischer bereits in Lessings Werk Wie die Alten den Tod gebildet »den Tod als ›Zwillingsbruder des Schlafes‹, als ›schönen Tod‹ – den er etwa in der Figur des Todesgenius verkörpert sah« (Fischer, 39). Die tröstenden Worte von Davids Großmutter führen jedoch zu diesem früheren Zeitpunkt nicht zu Davids Tod. Es macht deutlich, dass der Tod in der Realität so nicht eintritt und der Sterbeprozess ein länger andauernder Zeitraum sein kann.

In diesem Kapitel zeigt sich einmal mehr Vanistendaels sensibler und vielschichtiger Umgang mit der Darstellung des Todes. Nicht nur verschiedene Zugänge sind zur Annäherung des Todes gewählt worden, wie die Personifizierung des Todes oder die Darstellung von Skeletten, sondern es wurde auch eine kindgemäße Aufarbeitung beschrieben. In diesem Kapitel ist zusätzlich deutlich geworden, dass der abstrakte Begriff ›Tod‹ durch ein abstrakteres Forminventar sichtbar gemacht werden kann.

Der Tod als Bootsfahrt

In dieser Bildanalyse wird der Übergang ins Jenseits thematisiert, das durch eine Bootsfahrt versinnbildlicht wird. Das Boots- und das daran anschließende Wassermotiv werden in der gesamten Graphic Novel immer wieder in unterschiedlichen Situation sowohl im Text als auch im Bild aufgegriffen, sodass vielschichtige Aspekte miteinander verknüpft werden und hier ihren Abschluss finden. Das ausgewählte Schlüsselbild ist ein Spread Panel, das unmittelbar auf den zwei Seiten nach Abb. 4 erfolgt (vgl. Vanistendael, 270-271). In Nahaufnahme sieht man die Rückseite von Davids Oberkörper, der sich von links oben bis zum rechten unteren Bildrand erstreckt. Davids Haare wehen nach links, wobei sie zum Teil von seinem dunkelblauen Oberteil verdeckt werden. Mithilfe der folgenden Doppelseiten lässt sich das Bild einordnen, da der stark angeschnittene Ausschnitt, die reduzierte Farbigkeit und die

Abb. 5: Vanistendael, S. 270–271.

gewählten geometrischen Flächen wenig Informationen geben: Der Protagonist befindet sich auf einem Segelboot. Beinahe parallel zur Buchfalz verläuft ein grau-weißer Mast. Das Meer wird als eine schwarze Fläche dargestellt und nimmt von Davids Kopf bis zum oberen rechten Seitenrand beinahe ein Drittel der Doppelseite ein. Direkt darunter befindet sich eine trapezförmige weißgraue Fläche, ein Boot. Durch die Darstellungsweise erscheint es für den Betrachtenden, als ob sie sich direkt hinter David befinden und ihm über die Schulter blicken.

Die Objekte sind durch schwarze Linien konturiert, die unterschiedlich breit sind. Dies ist vor allem am Boot ersichtlich. Teils entsteht die deutliche Abgrenzung auch durch einen starken Hell-Dunkel-Kontrast. Dies ist an Davids Figur nachvollziehbar: Seine weißen Haare treten deutlich im Vergleich zum schwarzen Meer hervor, aber auch seine dunkelblaue Kleidung wird durch den Kontrast zum weißen Boot abgegrenzt. Linien haben hier nicht nur die Funktion der Umrisslinien, sondern auch der Fließlinien – die Haare im Wind werden durch dünne, schwarze, diagonal gezogene Linien veranschaulicht. Auch wenn aufgrund der vielen diagonalen und organisch verlaufenden Linien – der Haare, des Bootes oder der Jacke – eine Dynamik im Bild vorherrscht, so wirkt das Bild aufgrund des vertikalen Mastes in sich ruhend. Es wird das Gefühl vermittelt, dass der Steuermann das Boot kontrolliert und sicher manövriert.

Wenige dünne Linien unterteilen die großen Flächen und führen zur Perspektivierung, z. B. die Jackennaht oder die Andeutung der Linien zu einer Treppe im Boot. Vor allem kommt es jedoch zu einer Räumlichkeit durch Überdeckungen und Höhenunterschiede, so dass ein Vorder-, Mittel- und Hintergrund entsteht. Auch die Farbigkeit unterstützt diese Wirkung, da unbunte Farben wie Schwarz, Grau und Weiß dominieren. Die wenigen Elemente wie Jacke und Gesicht wirken dadurch näher am Betrachtenden und lenken den Fokus auf David. Darüber hinaus werden die Farben auch symbolisch eingesetzt: Das schwarze Meer wirkt bedrohlich und zeigt vermutlich die Ungewissheit. Eine Assoziation könnte sein, dass David in die Dunkelheit reist, in ein Nichts, das so eine mögliche Jenseitsvorstellung verdeutlicht. Das Grau wird häufig mit Bescheidenheit verknüpft und zeigt ggf. die Einfachheit des Bootes (vgl. Welsch/Liebmann, 69-70). Aufgrund des eben schon beschriebenen Hell-Dunkel-Kontrastes tritt das Weiß der Haare hervor. Diese Information

ist in Hinblick darauf wichtig, dass David zuvor im Krankenhaus eine Kopfbedeckung trug, da seine Haare aufgrund seiner Krankheit ausgefallen sind. Es ist ein Hinweis, dass es ihm gesundheitlich gut geht und deutet auf die Verknüpfung des Haarwachstums mit der Lebenskraft hin (vgl. Kretschmer, 171). Das Dunkelblau der Jacke unterstützt die maritime Atmosphäre und schützt David ebenfalls vor Wind und Wetter. Die Farbigkeit wird vorwiegend mit Freiheit, Sehnsucht oder auch mit Himmel, Gott oder Engeln assoziiert (vgl. Welsch/Liebmann, 69-70). Auch im vorliegenden Bild kann dies der Fall sein: David befindet sich auf dem Boot, ist nicht mehr bettlägerig und anscheinend genesen. Seine Sehnsucht nach einer Bootstour auf dem Meer wird erfüllt.

Wie zu Beginn dieses Kapitels schon erwähnt, wird das Bootsmotiv häufiger in Bild und Text verwendet: In Abb. 3 wurde eine Bootstour mit der jüngeren Tochter über einen See durchgeführt. Tamar bekommt auch im Anschluss an die Reise ein Mobile mit verschiedenen Boten als Erinnerung daran zum Geburtstag (vgl. Vanistendael, 184). Davids Frau äußert darüber hinaus den Wunsch nach einem Boot, in dem die Zeit für David stillsteht und nur sie sich als Person ›dreht‹ (vgl. Vanistendael, 172). Im Krankenhaus plant David eine neue Reise, diesmal keine kreisförmige Route mehr, sondern eine Bootstour auf dem Meer (vgl. Vanistendael, 217). Diese scheint sich nun am Ende des Graphic Novels zu erfüllen. Die mehrmaligen Äußerungen zur Route lassen den Vergleich zu Davids Krankheit zu: Der Familienalltag dreht sich vermeintlich um Davids Krankheit. Die Veränderung seiner Strecke mit dem Boot führt dazu, dass David nicht mehr zurückkehren wird. Auch wenn zunächst die Überfahrt an die altgriechische, später auch römische Mythologie des Totenreichs angelehnt ist, zeigt Vanistendaels Bildidee keinen Fährmann. David übernimmt diese Aufgabe selbst, es ist seine Entscheidung, seinem Leben ein Ende zu setzen: Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, äußert David seinen Wunsch gegenüber dem Arzt – »Ich will gehen« (vgl. Vanistendael, 262) – wonach der Arzt ihm ein Medikament gibt, das wohl zum Tod führt. So ist es nachvollziehbar, dass David alleine im Boot sitzt und keinen Psychopompos an seiner Seite hat.

Anschließend an das Boots- wird auch das Wassermotiv und seine unterschiedlichen Bedeutungen verwendet: Einerseits spendet das Wasser im übertragenen Sinn Leben, Davids Enkeltochter kommt per Wassergeburt zur Welt; andererseits nimmt es auch Leben, David segelt mit einem Boot davon (vgl. Vanistendael, 20-29 und 272-273).

Auf der Doppelseite gibt es keinen Text, der das Gesehene einordnet, dies ist jedoch auch in den vorherigen und nachfolgenden Panels der Fall: Nach der Doppelseite von Davids leblosen Oberkörper (Abb. 2) folgt die gerade beschriebene Abbildung hin zum nächsten Spread-Panel mit einem immer ruhigeren Wasser und dem davonfahrenden Boot. Die Entscheidung gegen Schrift führt dazu, dass ein Moment der Stille aber auch der Offenheit der Assoziationen geschaffen wird.

Die Bilder eröffnen einen Interpretationsspielraum bezüglich des Buchendes. Zeigen sie Davids tatsächliche Reise nach seinem Tod, oder ist dies nur eine Vorstellung der Trauernden

darüber, was mit David geschieht? Es kommt zu keiner Anreicherung oder Komplementarität durch Bild und Text. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu den vorherigen Darstellungen des Todes in Vanistendaels Graphic Novel, da eine Kontextualisierung der Panels bisher möglich war, z.B. konnte der Totentanz durch die Einordnung in die nachfolgenden Panelsequenz als Traum rekonstruiert werden.

Resümee und Ausblick: Das Ende als Anfang?

Zu Beginn des Artikels wurde bereits erwähnt, dass Vanistendael ein umfangreiches Bild von Sterben und Tod entwirft:

- So tritt der Tod als personifizierter Sensenmann auf.
- Der Begriff ›Tod‹ wird als Metapher mit der (Un-)Endlichkeit der Sterne verknüpft.
- Der Tod wird als nüchterner Blick auf einen Sterbenden bzw. Toten dargestellt.
- Der Übergang von Sterben zu Tod wird als Überfahrt visualisiert.

Dies führt dazu, dass, wie Macho es formuliert, der »leere[…] Begriff« (Macho, 187) des Todes durch verschiedene Aspekte gefüllt wird, was die ausführlichen Schlüsselbildanalysen deutlich machen. Vor allem eines wird dem Lesenden vor Augen geführt: Es gibt nicht nur eine Antwort darauf, was Sterben und Tod ist. Es werden ›Hoch und Tief‹ einer Patchwork-Familie und der unterschiedliche Umgang mit Sterben und Tod gezeigt. Dabei werden die damit verbundenen Assoziationen und Verknüpfungen aus Sicht der Angehörigen aber auch des Sterbenden beschrieben. Es ist somit ein differenzierter Blick auf den Themenkomplex. Der Rückgriff auf Metaphern und Symbole in Bild und Text zum Tod ist ein Zusammenspiel aus bekannten und neuen Ideen, was z.B. am Totentanz herausgearbeitet wurde.

Die eben durchgeführten Bildanalysen zeigen weiterhin, dass Vanistendael für Sterben und Tod große Bildformate und Einstellungsgrößen wählt. Es gibt keine visuellen Brüche innerhalb eines Panels, jedoch kann im Verlauf von mehreren Seiten eine Veränderung von Panelgröße, Technik, Farbigkeit o. ä. folgen. Diese visuellen Darstellungen in Als David seine Stimme verlor können in anderen Todesdarstellungen bestätigt werden. Visuelle Brüche, wie etwa eine veränderte Panel- oder Sequenzgestaltung durch andere Frames oder Farbigkeit, sind nicht zwingend mit diesem Themengebiet verknüpft (vgl. Philippi, 295). Auch zeigt sich eine deutliche Stärke des Mediums Graphic Novels, das sich nicht nur durch Motive, Symbolen und Assoziationsketten dem Begriff ›Tod‹ annähern kann, sondern auch durch die Wahl eines gegenstandsloseren Formeninventars.

Cramer bezeichnet Bilderbücher über Sterben und Tod als moderne ars moriendi (vgl. Cramer, 172). In meiner Monografie (2023) konnte gezeigt werden, dass dies für Graphic Novels gilt, was auch in der Analyse von Als David seine Stimme verlor ersichtlich wurde.

Auch wenn das Sterben kein öffentlicher Akt ist und wie bei David teils ohne Angehörige geschieht, zeigen die Graphic Novels und Bilderbücher Möglichkeiten auf, wie der Umgang mit Sterben und Tod erfolgen kann – ohne dabei vordergründig Anleitungen zu bieten oder Rituale zu thematisieren. Alle Graphic Novels und Bilderbücher in dem Untersuchungskorpus von Sterben, Tod und Jenseits in der graphischen Literatur (Philippi 2023) enden mit einem positiven Aspekt. Sie zeigen einen Weg u. a. aus der ›Leere‹ des Todes, auch wenn dieser unterschiedlich ausfällt: Dies kann eine Auseinandersetzung mit sich selbst als Person oder auch eine Darstellung einer Jenseitsvorstellung sein. Gemeinsam ist, dass die Autor_innen einen Ort zeigen, wo Tote leben können, ggf. nehmen sie durch eine solche Darstellung den Leser_innen Ängste, da sie die Möglichkeit eines Lebens nach dem Tod eröffnen (vgl. Philippi, 296). Auch dies macht Vanistendael: Der lachende David ist somit ein typisches Schlussbild eines Werkes zu Sterben und Tod. Trotzdem zeigt sich hier eine Besonderheit – die letzten Bilder weisen eine Offenheit in ihrer Interpretation auf: Sie können nicht kontextualisiert werden, was dem Lesenden Spielraum lässt zu interpretieren, aus wessen Sicht die letzte Panelsequenz erzählt wird und ob es sich um eine tatsächliche Jenseitsdarstellung handelt.

Bibliografie

Cramer, Barbara: Bist du jetzt ein Engel? Mit Kindern und Jugendlichen über Leben und Tod reden. Ein Handbuch. Tübingen: Dgvt-Verlag, 2012 [2008].

Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke, 1995.

Feldmann, Klaus: Sterben und Tod. Sozialwissenschaftliche Theorien und Forschungsergebnisse. Opladen: Leske und Budrich, 1997.

Fischer, Norbert: Geschichte des Todes in der Neuzeit. Erfurt: Sutton (Edition Tempus), 2001.

Frenschkowski, Marco: Religionswissenschaft. In: Sterben und Tod. Geschichte, Theorie, Ethik; ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Héctor Wittwer, Daniel Schäfer u. Andreas Frewer. Stuttgart: Metzler, 2010, S. 15–27.

Grünewald, Dietrich: Künstler geben dem Tod ein Gesicht. Zur Ikonographie der

Todesdarstellung. In: Dokumentation zum Workshop 3/2010. <https://web.troisdorf.de/MediaLibrary/Content/System/stiftung-illustration/bw_StiftungIllu_bro_2011_30dop.pdf>. Letzter Zugriff am 06.10.2024.

Macho, Thomas H.: Todesmetaphern. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Korff Schmising, Barbara von: Die letzte Reise. Im Bilderbuch wird der Tod in vielen Facetten dargestellt. In: JuLit. Heft 1 (2009), S. 24–29.

Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart: Philipp Reclam Jun, 2018 [2008].

Link, Franz: Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Beispiele. In: Tanz und Tod in Kunst und Literatur. Hg. v. Franz Link. Berlin: Duncker & Humblot, 1993, S. 11-68.

Philippi, Birte Svea: Sterben, Tod und Jenseits in der graphischen Literatur. Schlüsselbildanalysen in Bilderbüchern und Graphic Novels. Bielefeld: Transcript, 2023.

Pschyrembel (Begr.): Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. New York/Berlin: DeGruyter, 1990 [1894].

Robertson-von Trotha, Caroline Y.: Ist der Tod bloß der Tod? Tod und Sterben in der Gegenwartsgesellschaft – ein thematischer Umriss. In: Tod und Sterben

in der Gegenwartsgesellschaft. Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung. Hg. v. Caroline Y. Robertson-von Trotha. Baden-Baden: Nomos, 2008, S. 9–18.

Rosenfeld, Hellmut: Der Tod in der christlichen Kunst. In: Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst. Hg. v. Hans Helmut Jansen. Darmstadt: Steinkopff Verlag, 1978, S. 94-106.

Vanistendael, Judith: Als David seine Stimme verlor. Berlin: Reprodukt, 2014.

Welsch, Norbert/Liebmann, Claus Chr.: Farben. Natur, Technik, Kunst. Heidelberg: Springer Verlag, 2012 [2002].

Wittkowski, Joachim/Christina Schröder: Betreuung am Lebensende. Strukturierung des Merkmalsbereichs und ausgewählte empirische Befunde. In: Angemessene Betreuung am Ende des Lebens. Barrieren und Strategien zu ihrer

Überwindung. Hg. von Joachim Wittkowski u. Christina Schröder. Göttingen; Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, S. 1–51.

Wittkowski, Joachim: Psychologie des Todes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Vanistendael, S. 276–277.

Abb. 2: Vanistendael, S. 76–77.

Abb. 3: Vanistendael, S. 118.

Abb. 4: Vanistendael, S. 268–269.

Abb. 5: Vanistendael, S. 270–271.