

Beredte Stummheit.

Zur Gleichzeitigkeit von Abwesenheit und Anwesenheit von Sprache in Shaun Tans „The Arrival“.

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Mag^a art (Magistra Artium)

Eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei ao. Univ.- Prof. Dr. Ernst Strouhal

vorgelegt von Hannah Nestlinger

Wien, im Jänner 2018

Abstract:

Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit stellt die Bestimmung der Funktion des Schweigens und der Stummheit in erzählenden Kunstformen sowie das Interesse am Thema der Migration und der Überwindung von formaler Stummheit und Sprachlosigkeit durch Sprache auf anderen Ebenen dar. Das zentrale Analysebeispiel bildet dabei die Graphic Novel „The Arrival“ des australischen Künstlers Shaun Tan. Die Erzählung zeichnet sich durch ihre Form besonders aus, indem sie ohne Schrift als Erzählmedium auskommt. Mit dem Begriff der „beredten Stummheit“ wird dabei der Effekt des Lückenfüllens durch die Leserinnen und Leser definiert, die durch die eigenen enttäuschten Erwartungshaltungen, aufgrund der bewusst als abwesend wahrgenommenen Sprache beim Lesen einer „stummen“ Graphic Novel, die Leerstelle der Sprache selbst mit Sinn füllen müssen. Durch das „Lesen“ einer stummen Graphic Novel werden die Informationen über andere Kommunikationswege, wie die Körpersprache oder die Comicsprache, vermittelt. Die Stummheit ist auch für die Handlung der Geschichte von Bedeutung, so wird durch die Stummheit einerseits die Erzählung an sich verlangsamt, die Stummheit wirkt sich andererseits aber auch auf die Erzeugung von Stimmung in „The Arrival“ aus und steigert den Eindruck von Fremdheit in einer Migrationsgeschichte, in der die Leserinnen und Leser einem stummen Protagonisten in ein fremdes Land folgen, dessen Sprache und Schrift sowohl für den Protagonisten als auch für die Leserinnen und Leser unverständlich sind.

This diploma thesis begins with the determination of the function of silence and wordlessness in narrative art forms and the interest in migration and the overcoming of formal silence and wordlessness through language on different levels. “The Arrival”, a graphic novel by Australian artist Shaun Tan, is the central example for the analysis. The special feature of this narration is its form, because it doesn't use language as a story-telling medium. The term “speaking silence” means the filling of a gap through readers whose expectations are disappointed while reading a silent graphic novel. The absence of language is easily observed by the readers, therefore they have to fill the gap of language with their own meaning. While reading a silent graphic novel, the readers have to take their information from other communication channels like body language or the comic language. Wordlessness is also important for the storyline. It slows the narration down, infecting the atmosphere of the book. Also, the impression of strangeness becomes more intense. Following the story of a migrant in a foreign land without being able to read or speak the language, the migrant and the reader share the same experiences.

Vorwort

Das Thema der Migration ist seit geraumer Zeit sehr präsent im öffentlichen Diskurs. Auch in meinem Studium an der Universität für angewandte Kunst ist es keineswegs unbemerkt vorübergezogen, was an den vielen Lehrveranstaltungen in Kooperation mit Geflüchteten und der intensiven Thematisierung von Migration zu sehen ist. Die Frage, wie sich Kunst mit diesen politischen Gegebenheiten auseinandersetzt, war und ist ständig präsent in der Lehre und Forschung unserer Universität. Für diese Arbeit lässt sich die Frage folgendermaßen beantworten: mit Schweigen und Stummheit. Stummheit und Schweigen sind ein bedeutender Aspekt von Migration, so ist es selten, dass Migranten oder Flüchtende von Anfang an die Landessprache ihres Zufluchtsortes beherrschen, sie wissen auch häufig nicht, in welches Land es sie verschlägt. Das künstlerische Beispiel, das mein Interesse für diese Arbeit erweckt hat und sich genau mit dieser Stummheit in der Migration nicht nur inhaltlich, sondern auch formal durch die Negierung lesbarer Schrift auseinandergesetzt hat, ist die Graphic Novel „The Arrival“ des australischen Künstlers Shaun Tan.

Die Graphic Novel „The Arrival“ lernte ich schon relativ früh in meinem Studium kennen. Ich begann zwei Jahre vor meinem Studium an der Universität für angewandte Kunst bereits mit meinem Studium am Institut für Germanistik der Universität Wien. In diesem Kontext besuchte ich mehrmals Vorlesungen zu Kinder- und Jugendliteratur bei Heidi Lexe, welche mein Interesse an diesem Forschungsfeld erheblich förderten und wo ich auch die Graphic Novel „The Arrival“ kennenlernte. Im Sommersemester 2013 in der Vorlesung „Von der Fibel zur Future Fiction. Gattungsvielfalt der Kinder- und Jugendliteratur“ war Shaun Tans „The Arrival“ Teil der Literaturliste und bereits Thema einer Vorlesung. Einige Semester später, in einem Seminar an der Universität für angewandte Kunst aus dem Bereich der Kunst- und Kulturwissenschaften, „Schrift im Bild – Schrift als Bild“ bei Johanna Schwanberg, entschied ich mich für das Seminararbeitsthema „Schrift und Bild im Bilderbuch“. In dieser Arbeit setzte ich mich, gemeinsam mit einer Studienkollegin, mit verschiedenen Bilderbüchern auseinander, die teilweise von bekannten bildenden Künstlerinnen und Künstlern stammten, wie Oskar Kokoschkas „Die träumenden Knaben“ oder Niki de Saint Phalles „Méchant Méchant“, oder von Künstlerinnen und Künstlern, die eher in der Sparte der Bilderbücher und Buchillustration arbeiteten, wie Regina Kehn mit dem „Literarischen Kaleidoskop“ und eben Shaun Tan mit „The Arrival“.

Vor allem begann mich die Idee des fächerübergreifenden Arbeitens zu reizen. Aus diesem Grund entschied ich mich, in meiner Diplomarbeit meine beiden Fächer Deutsch und Bildnerische Erziehung thematisch zu kombinieren. So ist diese Diplomarbeit ein Versuch, das Thema der Sprache beziehungsweise der Sprachlosigkeit mit einer intensiven Auseinandersetzung mit der Graphic Novel „The Arrival“ zu verbinden, was dazu führte, dass auch in der Forschung für diese Arbeit das germanistische wissenschaftliche Arbeiten mit dem kunst- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten verbunden wurde.

Inhalt

| | |
|--|----|
| 1 Panoramablick..... | 1 |
| 2 Beredte Stummheit in Shaun Tans „The Arrival“..... | 17 |
| 2.1 Der Effekt der beredten Stummheit..... | 17 |
| 2.1.1 Exkurs: Beredte Stummheit in anderen Kunstformen | 17 |
| 2.1.2 Die beredte Stummheit von „The Arrival“ | 24 |
| 2.2 Erzählen durch Bilder und Stimmungserzeugung in „The Arrival“..... | 33 |
| 2.3 Effekt der beredten Stummheit: Verlangsamung der Erzählung..... | 51 |
| 2.4 Effekt der beredten Stummheit: Die Steigerung der Fremdheit durch Stummheit | 63 |
| 2.5 Sonderfall Fantasieschrift: Das Rätsel des Textes und die Grunderfahrung des Fremden | 75 |
| 3 Nachwort..... | 84 |
| 4 Abbildungsverzeichnis | 87 |
| 5 Literaturverzeichnis..... | 88 |

1 Panoramablick

In dieser Diplomarbeit soll die Darstellung des Schweigens und der Stummheit in der Kunst genauer untersucht werden. Dabei wird der Fokus auf jene Disziplinen gelegt, die für gewöhnlich auf irgendeine Weise erzählen. In Literatur, Theater, Film oder Comic werden auf unterschiedliche Weise Geschichten erzählt. Interessant wird es jedoch, wenn das Schweigen bzw. die Stummheit in diesen Kunstformen zentrale Bedeutung erlangen und sie dazu gezwungen sind, auf andere Weise zu erzählen, ohne gesprochene oder geschriebene Sprache, die doch für die meisten dieser Medien ein gängiges Erzählmittel, wenn nicht sogar das einzige, darstellt. An diesen Stellen wird die Stummheit zu einer sprechenden Stummheit gemacht, indem das Erzählen auf andere Kommunikationswege verlegt wird. Dies führt zu einem Effekt, der in dieser Arbeit als „beredte Stummheit“ beschrieben und im weiteren Verlauf genauer untersucht wird. Die beredte Stummheit wird am Beispiel von „The Arrival“, eines/er Graphic Novel / Bilderbuchs / Comics des australischen Illustrators, Bilderbuchautors und Filmemachers Shaun Tan untersucht. Die Erzählung kommt ganz ohne Schrift als Erzählmedium aus.

Shaun Tan wuchs in einem Vorort von Perth, Australien, auf. Als Kind einer Einwandererfamilie, sein Vater war Malaysier, seine Mutter Australierin mit irisch-englischer Abstammung, beschreibt er seine Kindheit als geprägt von einer kulturellen Dislokation. Seine Heimat, einen Vorort von Perth, in der Peripherie zwischen dem Meer und der Wüste, stellt Tan in einem Interview als einen Ort dar, der in den späten 70er und 80er Jahren von einer stetigen Bautätigkeit und einem damit verbundenem Wachstum, aber auch von der damit verbundenen Unvollständigkeit geprägt war. Auch das Außenseiter-Dasein, das ihn aufgrund seines Migrationshintergrundes als Kind prägte, stellt für ihn ein fruchtbares Thema dar, das immer wieder in seinen Werken Bedeutung erhält. Tan berichtet, dass der Rassismus gegen Asiaten in Australien in seiner Kindheit stark ausgeprägt war. Heute lebt er mit seiner Frau, die aus Finnland stammt, in Melbourne. Diese momentane Wohnumgebung fließt, nach Tan, auch in einige seiner Werke ein, so ähneln zum Beispiel der Protagonist und dessen Frau in „The Arrival“ Shaun Tan und seiner Frau.^{1 2}

¹ vgl. Earle, Harriet: Strange Migrations. An Essay/Interview with Shaun Tan. With additional questions and editing by Harriet Earle. In: Journal of Postcolonial Writing, Peer reviewed Journal, 10/13/2016, Routledge Taylor & Francis Group. S. 386-388. Url: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17449855.2016.1219139>, letzter Aufruf: 1.4.2017.

² vgl. Tan, Shaun: Suburban Odyssey. Exhibition Catalogue. Fremantle Arts Centre 2012 S. 6-7. Url: https://issuu.com/fremantleartscentre/docs/shaun_tan_suburban_odyssey_catalogu. letzter Aufruf: 1.4.2017.

Die eigene Einwanderungsgeschichte, behauptet Tan in einem Interview, war für ihn als Kind eher unwichtig. Erst im Erwachsenenleben begannen ihn Themen zu interessieren, die mit Migration und Zugehörigkeit zusammenhängen. So richtet Tan seine Werke an Adressatinnen und Adressaten unterschiedlicher Kulturen und unterschiedlichen Alters. Vielleicht ist auch seine Tendenz, mit grenzüberschreitenden Genres zu arbeiten, in diesem Zusammenhang zu sehen. Nach Tan ist das Überschreiten von Grenzen ein essentieller Teil des Geschichtenerzählens und stellt auch ein kongruentes Phänomen in seinen Arbeiten dar. Diese Tendenz setzt sich sogar bei der Distribution seiner Werke fort. So werden sie in andere Sprachen übersetzt und in vielen Ländern gelesen und so sind auch die Zuschreibungen zu Lesekulturen sehr unterschiedlich. Seine Werke werden als Kinderliteratur, aber auch als Science Fiction kategorisiert, seine Bücher als Comics gelesen und als Filme und Theaterstücke adaptiert. Ebenso behandeln seine Werke unterschiedliche Genres, von Fantasy bis zu sozialem Realismus. Ebenfalls werden sie sowohl von Kindern als auch von Erwachsenen gelesen. Illustrierte Bücher sind nach Tan prädestiniert dazu, Grenzen zu überschreiten. Doch diese Grenzüberschreitung ist keineswegs intentional, sie entsteht meist zufällig in seinem Arbeitsprozess. So behauptet Tan, er denke bei seinen Projekten nie über einen bestimmten Adressatenkreis nach und interessiere sich nicht für die Kategorisierung seiner Arbeiten.³ “I just try to make each story or image as engaging as possible, appealing to all parts of my own nature: a child, an adult, a rational critic, an emotional being, an often confused person who doodles, writes and paints as a way of figuring things out.”⁴ Indem Tan auch beschreibt, dass er die Bilder und Geschichten in erster Linie für sich selbst gestaltet, jedoch eine Bandbreite an Persönlichkeiten, als die er sich selbst sieht und fühlt, wahrnimmt, wird trotzdem ein breites Leserinnen- und Leserpublikum impliziert. Die Aussage, beim Arbeiten nicht an die Adressatinnen und Adressaten zu denken, ist insofern anzuzweifeln, als dass es immer einen impliziten Leser- und Leserinnenkreis gibt, selbst wenn es sich, wie etwa beim Schreiben eines Tagebuchs, lediglich um Autor oder Autorin handelt.

Laut Selbstauskunft in dem Interview sind Zeichnung und Malerei für Tan ein besserer Weg, Dinge zu beschreiben, als Texte. So verzichtet er oft auf Titel seiner Werke, um ihre Interpretation dadurch nicht einzuengen. Diese Beschreibung der Welt, ohne die Verengung durch Text, ist auch für Tans Werk „The Arrival“ sehr wichtig, weil die universalen Migrationserfahrungen dabei nicht durch sprachliche Zuordnungen eingegrenzt werden.⁵

³ vgl. Earle (2016), S. 385; 386.

⁴ ebd. S. 386.

⁵ vgl. Earle (2016), S. 387.

Tans Werke umfassen Illustrationen, Märchen sowie Malereien, eine filmische Adaption seines Bilderbuchs „The Lost Thing“ und einige Theater- bzw. Musiktheaterbearbeitungen seiner Werke bis hin zu Mitarbeit an bekannten Animationsfilmen wie „WALL-E“. Seit 1996 arbeitet er auch an diversen Bilderbuchprojekten. Das derzeit letzte Bilderbuch „The Singing Bones“ ist eine Zusammenstellung verschiedener Märchen der Brüder Grimm mit 75 Fotografien von inszenierten Lehmplastiken als Illustrationen. In seinem Blog⁶ postet Tan regelmäßig einige seiner Arbeiten.⁷

Das oft als „Wordless Novel“ oder auch als Graphic Novel bezeichnete Bilderbuch „The Arrival“ erschien im Jahr 2006 bei Lothian Children's Books, der Kinderbuchabteilung des australischen Verlags Hachette und wird trotz seiner komplexen Erzählstruktur auch in diversen Übersetzungen oft in Kinderbuchverlagen herausgegeben. Der Arbeitsprozess an diesem Werk dauerte vier Jahre. Nach Tan war es zu Beginn noch als kurzes Bilderbuch mit wenig Text über einen Mann, der nur mit einem Koffer und ohne sprachliche Landeskenntnisse in ein exotisches Land reist, konzipiert. Es war auch noch keine Migrationsgeschichte und auch formal noch kein Comic, so waren die ersten Zeichnungen zum Großteil Darstellungen von Landschaften.⁸

Die multiplen Zuschreibungen des Buches zu den Begriffen Comic, Bilderbuch und Graphic Novel werfen die Frage nach dem Grund dieser medialen Unsicherheit auf. Deshalb sollen an dieser Stelle die wichtigsten Definitionen angeführt werden.

Als Bilderbuch kann eine Kunstform definiert werden, die auf Kommunikation auf zwei Ebenen basiert, der visuellen und der verbalen Ebene, die miteinander kombiniert werden.⁹ Dies ist dem Comic nicht unähnlich, jedoch unterscheiden sich diese durch bestimmte Kriterien, wie zum Beispiel die häufige Verbindung des Bilderbuchs mit dem Kind als Adressat und einer damit verbundenen Beschränkung der Text- und Bildeinheiten sowie einer kinderadäquaten Textform.¹⁰

Mit der zunehmenden Seitenanzahl wurde nach Tan „The Arrival“ jedoch zu einem derart großen Projekt, dass er dessen Form zunehmend in Richtung Comic änderte.¹¹ Ein Comic kann demnach als Medium, als Kunstform, als Erzählung oder als Text-Bild-Kombination mit

⁶ vgl. url: <http://thebirdking.blogspot.co.at/> letzter Aufruf: 2.4.2017.

⁷ vgl. url: shauntan.net/books.html letzter Aufruf: 2.4.2017.

⁸ vgl. url: <http://shauntan.net/faq1.html> letzter Aufruf: 2.4.2017.

⁹ vgl. Nikolajeva, Maria/Scott, Carole: How picturebooks work. New York; London: Routledge 2006 S. 1-2.

¹⁰ vgl. Thiele, Jens (Hg.): Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption. Bremen: Aschenbeck und Isensee² 2003, S. 15; 36; 41.

¹¹ vgl. Url: <http://shauntan.net/faq1.html> letzter Aufruf: 2.4.2017.

Sprechblasen oder Ähnlichem definiert werden, wobei die Definition je nach Kultur, Zeitpunkt und Zusammenhang unterschiedlich verstanden wird.¹² In diesem Fall wird eine Definition nach Jakob F. Dittmar verwendet, nach der Comics Sequenzen von Bildern oder Bildelementen sind, die eine Geschichte oder einen Teil davon erzählen, indem sie durch eine räumliche Folge gezeigt werden. Die Bildelemente sind auf einer Seite verteilt und werden sowohl synchron, also mit einem Blick erfassend, als auch im Anschluss diachron, also Bild für Bild, oft auch in Kombination mit Text, gelesen. Jedes Bild ist dabei Element der Narration und steht in Bezug zu den anderen Bildern der Geschichte.¹³

Tan begann, mehrere Bilder auf einer Seite zu positionieren und in Panels einzuteilen. Im Arbeitsprozess kamen schließlich immer mehr Fragen in Bezug auf die Darstellung von Geschwindigkeit, Bildübergängen und Bildausschnitten beziehungsweise Kameraperspektive hinzu. Deshalb setzte sich Tan mit bekannten Graphic Novels von Art Spiegelman, Chris Ware oder Daniel Clowes auseinander. Sehr hilfreich zum Verständnis der Genese dieser seiner ersten und bisher einzigen Graphic Novel war auch die Arbeit mit Storyboards durch sein zu der Zeit laufendes Animationsfilmprojekt „The Lost Thing“.^{14 15}

Als Graphic Novel werden einerseits Comics definiert, die durch ihre inhaltlichen, graphischen und qualitativen Merkmale als graphische Literatur gesehen werden. Weiters handelt es sich bei dem Begriff um ein Publikations- und Medienformat, das seit den 1980er Jahren am US-amerikanischen Comicmarkt etabliert wurde. Die Unterscheidung zu Comics entsteht demnach durch verschiedene Produktions-, Vermarktungs- und Distributionsmechanismen. Die Comicforschung ist sich uneinig, ob es sich beim Phänomen Graphic Novel um ein Genre, eine Marketingstrategie oder ein Comicformat handelt.¹⁶ Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Einteilung des Werks „The Arrival“ in der Literatur unterschiedlich vorgenommen wird. Durch die Distribution von „The Arrival“ in Kinderbuchverlagen ist an ein Bilderbuch zu denken, die optische Gestaltung bedient sich jedoch comicsprachlicher Mittel wie Panels, einer bestimmten Seitenarchitektur etc. Will man das Buch weiter zuordnen, so erscheint der Begriff der Graphic Novel plausibel, dem im Gegensatz zum Comic höherer künstlerischer Wert zugesprochen wird. Dieser wird jedoch auch vielfältig definiert, wie durch die hohe Qualität der Gestaltung, die Länge des Textes und andere Faktoren. All diese Begrifflichkeiten, die sich

¹² vgl. Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2016, S. 56-57.

¹³ vgl. Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft² 2011, S. 44.

¹⁴ vgl. Url: <http://shauntan.net/faq1.html> letzter Aufruf: 2.4.2017.

¹⁵ vgl. Earle (2016), S. 389.

¹⁶ vgl. Abel/Klein (2016), S. 156.

überschneiden, aber auch widersprechen, führen dazu, dass sich kein einheitlicher Begriff durchgesetzt hat. Im Laufe der Arbeit wird deshalb ebenfalls, je nach Verwendungszweck, der Begriff Comic, Graphic Novel, Bilderbuch oder einfach Buch verwendet.

„The Arrival“ ist formal gesehen wie ein Comic oder eine Graphic Novel gestaltet. Die einzelnen Seiten variieren in ihrer Gestaltung von kleinen, quadratischen Panels in Uniform Grid¹⁷, über verschiedene Größen- und Formverhältnisse, bis hin zu einseitigen und doppelseitigen Splash- oder Spread Panels¹⁸ und sind eindeutig von dem von Tan oft verwendeten Doppelseitenkonzept bei anderen Bilderbüchern, wie zum Beispiel „Rules of Summer“, zu unterscheiden.

Thematisch ist „The Arrival“ eine universelle Migrationsgeschichte. In diesem Zusammenhang recherchierte Tan Migrationsgeschichten aus den unterschiedlichsten Ländern und Epochen, suchte nach Schicksalen von Kindern und Erwachsenen, Reichen und Armen, beschäftigte sich mit Massenmigrationswellen des 19. Jahrhunderts, aber auch mit aktuellen Problemen von Flüchtenden. Neben Erzählungen über Einwanderungserlebnisse seines Vaters stützte sich Tan auf die Romane „The Immigrants“ von Wendy Lowenstein und Morag Loh sowie „Tales from a Suitcase“ von Will Davies und Andrea Dal Bosco.¹⁹ Der Versuch, eine universale Migrationsgeschichte zu erzählen, führte auch dazu, dass einerseits die Sprache, die Identität der Charaktere, konkrete Ort- und Zeitangaben reduziert oder entfernt wurden, aber auch der Zeichenstil zwischen Realismus und einer „traumhaften Weichheit der Zeichnung“ schwankt. Dadurch sollte den Leserinnen und Lesern mehr Spielraum für die eigene Interpretation der Geschichte gegeben werden. In diesem Zusammenhang entschied sich Tan auch, um bei der Darstellung Authentizität zu erreichen, in die gegenteilige Richtung zu gehen und die Welt zu einer fantastischen zu machen, die einerseits an unsere Welt erinnert, andererseits voll von fremden und fantastischen Elementen ist, die durch die Auseinandersetzung mit fremden Nahrungsmitteln und Gebräuchen, einer unverständlichen Schrift und den Problemen der Arbeitssuche als sprachloser Migrant die Grundprobleme und Erfahrungen von Migration universell darstellt. Für die Darstellung der in der Geschichte erzählten Migrationsgründe und -traumata entschied sich Tan für fantastische Zeichnungen verschiedener beängstigender, paralleler Realitäten, die

¹⁷ Als Uniform Grid werden im Allgemeinen Seiten bezeichnet, bei denen quadratische Panels in Rastern angeordnet sind, wobei zum Beispiel 3x3 Panels auf jeder Seite zu sehen sind. Auch Seiten mit leichten Abweichungen davon, z.B. einem Panel, welches sich über den Raum von zwei Panels erstreckt, werden im Allgemeinen noch als Uniform Grid bezeichnet. vgl. Abel / Klein (2016), S. 90.

¹⁸ Als Splash Panel werden Panels bezeichnet, die eine ganze oder den Großteil einer Seite einnehmen. Ein Spread Panel erstreckt sich über eine Doppelseite. vgl. Abel/Klein (2016), S. 92.

¹⁹ vgl. Tan, Shaun: The Arrival. London/Sydney: Hodder Childrens Books 2007, Artists Note.

durch ihre befremdliche Unwirklichkeit, ihre Dislokation und Komplexität eine universale Migrationserfahrung zeigen sollen.²⁰

Der politische Hintergrund von Tans Werk ist klar und bedarf keines weiteren Kommentars, allerdings ist das Thema der Migration ein Aspekt seines Erfolges und gesellschaftspolitisch hochaktuell, wie an einer Grafik in Abb. 1 zur Migrationsbewegung im Jahr 2015 zu sehen ist.



Abb. 1: Plakat „Migration, Kultur und Gesellschaft“ aus der Ausstellung: Ästhetik der Veränderung. 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Wien: MAK.

Die expliziten, wenn auch durch die teilweise fantastische Darstellung der Realität enthobenen Lebensumstände, wie die Darstellung von Riesen, die Menschen mit an Staubsauger erinnernden Geräten einsaugen (Abb.2) oder tentakelartige Wesen, die sich durch Städte schlängeln, und die die Migrationshintergründe in „The Arrival“ bedingen, lassen an die verschiedensten realen Migrationsgründe denken. So spielt vor allem Gewaltmigration, also Flucht vor Krieg und anderen lebensbedrohlichen Lebensbedingungen sowie ideologisch bedingte Zwangsarbeit

²⁰ vgl. Earle (2016), S. 390-391.

und Freiheitsberaubung ebenso wie die Abwanderung durch den Verlust einer zerstörten Heimat in „The Arrival“ eine Rolle.



Abb. 2: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Die Darstellung einer Migrationsgeschichte und der damit verbundenen Aspekte der Integration werden in „The Arrival“ durchaus idealisiert dargestellt, so werden die anfänglichen Probleme, die Einsamkeit durch die Trennung von der Familie, die Fremdheit der neuen Umgebung, die Suche nach Arbeit, Wohnumgebung und sozialen Kontakten, nach nur wenigen Hürden bewältigt. Auch der Umgang der (ebenfalls zum Großteil migrierten) Bevölkerung mit dem Protagonisten als Migranten ist durchwegs positiv, der Protagonist erfährt hauptsächlich Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft. Mit der idealen Darstellung einer Einwanderungsgeschichte in einem von Immigration geprägten Land zeigt Tan hier nicht die Probleme der Diskriminierung, Marginalisierung und Ausbeutung, die mit begrenzter Handlungsmacht und Teilhabemöglichkeit an Politik, Arbeitsmarkt, Bildungs-, Rechts-, oder Sozialsystem in vielen Zielländern einhergehen, ebenso wenig die Anfeindung durch die ansässige Bevölkerung aufgrund des Migrantenstatus.²¹

²¹ vgl. Oltmer, Jochen: Globale Migration. Geschichte und Gegenwart. München: C.H. Beck Verlag² 2016, S. 25-26.

Tan bezieht sich in „The Arrival“ graphisch auf spezifische Dokumentationen von Migrationsbewegungen, wie beispielsweise die Massenmigrationswellen nach Nordamerika im 19. Jahrhundert. Die Darstellungen von Migrantinnen auf Ellis Island und die Bezüge zum New York des 19. Jahrhunderts prägen das Buch und beziehen sich auf die großen europäischen arbeitsbedingten Abwanderungsbewegungen nach Nordamerika, welche auch in Abb. 3 ersichtlich sind.

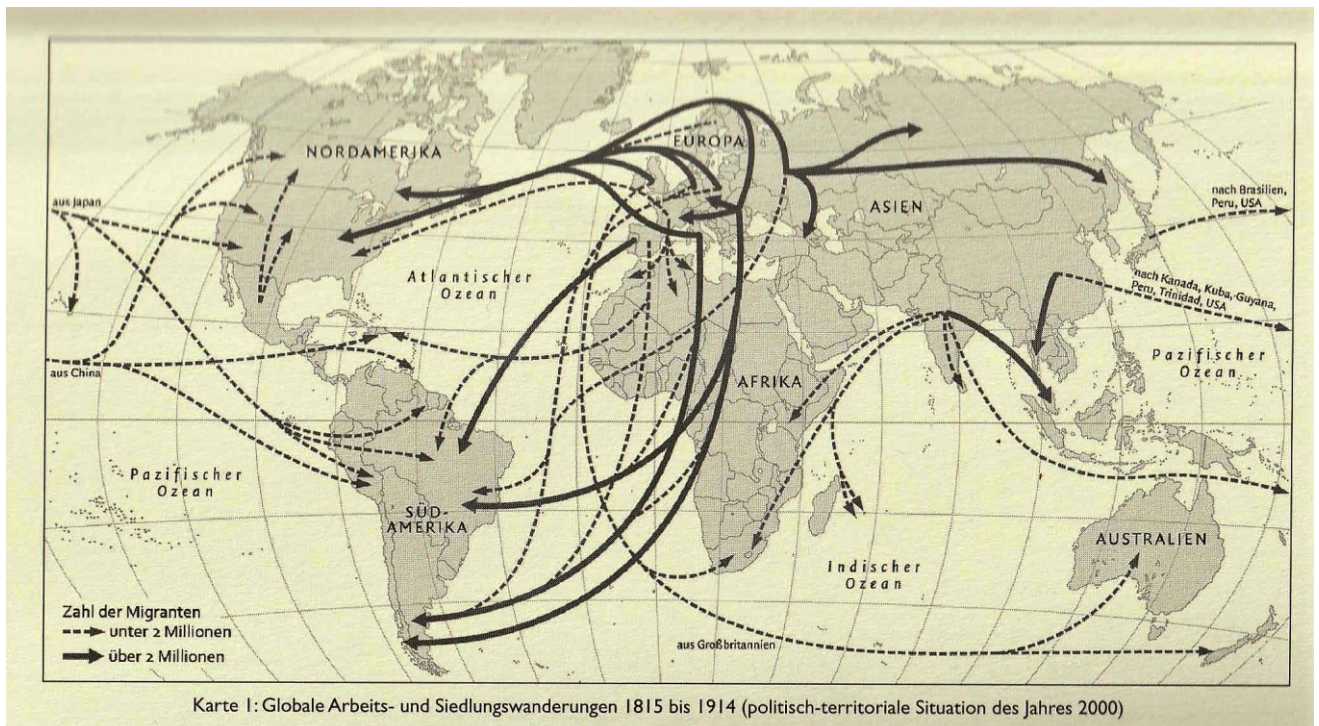


Abb. 3: Oltmer, Jochen: Globale Migration. Geschichte und Gegenwart. 2016.

Die Massenabwanderung aus Europa nach Amerika steigerte sich durch das wachsende Missverhältnis zwischen Bevölkerungswachstum und Erwerbsangebot rapide, sodass zwischen den 1840er und 1880er Jahren 15 Millionen Europäer nach Nordamerika migrierten. In einem halben Jahrhundert wuchs die Bevölkerung Nordamerikas damit von 17 Millionen auf 63 Millionen an.²²

Ein Beispiel des konkreten Bezugs seiner Bilder auf existierende Fotografien oder Malereien des 19. Jahrhunderts zeigt seine Zeichnung von Schiffspassagieren (Abb. 4), die auf einem Ölgemälde von Tom Roberts, „Coming South“ aus dem Jahr 1886, basiert (Abb. 5).

²² vgl. Oltmer (2016), S. 39-42.



Abb. 4: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Abb. 5: Tom Roberts: „Coming South“, 1886, Öl auf Leinwand, 635mm x 522mm, National Gallery of Victoria.

Die Zeichnung eines jungen Zeitungsverkäufers beruht auf einem Foto eines Zeitungsverkäufers, der den Untergang der Titanic verkündet. Andere Zeichnungen sind angelehnt an Postkarten, die New York um die Jahrhundertwende zeigen, sowie an Fotos vom Europa der Nachkriegszeit, an Reisepassfotos und an Fotos der Ankunftshalle auf Ellis Island, New York, aus den Jahren 1892-1954. Schließlich dienten der Film „Bicycle Thieves“ von Vittorio de Sica aus dem Jahr 1948 sowie ein Stich von Gustave Doré „Over London by Rail“ von 1870 als Vorlagen.²³ Die Fotooptik prägt generell das ganze Buch. So sind die einzelnen Panels optisch so gestaltet, dass sie wie vergilbte Fotos aussehen. Durch viele Panels ziehen sich Striche, die wie Knicke erscheinen, ebenso sind Flecken, abgerissene Ecken und Brandlöcher zu erkennen. Während gewisser Passagen, die Rückblenden darstellen, wird diese Optik noch verstärkt, indem die Panels an Fotos erinnernde weiße Ränder erhalten oder eine ganze Seite wie ein Fotoalbum gestaltet wird. Auch die Farbgebung erinnert an alte Fotos, so schwankt diese von Schwarz-Weiß bzw. Grautönen zu Sepiatönen mit verschiedenen rötlichen und gelben bzw.

²³ vgl. Tan (2007), Artists Note.

braunen Abstufungen, wobei die Farbe mit den Emotionen und Stimmungen der Szenen korreliert. So sind fröhliche Szenen eher in gelblichen Tönen gehalten, während bedrückende Szenen sich auf Graustufen und gelegentliche Rottöne beschränken. Die Optik erinnert nicht nur an Fotos, sondern auch an alte körnige Schwarz-Weiß-Filme (siehe Abb. 6).



Abb. 6: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass sich Tan hier filmischer Montagemittel bedient, die an einigen Stellen stark hervortreten, wenn Tan zum Beispiel einen rückwärtigen Zoom verwendet, also wenn vom Ausschnitt eines Fotos herausgezoomt wird, bis ein nun winziges Schiff auf einem Ozean unter einer riesigen Wolkenformation dahingleitet.

Die Geschichte wird eingeleitet durch einen Blick auf Alltagsgegenstände und eine Familienszene in einem Wohnraum, in dem ein Abschied gezeigt wird (Abb. 7). Frau und Tochter begleiten den abreisenden Mann hinaus in eine verlassene Stadt, durch die sich bedrohliche stachelige Tentakel schlängeln, bis zu einem Zug, und gehen dann allein zurück durch die beklemmende Stadtlandschaft.



Abb. 7: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Schließlich folgt die Geschichte dem Mann auf der Schiffsreise, die er ohne Kontakt zu den anderen Reisenden mit dem Schreiben in ein Notizbuch verbringt, wobei das Verstreichen der Tage durch die Darstellung verschiedener Wolkenformationen gezeigt wird. Die Ankunft im fremden Land führt den Protagonisten dann durch eine Reihe mühsamer körperlicher Untersuchungen und bürokratischer Wege, ist aber auch von Darstellungen des Hafens und der Stadt mit einer der Freiheitsstatue ähnelnden Figur geprägt. Der Hauptcharakter wird schließlich mit einem Pass in die unbekannte Stadt entlassen, in der er mit einem fantastischen Transportmittel ankommt (Abb.8).

Es folgen Darstellungen einer belebten Stadt, durch die unser Held rat- und ziellos streift und wo sie nur mit fremder Hilfe die Adresse eines Hauses erhält, in dem er schließlich eine kleine Wohnung bezieht. In der Wohnung fällt ihm der Umgang mit den fremdartigen Geräten



Abb. 8: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

und Gegenständen sichtlich schwer, und er erschrickt vor einem fremdartigen Tier, das einem Topf entspringt, nachdem der Mann diesen neugierig öffnet.



Abb. 9: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Nach einer kurzen Verfolgungsjagd akzeptiert unser Held jedoch die Anwesenheit des Tieres (Abb.9), das sich am Fensterbrett niederlässt, während er eine Fotografie seiner Familie betrachtet. Am nächsten Tag wird der Protagonist von dem Tier geweckt, das ihn ab diesem Zeitpunkt überallhin begleitet, so auch auf dem Weg zum Markt. Dieser gestaltet sich als sehr kompliziert, da der Mann weder mit dem Stadtplan, noch mit den fremden Ticketautomaten an der Station der öffentlichen Transportmittel zurechtkommt. Wieder wird ihm jedoch geholfen, diesmal von einer Frau, mit der er beim Warten auf das fliegende Schiff, das sie durch die Stadt bringt, in Kontakt kommt. Durch eine Rückblende wird die Geschichte ihrer Flucht aus einem Arbeitslager gezeigt. Am Markt angekommen wird der Hauptcharakter mit der Tatsache konfrontiert, dass die Lebensmittel, die er kennt, wie Brot, Käse oder Milch, anscheinend nicht in der ihm bekannten Form am Markt angeboten werden. Wieder verlässt er den Markt durch die Hilfe eines Mannes und dessen Sohns mit einem Korb voller fremdartiger Nahrungsmittel und wird von den beiden zum Essen eingeladen. Während einer Bootsfahrt erzählt der fremde Mann, vermutlich pantomimisch, die Geschichte seiner eigenen Flucht, die wieder in einer Rückblende dargestellt ist. Sie erreichen das Haus des Mannes, werden herzlich von dessen Frau begrüßt und verbringen gemeinsam einen geselligen Abend (Abb.10).



Abb. 10: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Am Tag darauf macht sich unser Held auf die Suche nach Arbeit. Nachdem er von vier Arbeitgebern sofort abgewiesen wird, erhält er die Aufgabe, Plakate zu affichieren. Jedoch verliert er den Job sehr schnell wieder, da er, aus Ermangelung der Kenntnis der fremden Schrift, die Plakate verkehrt herum aufklebt. Auch der Versuch, Pakete auszutragen, scheitert bald, als er ein Schriftzeichen übersieht und von einem riesigen drachenartigen Tier von einem Grundstück gejagt wird. Schließlich findet er eine Beschäftigung am Fließband einer großen Fabrik. Trotz der Monotonie der Arbeit geht es ihm dort gut, da er sofort Kontakt mit einem Kollegen knüpft, einem alten Mann, der neben ihm arbeitet. Dieser erinnert sich, wie in einer Rückblende dargestellt, an seine zerstörten Heimat, in die er nach einem Krieg als Invalide zurückkehrte, nur um schließlich auszuwandern. Gemeinsam verlassen sie am Ende des Tages die Fabrik und treffen sich nach einem Spaziergang durch eine idyllische Wiesenlandschaft mit einer Gruppe von älteren Männern, mit denen sie gemeinsam ein krocketähnliches Spiel spielen (Abb. 11).

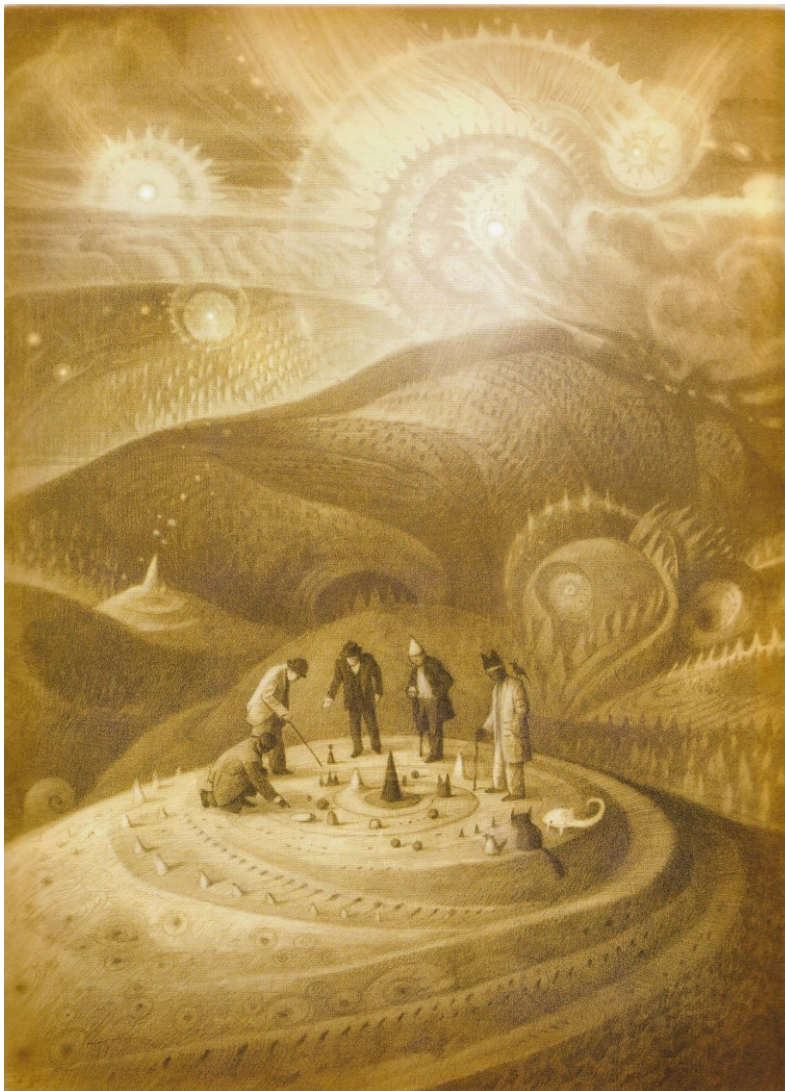


Abb. 11: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Der nächste Abschnitt zeigt die Hauptfigur, wie sie einen Brief mit beigelegtem Geld an ihre Familie schickt. Auf einer Doppelseite wird durch die kontinuierliche Veränderung einer Pflanze über die Jahreszeiten das Vergehen einer großen Zeitspanne, wahrscheinlich ungefähr eines Jahres, dargestellt. Der Protagonist erhält einen Brief, über den er sich sehr freut. Er blickt aus dem Fenster seiner Wohnung und sieht in der Ferne einen Ballon, ähnlich dem, mit dem er selbst angekommen ist. Daraufhin läuft er in die mittlerweile winterliche Stadt und er und seine ankommende Familie fallen sich in die Arme. Der Schluss zeigt parallel zum Beginn Alltagsgegenstände (Abb.12) und einen Wohnraum, in dem nun eine idyllische Familienszene am Esstisch dargestellt ist. Der Vater schickt die Tochter mit dem Tier in die Stadt, um etwas zu besorgen. Auf dem Rückweg weist das Kind einer verloren aussehenden Immigrantin den Weg (Abb. 13).



Abb. 12-13: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Im weiteren Verlauf dieser Arbeit soll nun der Fokus auf dem Verhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit von Sprache liegen. Auf den ersten Blick fällt vielleicht die Abwesenheit von Sprache vordergründig auf, da kein verständlicher Text im Buch enthalten ist und weder Sprechblasen noch sonst irgendwie lesbare Schriftzeichen, die die Geschichte kommentieren, vorkommen. Der eine wesentliche Punkt, der das Buch so einzigartig und auch zum besonderen Interesse von Pädagoginnen und Pädagogen macht, ist die ständige Präsenz von Sprache und gleichzeitig deren Abwesenheit, genauer von einer Sprache, die nicht der Schrift bedarf, um verstanden werden zu können. Neben der langsamen Verwandlung von Einzelbildern in eine

Form, die sich eher der Ästhetik von Comicbüchern bedient, lässt Tan die sprachlichen Elemente der ursprünglichen Idee gänzlich weg, was wiederum untypisch ist für Comics, die sich doch unter anderem durch ihr verstricktes Schrift-Bild-Verhältnis definieren. Diese Reduktion auf die Ebene der Bilder hat nach Tan die Funktion das Erzähltempo der Geschichte zu verlangsamen, später auch, um die im Buch behandelten Themen wie Fremdheit, Verlassensein und Abhängigkeit besser darstellen zu können.²⁴ Doch eben dieses auf den ersten Blick dominante Verständnis der Abwesenheit von Sprache macht bei näherem Hinsehen deutlich, dass Sprache in verschiedenen Formen doch sehr präsent ist, allerdings in unverständlichen Formen. Die Unverständlichkeit von Sprache und Schrift ereignet sich dabei auf zwei unterschiedlichen Kommunikationssystemen: Einerseits intrinsisch oder intradiegetisch, das heißt zwischen den Figuren der Narration herrscht Unverständnis, zum anderen extrinsisch oder extradiegetisch, indem der Leser oder die Leserin beziehungsweise der Betrachter oder die Betrachterin die Sprechakte und Schriften nicht entziffern kann. Die als Abwesenheit verstandene Reduktion eröffnet einen breiten Interpretationsspielraum, einen leeren Raum, den man hinterfragen kann, und der trotz der offensichtlichen Abwesenheit von Schrift als Kommunikationsmittel gleichzeitig Sprache impliziert. Gerade die Anwendungen und Funktionen der implizierten Sprache, der versteckten Sprache, die sich durch nonverbale Kommunikationsmittel, Mittel der Comic- und Filmsprache und einer Fantasieschrift darstellt, sollen hier mit dem Begriff der „beredten Stummheit“ bezeichnet und im weiteren Verlauf dieser Arbeit untersucht werden.

²⁴ vgl. <http://shauntan.net/faq1.html> letzter Aufruf 2.4.2017.

2 Beredte Stummheit in Shaun Tans „The Arrival“

2.1 Der Effekt der beredten Stummheit

2.1.1 Exkurs: Beredte Stummheit in anderen Kunstformen

Zunächst sollen jedoch verschiedene Begriffe der Sprache definiert werden, da auf den folgenden Seiten die Begriffe Text, Sprache und Schrift auf vielfältige Weise verwendet und teilweise Kunstformen zugeordnet werden, die über all diese Begriffe in ihrem ursprünglichen Sinn eigentlich nicht verfügen. So gibt es beispielsweise verschiedene Definitionen von Sprache aus linguistischer Sicht: Einerseits kann gesprochene Sprache rein naturwissenschaftlich akustisch als Sequenz von Schallwellen, welche durch die menschlichen Sprechorgane erzeugt werden, beschrieben werden, andererseits wiederum kann Sprache auch als soziales Kommunikationsphänomen angesehen werden. Körpersprache, Comicsprache und Filmsprache sind aus linguistischer Sicht keine Sprachen, da sie den Begriff Sprache metaphorisch verwenden und nicht-sprachliche Kommunikations- bzw. Handlungssysteme bilden.²⁵ Jedoch wird diesen Kommunikationssystemen auch der Begriff Sprache zugeordnet, so wird etwa bei Alice Bienk Film als eine Sprachform verstanden, audiovisuelle Formate werden dadurch zu „lesbaren“ Texten. Natürlich wird in Filmen in Bildern erzählt, die aus Sicht der Semiotik bedeutungstragende Zeichen, genauer, ikonische Zeichen sind, weshalb sie durch die Zeichenverknüpfung und Struktur als Texte beziehungsweise Sprache (Langue) verstanden werden können.²⁶ Genauso verhält es sich auch mit Comic- und Körpersprache, eigentlich mit allen erzählenden Kunstformen. Wenn in dieser Arbeit also von Sprache die Rede ist, kann sowohl die tatsächlich gesprochene oder in verschiedenen verständlichen oder unverständlichen Schriftsystemen kodierte Sprache gemeint sein, aber auch Sprachen, die sich anderer Kommunikationsmittel bedienen, und trotzdem als Sprachen bezeichnet werden, wie die Filmsprache, die Comicsprache oder die Körpersprache.

Die beredte Stummheit ist kein Phänomen, das sich ausschließlich auf das Medium des Comics bezieht. In anderen Kunstformen ist die Abwesenheit der Sprache konstitutiv, die sinnstiftende Sprache wird hinterfragt oder sogar negiert. Beim Stummfilm musste die gesamte Erzählung über pantomimische Darstellung sowie erzählerische Mittel der Filmsprache vermittelt werden. Zwar war beim Stummfilm die Stummheit keine Besonderheit, es gab keine bewusste Irritation der Rezipienten durch die Stummheit, denn diese war durch die technischen Gegebenheiten der damaligen Zeit eine natürliche Stummheit, doch stellt die Stummheit von Schauspielerinnen

²⁵ vgl. Vater, Heinz: Einführung in die Sprachwissenschaft. München: Wilhelm Fink Verlag⁴ 2002, S. 12-14.

²⁶ vgl. Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag³ 2010, S. 12-15.

und Schauspielern, seien sie jetzt auf der Leinwand oder im Theater zu sehen, grundsätzlich eine gewisse Irritation dar. Der Stummfilm musste ohne die Übertragungen der Stimmen auskommen, ja, bis auf die zwischendurch eingeblendeten Texte, ganz ohne gesprochene Sprache existieren. Im Fall des Stummfilms wird die Lücke der Stummheit mit den Mitteln des Theaters und den zusätzlichen filmischen Erzählmitteln gefüllt und die Stummheit zu einer beredten Sprache in einem anderen Medium.

Die filmischen Mittel, die genutzt werden, um Bedeutung im Film zu erzeugen, wurden nicht immer im Film eingesetzt. Gerade zu Beginn des Stummfilms konnten sich die Regisseure kaum der vielen Möglichkeiten bedienen, die der Film heute bietet, sie ließen die Kamera an einem fixen Platz in der ersten Reihe vor der Bühne, um mit einer Einstellung den gesamten Film aufzunehmen. Und noch wichtiger, in den Anfängen des Films ging es nicht unbedingt darum, eine Geschichte zu erzählen, es ging vor allem um den Reiz der Bewegung.²⁷ Georges Méliès war der erste, der mit dieser Tradition brach und eine Geschichte im Film erzählte, eine pantomimische Geschichte, unterstützt durch verschiedene filmische Bühnentricks sowie durch die Verwendung einer Abblende, jedoch immer noch mit nur einer einzigen Einstellungsgröße, der Halbtotale.²⁸ Erst später entwickelten sich nach und nach die heute gebräuchlichen filmischen Erzählmittel durch Filmpioniere wie David W. Griffith und viele andere.²⁹

Die Körper der Schauspielerinnen und Schauspieler hingegen waren schon seit den Anfängen des Films ein wesentlicher Teil der Bedeutungsgenerierung im Film. Diese können mithilfe von Gestik, Mimik, Posen, Attitüden, Ausdrucksgebärden und pantomimischem Spiel Sinn vermitteln. Doch indem Handlungen gespielt werden, werden sie auch stilisiert und sind keineswegs universell lesbar. So sind auch die verwendeten Theorien der Körpersprache unterschiedliche und es lassen sich verschiedene historisch erwachsene Traditionslinien in der Darstellung im Film ausmachen. Es gab verschiedene Versuche, den Ausdruck menschlicher Gefühle systematisch zu erfassen, die Verbindung derer mit dem Charakter eines Menschen, den Emotionsausdrücken, oder auch, wie bei Duchenne de Boulogne, durch das reine Reizen eines Muskels durch elektrische Impulse. So gibt es einerseits die Theorie, dass Gefühlsausdrücke untrüglich zuordenbar sind, andererseits können sie auch simuliert, also künstlich hergestellt werden. Die

²⁷ vgl. Brownlow, Kevin: Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1997, S. 26-29.

²⁸ vgl. Brownlow (1997), S. 30.

²⁹ vgl. ebd. S. 44-49.

Schauspieler üben also die Mimik der entsprechenden Gefühlsausdrücke ein, um diese künstlich für den Film reproduzieren zu können.³⁰ Die Gestik der Schauspielerinnen und Schauspieler dient einerseits als Ersatz für die gesprochene Sprache, andererseits scheint der gestische vorsprachliche Ausdruck ursprünglicher als der sprachliche. So gehören zu den Gesten im Film sowohl kommunikative, als auch rein handlungsbedingte Bewegungen und Gefühlsäußerungen.³¹ Eine weitere Methode, der sich der Stummfilm unter anderem bediente, um zu garantieren, dass Zuschauerinnen und Zuschauer die Figuren auf der Bühne sofort erkennen konnten, war die eindeutige Zuschreibung der Physiognomie durch die Verwendung von stereotypen Figurenerscheinungsformen. Durch die Verwendung der gleichen physiognomischen Merkmale, also körperlicher Eigenschaften, Kleidung und anderer Attribute, können Figurenstereotype soziokulturell eingeordnet werden.³² In der Geschichte des Stummfilms gab es verschiedene schauspielerische Stilrichtungen, die verwendet wurden, wobei sich einige davon auf bestimmte körpersprachliche Theorien stützten und dadurch auch die verwendeten Posen mit der Zeit eindeutig identifizierbar machten. So kann nicht nur von einer Körpersprache die Rede sein, wenn man von Schauspiel im Film spricht, sondern von einer Vielzahl von körpersprachlichen Registern.³³

Die Stummheit im Stummfilm ist demnach eine beredte, nachdem das Fehlen der Sprache einerseits durch die körpersprachlichen Register der Schauspielerinnen und Schauspieler abhängig, andererseits durch die Verwendung der Filmsprache, Setting, Kameraführung, Schnitt oder durch generelle Erzählmuster kompensiert wird. Trotz des Fehlens der Eindeutigkeit der Sprache können Stummfilme verstanden werden. Durch das Angewiesensein auf mehrere Zeichensysteme, wie Körpersprache, Kostümierung, Requisiten, Ton, Licht, Kameraführung, etc. ist das filmische Verstehen ohne Sprache ein komplexerer Vorgang, der Weltwissen und Erfahrung benötigt, und durch die Vielzahl an Zeichensystemen können auch mitunter verschiedene Bedeutungen in den Film gelesen werden.

Eine andere künstlerische Disziplin, die sich durch beredte Stummheit auszeichnet, ist eine besondere Form des Theaters, die Pantomime. Heute versteht man unter Pantomime ein Schauspiel, in dem sich die Darstellerinnen und Darsteller auf mimische Weise ausdrücken, wobei der aus dem römischen kommende „Pantomime“ einen Mimen bezeichnete, der so kunstfertig

³⁰ vgl. Kessler (1998), 15-19.

³¹ vgl. ebd. S. 20-21.

³² vgl. Kessler (1998), S. 15-16.

³³ vgl. ebd. S. 24-27.

war, dass er nur mit Gestik und Körperbewegung mehrere Figuren innerhalb einer Szene kreieren konnte.³⁴

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts und der avantgardistischen Brüche mit den bürgerlichen Theatertraditionen und der Anfänge des Films kam es zu einer Frage nach der Daseinsberechtigung des Theaters. Als Reaktion darauf wurde vielfach auf die Vergangenheit zurückgegriffen, auf asiatische und afrikanische Riten und Zeremonien und manchmal auch auf die Pantomime. Es sollten dabei Ausdrucksmittel gefunden werden, die Wahrheiten vermittelten und die sich vom Kino unterschieden. Den unterschiedlichen Reformern des Theaters ist vielleicht die Reduktion oder der Rückzug auf die vorsprachliche Geste gemeinsam. Nach Gordon Craig mussten die Schauspieler von symbolischen Gesten ausgehen. Dabei wurde festgehalten, dass die Bewegung mächtiger sei als das Wort, dessen Schwachstelle seine Inkompetenz sei, die Wahrheit zu vermitteln.³⁵ In dieser Feststellung steckt eigentlich der Kern der Idee der beredten Stummheit, nur, dass hier das Wort nicht einfach als reine Einschränkung und Eingrenzung der Erkenntnis gesehen wird, sondern der Wahrheitsgehalt des Wortes an sich negiert wird.

In Paris verwendete Jaques Copeau ausdruckslose Masken, um die Geschwätzigkeit, die laut Copeau von Gesicht und Händen ausgeht, auszuschließen. Die Schauspielerinnen und Schauspieler spielten Szenen nur mit dem Körper. Wo die Pantomime bisher versuchte, ihr erzwungenes Schweigen durch Hände auszugleichen, entwickelte Etienne Decroux bewusst die Pantomime als Kunst des Schweigens weiter.³⁶ Es wird bei ihm jedoch noch weiter gegangen, die Figuren dieser Pantomime sind entmenschlicht, sie erzählen keine Geschichte um des Erzählens willen, zeigen keine Gefühle, sondern verwandeln sich in Elemente der Natur, die das Wesen von Tätigkeiten zeigen und Eindrücke vermitteln.³⁷ Insofern eröffnet diese Art der Darstellung, die den Körper verwendet, um etwas zu zeigen, jedoch die Sprache auch auf körperlicher Ebene auf ein Minimum reduziert, den Zuschauerinnen und Zuschauern vielfache Möglichkeiten, das Gesehene selbst zu interpretieren und für sich einzuordnen.

Marcel Marceau, ein Schüler von Decroux, entwickelte eine eigene Form des Mimen, brach mit der Entmenschlichung dessen und ließ Gesicht und Hände wieder sprechen. Dadurch wollte dieser auch mit dem Sprechtheater in Konkurrenz treten, was ihm jedoch nicht gelang. Schon

³⁴ vgl. Hera (1981), S. 5-6.

³⁵ vgl. Craig, Edward Gordon: Schauspieler und Übermarionette. In: Über die Kunst des Theaters. Warschau: 1964 zitiert nach: Hera: (1981), S. 249-250.

³⁶ vgl. Hera (1981), S. 250-252.

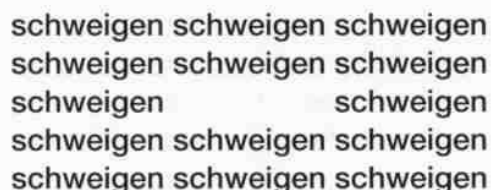
³⁷ vgl. ebd. S. 252.

Decroux erklärte seine Niederlage gegenüber dem Wort damit, dass allein Worte inexistente Dinge erscheinen lassen können.

„allein das Wort kann das erzählen, was war, wovon wir möchten, daß es einträfe, woher jemand kommt, wohin er geht, was jemand denkt, was man uns antut; es allein kann schließlich Abstraktionen aussprechen, ohne die ein Gedanke beinahe unmöglich wäre... der Mime kann dies nicht bewerkstelligen, und er sollte es gar nicht erst versuchen.“³⁸

Hier geht es wieder um ein Erzählen, das durch die Abwesenheit des Wortes angeblich nicht möglich sei. So beschreibt Hera, Decroux träumte von einer Sprache, die dem Publikum so bekannt sei wie die Wörter, um die Zuschauerinnen und Zuschauer von der Mühe zu befreien, Metaphern zu verstehen.³⁹ Insofern ist das exakte Verstehen ohne Sprache schwieriger und komplexer als jenes mithilfe der Sprache. Eben wegen der Offenheit und Uneindeutigkeit kann es sein, dass dem Zuschauer oder der Zuschauerin viele Möglichkeiten des Verstehens verborgen bleiben, da es an diesem oder dieser selbst liegt, zu verstehen. Den Wunsch nach einer Entlastung des Zuschauers bzw. der Zuschauerin konnte die Pantomime nicht erfüllen, und dies zum Glück: Der restringierte Code eröffnet eigensinnige ästhetische Möglichkeiten.

Eine weitere Daseinsform der beredten Stummheit ist in der Literatur zu finden. Die Frage nach der Stummheit und dem Schweigen in der Literatur ist insofern eine schwierigere, da sich Literatur für gewöhnlich nur der geschriebenen Sprache bedient, um zu erzählen, die Abwesenheit von sprachlichen Zeichen, zumeist Worten, also kaum gegeben ist. Allerdings ist das Schweigen in der Literatur trotzdem von Bedeutung, wie am Beispiel eines Gedichts von Eugen Gomringer zu sehen ist, der in seiner der Konkreten Poesie zuzuordnenden Lyrik nicht nur das Schweigen an sich thematisiert, sondern durch die spezifischen Eigenschaften dieser Art von Lyrik insofern eine Art Schweigen erzeugt, als dass diese Form der Konkreten Poesie mit ihrer Bedeutung identisch ist und die Lyrik insofern nicht, wie bei Gedichten üblich, interpretiert werden muss.



schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

Abb. 14: Gomringer, Eugen: Konstellationen Ideogramme Stundenbuch. 1983.

³⁸ Decroux, Étienne: Über die Kunst des Mimen. Ankündigung der Vorstellung. zitiert nach: Hera (1981), S. 256.

³⁹ vgl. Hera (1981), S. 256.

Durch die Abwesenheit eines Titels hat das Gedicht, nach Rey, keinerlei Bezug zur Welt, will weder Zeichen noch Allegorie oder Symbol sein und bildet ein ideales Modell für das Grundverhältnis von Sprechen und Schweigen. Schweigen ist demnach nicht auf einem leeren Blatt, sondern in Bezug zu Worten zu finden. In der Mitte, zwischen den Worten, steckt die Essenz dessen, was die Worte benennen, also das Schweigen selbst.⁴⁰ Dass das Gedicht Gomringers schweigt, also sprachlos ist, kann insofern nicht gesagt werden, da es sehr wohl Interpretationsmöglichkeiten bietet, und die Graphemfolge, die das Wort „Schweigen“ bildet, trotzdem ein Zeichen ist, eben für jene Lücke, die sich in der Mitte des Gedichts befindet.

In seinem Band „LiteraturLesen. Was lässt sich beim Lesen denken?“ stellt Alwin Binder fest, dass durch die Wiederholung des Wortes das Schweigen auch als poetisches Zeichen gelesen werden soll. Durch das Lesen oder Sprechen der Wörter wird an die Beziehung zwischen den Begriffen Schweigen und Sprechen gedacht. An der Leerstelle in der Mitte kommt es zur Irritation, die Frage nach der Dauer des eigenen Schweigens stellt sich. Hier wird das tatsächliche Schweigen angewendet. Durch die Position dieser Lücke wirkt es, als bereiteten die ersten sieben gesprochenen Worte auf das tatsächliche Schweigen vor und die folgenden sieben erinnern an das eben „gehörte“ Schweigen. Gleichzeitig wird, so Binder, dem tatsächlichen Schweigen (der Leerstelle) Bedeutung gegeben, es aber auch davon befreit, eine Bedeutung tragen zu müssen.⁴¹

Eine noch extremere und dabei ironische Form, in der Literatur sich tatsächlich von der Sprache gelöst hat, ist am Beispiel von Christian Morgensterns „Fisches Nachtgesang“ zu erkennen. So hat Morgenstern im Gedicht komplett auf Worte oder auch Grapheme verzichtet und benutzt nur zwei ikonische Zeichen für sein Gedicht (Abb. 15).

Im Fall von Morgensterns Gedicht, das im wahrsten Sinne des Wortes wortlos ist, wohnt diesem trotzdem Sinn inne. Es können etwa durch den Bezug zum Titel die beiden Zeichen als stilisierte Wiedergabe des Öffnens und Schließens eines Fischmauls gelesen werden, so wird durch ein visuelles Gebilde eine mimische Assoziation hervorgerufen. Weiters kann durch die graphische Form des Gedichtes ein Bezug zu den schon im Barock beliebten Figurengedichten hergestellt sowie der Umriss als Fischkörper assoziiert werden.⁴² Durch die Sinnbezüge, die das Gedicht

⁴⁰ vgl. Rey (1978), S. 221-223.

⁴¹ vgl. Binder, Alwin: LiteraturLesen. Was lässt dich beim Lesen denken? Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003, S.135-138.

⁴² vgl. Rey (1978), S. 218-219.

durch die visuelle Ebene sowohl zur Literatur als auch zur mimischen Darstellung herstellt, wird die Stummheit des Gedichts wieder zu einer beredten.

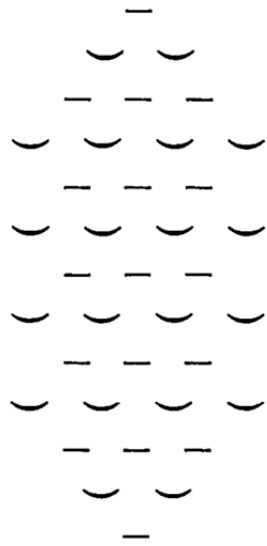


Abb. 15: Morgenstern, Christian: Fisches Nachtgesang. Alle Galgenlieder, 1975.

2.1.2 Die beredte Stummheit von „The Arrival“

Was hier als beredte Stummheit verstanden wird, bezeichnet die planvolle Strategie der Enttäuschung der eigenen Erwartungshaltung beim Rezipieren einer Graphic Novel, die normalerweise mit Sprechblasen und sonstigen Mitteln die Geschichte aus der Verschränkung von Text und Bild entstehen lässt, jedoch in diesem Fall keine verständlichen erzählenden sprachlichen Zeichen enthält und deshalb stumm ist. Die Stummheit von „The Arrival“ ist beredt, weil Leserinnen und Leser eben einen Text erwarten. Da das Werk diese Erwartung jedoch nicht erfüllt, muss die Leserin oder der Leser die Leerstelle selbst füllen, indem die Sprache dazu gedacht wird.

Als Nächstes soll festgestellt werden, wie im Medium Comic erzählt wird, welche Aspekte dabei vom Bild und welche vom Text übernommen werden und was es für Konsequenzen hat, wenn die Ebene des Textes fehlt. Das Lesen geschieht bei jedem Betrachter und jeder Betrachterin nach Interessen, Aufmerksamkeit und Gefühlslage unterschiedlich. So erzeugen Rezipientin und Rezipient beim Lesen in Bezug auf das dargestellte Geschehen und in Bezug auf sich selbst Bedeutung. In Comics wird für gewöhnlich durch die Ebene des Bildes und die des Textes erzählt, die sich gegenseitig interpretieren und in verschiedenen Verhältnissen zueinander stehen können.⁴³ Jens Thiele beschreibt in seinem Band über Bilderbücher die verschiedenen Möglichkeiten von Bild-Text-Interdependenzen. Mit der Frage der Bild-Text-Interdependenz wird ganz grundsätzlich geklärt, welche Rolle dem Text und welche Rolle dem Bild zukommt. Jens Thiele spricht davon, dass es an sich die Aufgabe des Textes ist, die Handlung voranzutreiben und die Aufgabe des Bildes, zu zeigen und darzustellen. Wenn diese Rollen in ihrer klassischen Form erfüllt werden, spricht Thiele von einer Parallelität zwischen Text und Bild. Dabei doppelt das Bild den Text nicht, sondern es entsteht laut Thiele eine „durchdachte Korrespondenz von Inhalt (Erzählung) und Form (Bild)“.⁴⁴ Wenn nun aber die Rollen von Bild und Text durcheinandergewürfelt werden und das Bild phasenweise die Aufgabe übernimmt, die Handlung voranzutreiben, dann spricht Jens Thiele von einem geflochtenen Zopf. Von einem kontrapunktischen Text-Bild-Verhältnis spricht er, wenn Bild und Text scheinbar voneinander unabhängige oder sogar einander ausschließende Dinge erzählen bzw. zeigen.⁴⁵ Spricht man von einer Illustration, so ist ein Bild gemeint, das den Text wiederholt und dessen Stimmung

⁴³ vgl. Dittmar (2011), S. 40.

⁴⁴ vgl. Thiele (2003), S. 74.

⁴⁵ vgl. ebd. S. 74-75.

lediglich verstärkt. Spricht man von Visualisierungen, so sind Bilder beziehungsweise Bildsequenzen gemeint, die die Narration eigenständig fortsetzen und sich eventuell mit dem möglichen geschriebenen Text ergänzen, die Informationen des Textes jedoch nicht verdoppeln.⁴⁶

Im Fall von „The Arrival“ wird die gesamte Handlung jedoch von den Bildern getragen, es handelt sich hierbei also um eine Visualisierung, die komplett ohne Text auskommt. Das Fehlen von Text hinterlässt dabei eine Lücke, die nicht gänzlich vom Bild allein geschlossen werden kann, und die deshalb eine eigene Interpretation von den Leserinnen und Lesern geradezu erzwingt, um die Handlung als kohärentes Geschehen verfolgbar zu machen. Insofern kann das Fehlen von verständlichem Text als Lücke oder als Hürde gesehen werden, die bewältigt werden muss, die aber dadurch neue Interpretationsräume erschließt und ein Lesen auf anderen Ebenen ermöglicht.

Im Kontext dieser beredten Stummheit ist Umberto Ecos Theorie des „Offenen Zeichens“ in der Kunst zu erwähnen, in der er beschreibt, dass Zeichen an sich, also Texte oder in diesem Fall Bilder, prinzipiell offen sind, also im Rezipieren in jedem Fall eine Interpretationsleistung vom Leser oder von der Leserin vollbracht werden muss; diese/r muss also die Bedeutung des Zeichens erst generieren. Nach Eco sind Zeichen grundlegend unbestimmt. Es stehen dabei immer mehrere Interpretationen nebeneinander. Im Alltag spielt diese prinzipielle Offenheit des Zeichens keine Rolle, im Kunstwerk, in den *opera aperta*, allerdings ist sie zentral. Eine Eigenschaft dieser besonderen poetischen Zeichen ist nach Eco eine Abweichung der Norm, es muss also ein Konventionsbruch, eine Individualisierung oder Verrätselung stattfinden.⁴⁷ In seiner später entwickelten Lesertheorie beschreibt er genauer die Entstehung des Textes durch den Leseprozess, diese ist jedoch gewissen Regeln unterworfen, die Interpretationsgrenzen darstellen. Nach Eco gibt es in jedem Text Leerstellen, die erst der Leser oder die Leserin durch „Abduktion“ füllen, genauer, dazu Thesen entwickeln muss, die nicht den Zwängen der rationalen Textstruktur unterliegen. Die Abduktion muss jedoch so erfolgen, dass dadurch Sinn entsteht. Dies gestaltet sich als recht komplex, da in vielen Texten mehrere Sinnebenen existieren.

Die Bedeutung ist jedoch nicht beliebig, sie wird durch Kontext, Kotext und *Circostanza* erzeugt. Dabei sind mit Kontext Zuschreibungen zu einem Wort denotativer und konnotativer Art gemeint, während mit Kotext der konkrete Text und die Zuschreibungen um den konkreten Textteil gemeint sind und *Circostanza* bezeichnet das Weltwissen, mit dem ein Text gelesen

⁴⁶ vgl. Dittmar (2011), S. 41.

⁴⁷ vgl. Eco, Umberto: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Wilhelm Fink Verlag² 1991, S.185-188; 360-364, zitiert nach: Url: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/autoren/eco.html> letzter Aufruf 1.12.2017.

wird. Durch diese Abduktion oder Thesenbildung entstehen im Leseprozess ständig mögliche Welten, von Hypothesen des Lesers oder der Leserin, über verschiedene Weltansichten der Figuren der Geschichte bis hin zum Erzähluniversum des Textes, der aus möglichen und wahrscheinlichen Welten, möglichen aber unwahrscheinlichen Welten oder widersprüchlichen Welten im Vergleich zu unserer eigenen, besteht.⁴⁸

Die Bilder von „The Arrival“ sind demnach offene Zeichen, die über einen eigenen Ideolekt verfügen, der sich unter anderem aus den verwendeten Mitteln der Comicsprache zusammensetzt und der durch Abduktion und Thesenbildung einen Sinn vom Leser oder der Leserin zugeschrieben bekommt. Im Fall von „The Arrival“ kommt es unter anderem zu einer Überdetermination des Buches, da es einerseits von Kindern gelesen und verstanden werden kann, jedoch nur Erwachsene dieses als Kommentar zu anderen Ereignissen, Büchern etc. lesen werden und deshalb mehrere Interpretationen nebeneinander existieren.

In „The Arrival“, in dem das Bild das einzige Zeichen ist, das gelesen wird, hinterlässt es nicht nur die Interpretationslücken für die Leserinnen und Leser im Hinblick auf die eigene Weltkonzeptionen und die Eigeninterpretation, sondern eröffnet die zusätzliche Lücke des fehlenden Textes, des sprachlichen Zeichens, das bewusst oder unbewusst als fehlend empfunden wird. Der Aspekt des „Lückenfüllens“, der Abduktion, wird also nicht nur auf die Bilder selbst angewandt, sondern auch auf die fehlende geschriebene Sprache und macht die Stummheit des Textes auf diese Weise beredt. Eine andere Frage, die an diesem Punkt zu stellen ist, jedoch (noch) nicht beantwortet werden kann, ist die Frage, ob es bei der Interpretation von sprachlichen und bildlichen Zeichen einen Unterschied gibt. Kann man von einer größeren Offenheit bildlicher Zeichen sprechen oder ist die Offenheit rein qualitativ unterschiedlich, also geht es rein um die Offenheit auf einer anderen Ebene? So erscheint das Syntagma der Sprache bei Beschreibungen von Gedanken, Figurenintentionen, generell Figurencharakterisierung und bis zu einem gewissen Grad Bewegung und verstreichender Zeit präziser, während auf der Fläche der Bilder Räume, Umgebungen und konkrete Augenblicke präziser dargestellt werden können.

Das oben beschriebene Phänomen der beredten Stummheit und seine semiotische Offenheit bietet auch Möglichkeiten, mit diesem Text pädagogisch zu arbeiten. Nicht umsonst gibt es so umfassende Sekundärliteratur zu dessen Vermittlung sowie Unterrichtsmaterialien zu „The Arrival“. In „Reading Mental Processes in The Arrival.“ Beschäftigen sich Brenda Bellorín und María Cecilia Silva-Díaz mit der speziellen Hermeneutik in „The Arrival“. Unter anderem wird

⁴⁸ vgl. Eco (1972), S. 197-199.

von ihnen festgestellt, dass die Intentionen des Protagonisten in „The Arrival“ versteckt sind. Das Deuten von Intentionen ist jedoch essentieller Teil der Interpretation von Geschichten, da diese die Handlungen der Charaktere steuern und Hindernisse und Konflikte offenlegen, die die Charaktere am Erreichen ihrer Ziele hindern. Jedoch sind diese Intentionen Teil mentaler Prozesse, wie auch Träume, Wünsche oder Emotionen, deren Darstellung in Comics oft schwierig ist. Durch Charakterrede mittels Sprechblasen im Comic, innerem Monolog im Film oder einer klärenden Erzählinstanz gibt es Möglichkeiten, diese versteckten Intentionen sprachlich sichtbar zu machen und die Leser und Leserinnen daran heranzuführen. Ansonsten können diese nur durch die Aktionen und Handlungen, welche die Charaktere zum Erreichen ihrer Ziele vollführen, dargestellt werden. Im Fall von „The Arrival“, in dem es sich um eine rein visuelle Erzählung handelt, müssen diese inneren Prozesse durch Körpersprache, Handlung und die Bildsprache des Comic dargestellt und durch aktive Interpretationsleistung von Seiten der Leser und Leserinnen dekodiert werden.⁴⁹

Tan verwendet nach Bellorín und Silva-Díaz bestimmte visuelle Strategien, um diese versteckten Intentionen und anderen mentalen Prozesse ohne Text sichtbar zu machen. In deren Text werden diese Strategien beschrieben und es wird gezeigt, wie die Leserinnen und Leser diese mentalen Prozesse erkennen und für sich interpretieren. In einem Forschungsprojekt wurde „The Arrival“ mit verschiedenen Kindergruppen mit und ohne Migrationshintergrund diskutiert. Bellorín und Silva-Díaz beziehen sich dabei auf ein Pilotprojekt, welches in Barcelona mit einer aus zwölf Kindern bestehenden Gruppe von Elf- bis Zwölfjährigen durchgeführt wurde, von denen sechs aus Katalonien, die anderen aus Rumänien, Bolivien, Ecuador und Marokko stammten. Die Kinder konnten ohne Probleme die Motivationen und Intentionen des Protagonisten identifizieren, obwohl diese nicht durch Text expliziert wurden, und gaben ihre eigenen Hypothesen über den weiteren Verlauf der Geschichte ab. Die Wahrnehmung durch Gehör-, Geruchs-, Tast-, Geschmacks-, und Sehsinn können ebenfalls nicht gleichermaßen durch Bilder wie durch Text erfahren werden. Während Blicke relativ direkt auf die bildliche Ebene übertragen werden können, sind die anderen Sinne mittels eines Bildes jedoch nicht vollständig erfahrbar. Tan macht sich hier ein universales Wissen über Körpersprache zu Nutze, indem er eine Übersetzung dieser Sinne durch dementsprechende Großaufnahmen einzelner Körperteile und Sequenzen entstehen lässt. Dadurch konnte auch die Darstellung verschiedener Sinneseindrücke von den Kindern dekodiert werden. Weiters waren die Kinder in der Lage, nur durch die

⁴⁹ vgl. Bellorín, Brenda / Silva-Díaz, María Cecilia: Reading Mental Processes in The Arrival. *New Review of Children's Literature and Librarianship*. Routledge Taylor & Francis Group: 2011, S. 210-211. <http://dx.doi.org/10.1080/13614541.2011.624967>, letzter Aufruf 17.4.2017.

optischen Veränderungen bei Erinnerungsszenen zu erkennen, dass es sich um Szenen vergangener Ereignisse handelt, wobei einige nicht den Grund ihrer Annahme benennen konnten, andere klar die andere Farbgebung oder Unterschiede bei den einzelnen Frames als Erkennungsgrund nannten. Ebenfalls tendierten die Kinder dazu, die Bilder zu verbalisieren, indem sie aussprachen, was sie glaubten, was die Figuren gerade dachten oder sagten. Die Kinder beschrieben beispielsweise in Szenen, in denen der Protagonist Briefe verfasst, deren Inhalt und interpretierten Erfahrungen, Wünsche und Hoffnungen des Protagonisten in seine Briefe hinein. Gefühle konnten ebenfalls durch die Körpersprache der Figuren von den Kindern identifiziert werden, so ordneten die Kinder der Farbgebung unterschiedliche Gefühle zu, aber auch der Darstellung der Wolken während der Schifffahrt und der tentakelartigen Monster in den Straßen der Heimatstadt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass verschiedenste mentale Prozesse wie Gefühle, Sehnsüchte, sinnliche Wahrnehmung, Erinnerungen und Gedanken, die normalerweise mittels Sprache in Bilderbüchern vermittelt werden, durch die Farbgebung, Bildausschnitte, dargestellte Gegenstände, das Layout und die dargestellte Körpersprache von Kindern auch ohne Text verstanden und interpretiert werden konnten und diese so im Sinne Ecos zu Co-Autoren der Geschichte wurden.⁵⁰

Bellorín und Silva-Díaz schließen sich in ihrem Artikel weiters der These von Gunther Kress an, der feststellt, dass Bilder weniger Lücken hinterlassen, welche von der Vorstellung der Leserschaft zu füllen sind, also insgesamt spezifischer darstellen, als Text, da sie die wichtigsten visuellen Informationen, die benötigt werden, mitteilen. Text hingegen beschreibt nach Kress besser das Verstreichen von Zeit, Gedanken und Emotionen, also Phänomene, die schwer visuell dargestellt werden können oder eine sequenzielle Abfolge von Bildern benötigen, um diese Prozesse zu vermitteln. Kress argumentiert, dass z.B. die äußerliche Darstellung einer Person mittels eines Bildes viel einfacher und klarer wäre, da dieselbe Darstellung mittels eines Textes erstens im Vergleich einen relativ langen Text beanspruchen würde und zweitens trotzdem auf jeden Fall immer noch unpräziser wäre, als die Darstellung durch ein Bild.⁵¹

Ich zweifle jedoch an dieser These, zumindest im Kontext der gesamten Handlung von „The Arrival“. Bellorín und Silva-Díaz zeigen zwar, wie gut einerseits Bilder eben jene mentalen Prozesse ebenfalls darstellen können, welche normalerweise mit Sprache viel konkreter vermittelt werden, doch andererseits wird dem Leser oder der Leserin eben durch diese, normaler-

⁵⁰ vgl. Bellorín / Silva-Díaz (2011), S. 211-212.

⁵¹ vgl. ebd. S. 213-223.

weise durch Sprache sehr konkret vermittelten Inhalte auf der mentalen Ebene ein Interpretationsspielraum eröffnet, der durch das Aussparen der Sprache offener ist und mehr eigener Imagination bedarf, um die Zeichen zu interpretieren. Den Interpretationsspielraum, den reine Textgeschichten eröffnen, indem visuelle Phänomene ganz der Imagination der Leserschaft überlassen sind, würde ich nicht unbedingt als größer erachten, da die wirklich wesentlichen Elemente von Geschichten, wie die Motivationen der Figuren, mentale Prozesse und Handlungen, viel stärker festgelegt sind und dadurch im Wesentlichen den Interpretationsspielraum mehr einschränken als die Bilder selbst es tun.

Später im Text beschreiben Bellorín und Silva-Díaz sogar selbst das Interpretationsverhältnis bei rein visueller Erzählung, widerlegen die Argumentation von Kress dadurch unbewusst und nähern sich dabei auch der Argumentation von Eco. Sie beschreiben, dass die Leserinnen und Leser die rein visuell erzählte Geschichte verbal wiedererzählen, und dass es dadurch zu einer Art Übersetzung bzw. Interpretation der Geschichte kommt. Dem „Lesen“ von Bildern wohnt anscheinend immer ein gewisser Aspekt von Unsicherheit, beziehungsweise Offenheit inne, eine Lücke, die von den Lesern und Leserinnen nach eigenem Belieben gefüllt werden kann, und die mehrere Interpretationsweisen zulässt. Es kann zu Zweifeln und Widersprüchen bei der Interpretation kommen. Die Leserinnen und Leser bekommen die Möglichkeit, für die Geschichte zu sprechen, sie spricht nicht allein für sich selbst, so werden die Leserinnen und Leser noch mehr zu Co-Autoren als bei der Interpretation von geschriebenem Text, in dem zwar ebenfalls „versteckte“ Bedeutungen gesucht werden, aber der Text eben doch auch im Sinne einer Partitur für sich selbst spricht, da er sich sprachlicher Zeichen bedient.⁵²

Ebenfalls relevant für dieses Kapitel ist Rosemary Ross Johnstons Artikel „Graphic Trinities: language, literature and words in pictures in Shaun Tan’s *The Arrival*“, in der sie die Verbindung von Bildern und Worten, die Sprache von „*The Arrival*“, die Verwendung von traditioneller Sprache als Illustration und die Verwendung von Bildern als Sprache im Kontext von „*The Arrival*“ beschreibt. Johnston geht dabei kurz auf die historische Entwicklung ein, dass im Westen Bilder neben Wörtern für die Erziehung von Kindern genutzt wurden, um das Lesenlernen zu erleichtern, die Bilder erzeugen dabei Kenntnis der Worte.⁵³ So eine Art von Bilderbuch taucht auch an einer Stelle in „*The Arrival*“ auf, an der der Protagonist versucht, Lebensmittel einzukaufen (Abb.16).

⁵² vgl. Bellorín / Silva-Díaz (2011), S. 224-225.

⁵³ vgl. Johnston, Rosemary Ross: *Graphic trinitities: languages, literature, and words in pictures in Shaun Tan’s The Arrival*. University of Technology, Sydney. Los Angeles; London u.a.: SAGE Publications 2012, S. 421-



Abb. 16: Tan, Shaun: *The Arrival*. 2007.

Das Buch enthält piktographische Darstellungen von einem Apfel, Käse, Brot und Milch sowie die Übersetzung dieser Bilder in die Fantasieschrift des neuen Landes. Was in der Pädagogik funktioniert, ist hier jedoch zum Scheitern verurteilt, so sind die Übersetzungen zwar vorhanden, jedoch scheint es in dem neuen Land diese Dinge nicht zu geben, was die Übersetzung hinfällig macht und das Bilderbuch nutzlos. Der Verkäufer der Nahrungsmittel kann mit der Übersetzung in Schrift nichts anfangen, weil er die Signifikate, für die die Signifikanten der bildlichen und sprachlichen Darstellung stehen, nicht kennt. Dadurch mag er zwar den Text lesen können, der das Wort Apfel übersetzt, und vielleicht weiß er auch, was ein Apfel ist, jedoch scheint es diese Früchte in dem Land nicht zu geben, der Signifikationsprozess läuft ins Leere.

Weiters bezieht sich Johnston auf die Lyrik, um ihr Argument der Sprachlichkeit von Bildern zu erläutern. Die Lyrik wird von ihr als die abstrakteste Form von Literatur verstanden, die am profundesten, mit reduziertesten Mitteln, erzählt. Gleichzeitig behauptet sie, dass die Lyrik häufig anhand ihrer Eigenschaft der Bildlichkeit / Verbildlichung („Imagery“) beurteilt wird, also wie gut die Lyrik mit Worten Bilder in den Köpfen der Leserinnen und Leser zu evozieren vermag. Hier stellt Johnston die Überlegung an, dass es sich bei bildlichen Narrativen, wie etwa „*The Arrival*“ um eine Umkehrung dieses Effekts handelt, und die Bildlichkeit, die ja bereits da ist, im Kopf Ideen erzeugt, die durch Sprache artikuliert werden. Es kommt also zu einer „Versprachlichung“ oder Sprachlichkeit der Bilder durch die gedankliche sprachliche Auseinandersetzung mit der bildlichen Erzählung. Johnston stellt fest, dass in „*The Arrival*“ Ideen über Literatur, Sprache und Text evoziert werden und dass dessen Bilder nicht als „Bilder in

422. Url: <http://journals.sagepub.com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1177/1470357212454091> , letzter Aufruf: 4.12.2017.

Wörtern“ sondern als „Wörter in Bildern“ konstituiert sind.⁵⁴ Für den Effekt der beredten Stummheit hat Johnston einen weiteren Aspekt erschlossen: das Evozieren von Sprache durch Bilder, das Versprachlichen eines sprachlosen Textes durch die eigene Interpretationsleistung, die nicht nur die inhaltlichen, sondern auch die sprachlichen Lücken schließt.

Zudem folgert Johnston in ihrem Text, dass mittlerweile auch die Bilder von Graphic Novels als Sprache verstanden werden, auch wenn in den meisten Comics auch Sprache im Sinn von Charakterrede und Ort / Zeitangaben vorhanden ist. So wird üblicherweise davon gesprochen, einen Comic zu „lesen“, nicht davon, ihn anzusehen. Neu hingegen ist die Anerkennung von Graphic Novels als Literatur. Das zeigt, dass es eine generelle Verschiebung von Vorstellungen bezüglich Sprache im Allgemeinen gibt, und bezüglich des Lesens im Speziellen. Bilder werden in Erzählungen nicht mehr betrachtet, sondern gelesen, um Sinn zu erzeugen. Für „The Arrival“ ist das besonders interessant, da es gar keine Sprache als lesbares Zeichen gibt, sondern Sprache, beispielsweise auch die Buchstaben der Fantasieschrift, Teil des Bildes bzw. der Erzählung sind.⁵⁵

Johnston nimmt in ihrem Artikel die Idee vom Bild als geschriebene Sprache auf und verbindet diese mit den Anfängen von Schrift an sich, da die Schriftzeichen Zeichen waren, die Sinn erzeugten, weil sie durch stilisierte Darstellungen von Objekten entstanden. Schon früher dienten Bilder natürlich nicht nur zu Repräsentation, sondern zur Erzählung von Geschichten, die jedoch auf einer Ebene das Produzieren von Wörtern notwendig machten. Wörter sind Blöcke von Buchstaben, die gleichzeitig visuelle Zeichen sind, die Bedeutung kreieren. Wir sind kognitiv trainiert dazu, aus diesen visuellen Zeichen Bedeutung zu erzeugen. Diese Schriftzeichen evozieren nach Johnston Bilder, die alle Sinne sowie Bewegung, Gefühle, Orte, Erinnerungen und Emotionen ansprechen. Die Panels verhalten sich wie Buchstaben und Worte, die Sätze, Kapitel, etc. bilden und zu einer Geschichte werden. Durch das Weglassen von Worten kommt es, wie bereits vorher in diesem Kapitel erwähnt, zu einer demokratischen Leser- und Leserinnengruppe für alle Sprachen, auch wenn es von links nach rechts, oben nach unten, im westlichen Stil gelesen wird, und deshalb nicht universal lesbar ist, jedoch in einem breiten Rahmen. Dass diese Bilder die Panels in einem Buch sind, impliziert einen Leser oder eine Leserin und markiert Geschichte und Konventionen von Geschichten.⁵⁶

⁵⁴ vgl. Johnston (2012) S. 422.

⁵⁵ vgl. ebd. S. 422-424.

⁵⁶ vgl. Johnston (2012) S. 424-427.

Die Bilder in „The Arrival“ erzeugen nach Johnston eine Sprache, die gleichzeitig aus Worten besteht und über den Worten steht. In diesem Kontext bezieht sie sich auf Eco und stellt die These auf, dass das Bild das stärkste Zeichen eines Wortes ist, sobald das Wort abwesend ist: „Just as Eco writes that smoke is a semiotic of fire only when you cannot actually see the fire, I wonder whether images may be the strongest semiotics of words when you can't actually see the words.“⁵⁷ Stimmt man dieser These zu, so bedeutet das, dass die beredte Stummheit ein Phänomen ist, das den Bildern an sich zu eigen ist, dass Bilder Zeichen für die abwesenden Worte sind und diese Worte in sich schon implizieren.

Nach Johnston hat das wortlose Buch „The Arrival“ eigentlich die Kraft der Sprache zum Thema; sie hilft einerseits, mit der Welt zu kommunizieren, andererseits konstituiert sie unser Verhalten in der Welt um uns herum. Wie die oben erwähnte Episode mit dem Apfel deutlich zeigt, werden Zeichnungen in „The Arrival“ verwendet, um Worte zu vermitteln, und wird die geschriebene Sprache so zurück zu ihren Anfängen gebracht. Egal, ob die Wörter geschrieben oder gezeichnet sind, Zeichen zu lesen und zu deuten ist ein zentraler Aspekt der Zivilisationsgeschichte. In einer von Globalisierung geprägten Welt sind Bilder Zeichen, die zu universeller Kommunikation genutzt werden. So kann „The Arrival“ von allen gleichermaßen, jeweils individuell verstanden werden, in jeder Sprache in den Köpfen der Leserinnen und Leser vom Bild zum Wort werden, ohne dass das Buch sich einer Übersetzung bedienen muss.⁵⁸

⁵⁷ ebd. S. 436.

⁵⁸ vgl. Johnston (2012), S. 436-437.

2.2 Erzählen durch Bilder und Stimmungserzeugung in „The Arrival“

In diesem Kapitel sollen einerseits einige bedeutungstragende Erzählmittel der Comicsprache im Text vorgestellt und in Bezug zur Stimmungserzeugung von „The Arrival“ gesetzt werden.

Zunächst ist zu erwähnen, dass schon Format und Genre einer Graphic Novel mit einer gewissen Erwartungshaltung gegenüber der vermittelten Stimmung in dem Buch einhergehen. So wird durch die Wahl einer großformatigen, gebundenen Ausgabe, wie im Fall von „The Arrival“, eine Erwartungshaltung bis zu einem gewissen Grad generiert: Meist wird ein Bilderbuch oder eine Graphic Novel in diesem Format erwartet. Hier kommt es schon durch genrespezifische Definitionen und Unterschiede zu einer Einengung und Determination der Atmosphäre des Buches. Mit Bilderbüchern werden eher größere Formate mit großen doppelseitigen Spread Panels verbunden, die oft an eine kindliche Leserschaft gerichtet sind. So erwartet man auch einfache Sätze, simple Geschichten, vielleicht große Buchstaben, sodass diese für Kinder leichter lesbar sind, sowie eine eher fröhlichere Grundstimmung und ein „Happy End“. Die Graphic Novel hingegen wendet sich an Erwachsene oder zumindest Jugendliche, die Geschichten sind komplexer, in den meisten Fällen ernster, ebenso weisen die Bild-, Textbeziehungen und Seitengestaltungen einen höheren Schwierigkeitsgrad auf.⁵⁹ „The Arrival“ kann durch die unterschiedliche Leserschaft und das Format also sowohl als Bilderbuch, als auch als Graphic Novel gesehen werden, durch die teilweise düstere Thematik und komplexen Strukturen passt es jedoch besser zum Begriff der Graphic Novel.

Bestimmte Comic-Stile arbeiten mit bestimmten Stilmitteln und vermitteln dementsprechend auch unterschiedliche Stimmungen. Zusätzlich dazu ist der Zeichenstil des Künstlers / der Künstlerin ebenfalls von Bedeutung. Gerade durch die Darstellung von bestimmten Stimmungen in Szenerien, Handlungsmustern und beim Auftreten von bestimmten Charakteren sowie bei der Verwendung bestimmter Bildausschnitte, Ansichten, Blickwinkel, Formate, Bildkompositionen und sequenzieller Anordnungen lassen sich Genrezuordnungen machen. So unterscheiden sich die Genres auch in der Darstellung von Landschaften, Figuren, Tieren, Pflanzen und Gegenständen sowie der Entwicklung der Handlung. Die Genres werden von grundlegenden Stimmungen und Erzählweisen bestimmt. Teilweise sind die Unterschiede zwischen verschiedenen Comicstilen, welche sich regional entwickelten, so groß, dass sie kaum demselben Genre unterzuordnen sind, auch wenn sie formal gesehen dem entsprechen würden.⁶⁰ Was das Genre von „The Arrival“ anbelangt, so wird es in der Sekundärliteratur unter anderem in einem

⁵⁹ vgl. Abel / Klein (2016), S. 157.

⁶⁰ vgl. Dittmar (2011), S. 183-185.

Atemzug mit anderen Migrationsgeschichten wie „Persepolis“ von Marjane Satrapi (Abb.17) genannt, da es thematisch in die gleiche Richtung geht, auch wenn die graphische Ausführung eine ganz andere ist.⁶¹

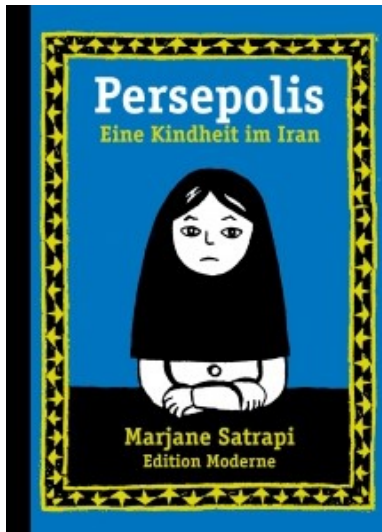


Abb. 17: Satrapi Marjane: Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Zürich: Edition Moderne, 2004.

Comichistorisch lässt sich „The Arrival“ nicht in eine bestimmte Tradition einordnen, vor allem, wenn man bedenkt, dass Tan, nach eigener Behauptung, erst nach Beginn der Arbeit an dem Buch begann, sich mit visueller Literatur, also Comics und Graphic Novels, auseinanderzusetzen und eben jene Literatur noch die am nächsten verwandte in Bezug auf „The Arrival“ darstellt. Weiters gibt es, so stellt Tan es jedenfalls in einem Interview dar, in Australien bis dato keine eigene Comic-Tradition mit einem bestimmten Stil, wie sie sich etwa in Frankreich oder Belgien mit der *ligne claire*, oder in Japan mit Manga klar etabliert hat.⁶² So ist hier wohl die Frage nach der Tradition eher sekundär. Was in diesem Zusammenhang jedoch in den Vordergrund rückt, ist das Bildmaterial, das Tan bei der Recherche verwendet hat, also die Postkarten und Stummfilme, Malereien und Fotografien. Sie tragen deutlich die Stimmung des Buches mit sich, so entschied sich Tan doch bewusst, das ganze Buch eben in dieser Ästhetik zu gestalten.

⁶¹ vgl. Abel / Klein (2016), S. 163-164.

⁶² vgl. Earle (2016), S. 395.



Abb. 18: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Diese Schnappschüsse, die Tan verwendet, zeigen in erster Linie Architektur und Menschen, und sind geprägt von einer Darstellung von Stadt, von Gedränge, von Menschenmassen, von Aufbruch beziehungsweise Ankunft oder Warten, auf jeden Fall von einem Stadium des Transitären (siehe Abb. 18-19).

Die Bilder zeigen Bewegung und Masse, einzelne Figuren sind erkennbar, aber auch austauschbar, sie erhalten eine gewisse Anonymität und Distanz. Diese Distanz ist es unter anderem auch, die die vordergründig erscheinende Abwesenheit von Sprache hier so natürlich macht. Sieht man sich diese Bilder an, stellt man sich vor, dort zu sein, würde man die Szenen in einen Film umwandeln, so würde man in erster Linie Stimmen, Gemurmel, Straßenlärm hören, denn durch diese Anonymität, das Kommen und Gehen, das Verschwimmen der Masse und die Negierung der Konzentration auf bestimmte Hauptfiguren, wird Sprache unnötig. Ebenso könnten die verwendeten Fotos in Kombination mit der Panelabfolge und den eigenen Zeichnungen durch die Gestaltung der Bilder mit einem Stummfilm assoziiert werden, genauso wie mit alten Fotos.



Abb. 19: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Weitere Aspekte des Buches, die sich auf die Atmosphäre auswirken, sind die ikonischen und sprachlichen Zeichen an sich, der Zeichenstil, sowie die Farbgestaltung. Das nahezu komplette Fehlen der sprachlichen Zeichen trägt wesentlich zur Stimmung des Buches bei. Hier muss erwähnt werden, dass sprachliche Zeichen sehr wohl vorkommen. Auf dem Cover stehen der Titel und der Name des Autors, zu Beginn des Buches eine Widmung an dessen Eltern und Informationen zum Verlag. Am Ende des Buches steht noch ein Kommentar des Autors, in dem die Bildreferenzen der angelegten Illustrationen erwähnt werden und für weitere Informationen auf die Homepage des Autors verwiesen wird. Diese schriftlichen Zeichen sind, bis auf den Titel, für die Geschichte selbst nicht relevant, jedoch für Publikationen obligatorisch. Der Titel selbst ist natürlich von Bedeutung, so beschreibt er doch den Inhalt des Buches, Figuren oder Ähnliches zu einem gewissen Grad, und engt den Interpretationsspielraum der Leser, die sonst nur das Titelbild sehen würden, schon auf ein bestimmtes Maß ein. So können die Leserinnen und Leser durch den Titel „The Arrival“ darauf schließen, dass es sich um eine Ankunft handelt, also eine Reise geschehen muss. Der Mann auf dem Titelbild (Abb. 20) mit dem Reisekoffer, der interessiert das ihm zugewandte Fantasietier betrachtet, kann so vom Leser / der Leserin als potentieller Protagonist, der anscheinend gerade angekommen ist und das fremde Wesen vor ihm bestaunt, identifiziert werden.

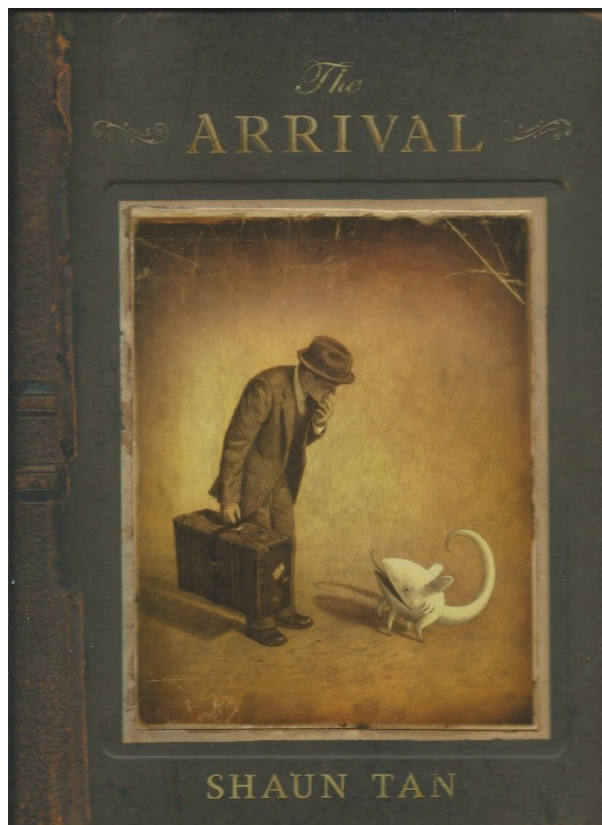


Abb. 20: Tan, Shaun: *The Arrival*. 2007.

Die Geschichte ist zudem durch leere Seiten, auf denen jeweils eine römische Zahl die Kapitel nummeriert, in mehrere Abschnitte gegliedert. Diese Trennung in Kapitel lässt selbstverständlich an Literatur denken, an eine Geschichte in mehreren Teilen. Durch diese Aufteilung werden größere zeitliche, räumliche und inhaltliche Sprünge möglich, auch eine gewisse Erwartungshaltung wird erzeugt. Leserinnen und Leser erwarten an diesen Stellen geradezu eine Veränderung, einen Themenwechsel, eine neue Wendung der Handlung. Durch Kapitel werden Geschichten in sinnzusammenhängende Abschnitte unterteilt, die durch Titel, ähnlich dem Buchtitel, auf den Inhalt schließen lassen. So wäre es etwa naheliegend, das erste Kapitel „Der Abschied“, das zweite „Die Reise“ zu nennen. Tan entschied sich jedoch für eine einfache Nummerierung mit römischen Zahlen, die die Geschichte zwar in kleinere Elemente teilt, jedoch keinen Verweis auf deren Inhalt und den Grund der Trennung in Kapitel gibt.

Innerhalb der Geschichte ist Schrift zudem erstaunlicherweise sehr präsent, befindet sie sich doch überall, am Boden, an Wänden, der Protagonist wird sogar zu Beginn in der Ankunftshalle selbst beschriftet, jedoch ist es eine Fantasieschrift, die sowohl für Leserinnen und Leser, als auch den Protagonisten unlesbar ist, wobei aufmerksame Leserinnen und Leser auf einigen Seiten die stilisierte Unterschrift des Autors entziffern können. Zudem schreibt der Protagonist Briefe, sein Ticket für das Schiff enthält ebenfalls Schrift. Jedoch ist diese auch nicht lesbar,

wobei die Unlesbarkeit hier der Wahl des Ausschnittes und der Perspektive zu verdanken ist (siehe Abb. 21).



Abb. 21: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Ebenso sind Piktogramme zu sehen, in einer Art Bildwörterbuch sind Bilder eines Apfels und seine Verschriftlichung in der Fantasieschrift dargestellt, an einer Stelle zeichnet der Protagonist ein Bett, um einem Passanten zu zeigen, dass er nach einer Unterkunft sucht. Die Fantasieschrift wird einerseits oft zur Darstellung und Vermittlung von Authentizität der fremden Stadt verwendet, indem Werbeplakate und Zeitungen gezeigt werden und Schrift in vertrauten Kontexten verwendet wird, andererseits auch in abgewandelten Kontexten, wo sich etwa Wegweiser am Boden befinden, anstatt an Schildern oder Hauswänden. Dieses eigenartige Sgraffito charakterisiert den Dschungel der Großstadtatmosphäre (siehe Abb. 22).



Abb. 22: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Weiters wird sie auch mit der Handlung verbunden und dort in den Vordergrund gerückt. Hier wird Schrift in Situationen verwendet, die Verwirrung, Unverständnis der Umwelt gegenüber und Mühe, mit den Gegebenheiten umzugehen, darstellen und unterstützt die Eindrücke von

Fremdheit und Hilflosigkeit des Protagonisten. Zudem ist sie Teil atmosphärischer Darstellungen in Spread Panels, in denen die Schriftzeichen sich auf Gebäuden befinden, wobei diese nicht wirken, als wollten sie Informationen zu den Gebäuden vermitteln, sondern als rein dekoratives Element erscheinen und die Stadt noch exotischer, fremder wirken lassen (siehe Abb. 60). Akustische und andere unsichtbare Phänomene werden nicht sichtbar gemacht, es wird generell auf Soundwords etc. verzichtet, die in Comics oft ein Mittel sind, um Bewegung, Geräusche, Geruch und andere nicht sichtbare Phänomene sichtbar zu machen, was ebenfalls zur verträumten oder alptraumhaften Atmosphäre des Buches beiträgt. Die Darstellung des eigenen Schreibens oder Lesens des Protagonisten schafft eine Verbindung zur zurückgelassenen Familie des Protagonisten und trägt zu einem Eindruck von Heimweh und Sehnsucht bei, was die Atmosphäre der Szenen prägt.

Ebenfalls wesentlich bei der Vermittlung von Stimmungen in Graphic Novels sind der Zeichenstil und die Farbgebung. „The Arrival“ ist von einem realistischen Zeichenstil geprägt, der bei größeren Aufnahmen skizzenhafter und fantastischer wird, jedoch generell konstant bleibt. Man könnte hier von einem „Realismus der inneren Sicht“ sprechen. Gerade dieser Beinahe-Fotorealismus, in dem die Gestik und Mimik, ja die gesamte Körperhaltung der Figuren dargestellt wird, lässt das Fehlen von Sprache in schriftlicher Form, wie zum Beispiel durch Sprechblasen, als relativ natürlich erscheinen, so erwartet man bei der Betrachtung von Fotos eher selten einen angefügten Text, sind es doch nur Momentaufnahmen, die keine Sprache benötigen.

Die Farbgebung in Graphic Novels trägt, wie hier zu sehen ist, ebenfalls stark zur Generierung von Atmosphäre bei. So reduziert sie in „The Arrival“ auch sein mag, schwankt sie in erster Linie zwischen Grautönen und Sepia, mit abwechselndem Gelb- oder Rotstich. Einerseits simuliert die Farbgebung, wie Golnar Nabizadeh feststellt, den Eindruck von alten Fotos. Andererseits werden fröhlichere Szenen meist in gelblicheren Tönen, bedrückende eher in Rot- und Grautönen gezeichnet (siehe Abb. 23).

Farbe soll Atmosphäre erzeugen, soll das Buch alt wirken lassen, wie Erinnerungen an die Einwanderung nach Amerika im 19. Jahrhundert, wie alte vergilbte Fotos. Jedoch ist die Farbgebung atmosphärisch differenziert eingesetzt, so werden düstere und bedrückende Szenen in den Erinnerungen der Einwanderer und am Beginn des Buches meist stark kontrastierend zu den benachbarten Bildern gesetzt, die wesentlich heller, gelber und fröhlicher wirken (Abb. 24-25).



Abb. 23: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.



Abb. 24-25: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

In ihrem Artikel über visuelle Melancholie in Shaun Tans „The Arrival“ beschreibt Golnar Nabizadeh dessen Atmosphäre als nostalgisch. Sie identifiziert den visuellen Stil als einerseits durch die fantastischen Elemente und dadurch entstehende Surrealität als „neu“, andererseits ist die Vergangenheit trotzdem immer gegenwärtig. Gleichzeitig ist es aber keine real existierende Vergangenheit, sondern eine gedachte, ein örtlich-zeitliches Gebiet, das nie existiert hat. Nabizadeh entlehnt hier den Begriff der „future-past“ von Svetlana Boym, um dieses Phänomen einer vergangenen alternativen Welt, die die Zukunft und Vergangenheit gleichzeitig beinhaltet, indem sie sich auf Elemente der Science Fiction genauso stützt wie auf nostalgische Referenzen, zu beschreiben.⁶³ Weiters folgert Nabizadeh durch diese „future-pastness“ die Notwendigkeit der Farbgebung in nostalgischen Sepiatönen. „The future-pastness of melancholy in The Arrival means that the migrants’ arrival in the new land can only be coloured, literally, in a dull ache for the past – the sepia tones of photographic, reflective, nostalgia.”⁶⁴ Als nostalgisch kann die Atmosphäre des Buches jedoch nur in einem bestimmten Kontext gelesen werden. Ob Kinder, die das Buch lesen, Nostalgie damit verbinden, ist fraglich, da diese die vergilbte Fotooptik, die Sepiatöne und die Anspielungen auf das Amerika des 19. Jahrhunderts nicht verstehen werden.

Durch seine optische Gestaltung erinnert „The Arrival“ an ein Fotoalbum. Dazu passend definiert Golnar Nabizadeh das Buch auch als Erinnerungsstück oder Souvenir, das von vielen Migrationsgeschichten erzählt. Ihr Blick fällt unter anderem auf die ersten und letzten Seiten des Buches, die außerhalb der Geschichte in kleinen quadratischen Panels Portraits von Personen zeigen. Abgenutzt und eingerissen deuten sie in Passfotooptik viele weitere Migrationsgeschichten an, die in „The Arrival“ Buch nicht erzählt werden konnten (Abb. 26).

Wie auch bei einigen Illustrationen innerhalb der Geschichte basieren die Zeichnungen auf Passfotos von Migranten auf Ellis Island, wobei eines ein Kindheitsfoto von Tans Vater darstellt. Die Geschichten dieser Menschen sind längst verloren gegangen. Es bleibt nur das Foto zurück, als Erinnerung an vergangene Geschichten. Gleichzeitig wird von Nabizadeh die Geschichte des Buches an sich als Artefakt thematisiert und eröffnet so neuen Interpretationsspielraum. So ist eine der ersten Seiten mit einem fingierten Paratext, genauer einer „Inspection Card“ sowie einem Stempel versehen, der das Datum des 23.3.1912, sowie den Abfahrtshafen

⁶³ vgl. Nabizadeh, Golnar: Visual melancholy in Shaun Tan’s The Arrival. Journal of Graphic Novels and Comics. 2014, S.369-370, Url: <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2014.943549> letzter Aufruf 15.4.2017.

⁶⁴ Nabizadeh (2014), S. 370.

Glasgow beschreibt. „The Arrival“ wird hier zum Artefakt, das eine Reise ins Ungewisse angetreten hat.⁶⁵



Abb. 26: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

„It is unclear who has compiled the narrative, perhaps the migrant, his daughter, or an anonymous collector; this uncertainty adds to the narrative appeal of the souvenir – an object about which stories can be endlessly narrated and re-narrated. In this way, each reader mobilises the tradition of narrativisation by imagining the events within and around the construction of The Arrival.”⁶⁶

Durch die Klassifizierung des Buches als Artefakt oder Souvenir, wie Nabizadeh „The Arrival“ in diesem Kontext nennt, kommt es, wie hier beschrieben, zu einem Prozess des Geschichtenerzählens, den die Leser und Leserinnen nicht nur innerhalb der Geschichte, sondern auch außerhalb der Geschichte mit dem Buch selbst vollziehen. Das Buch wird zum Beweisstück der Existenzen der Geflüchteten, zum Erinnerungsstück, das durch seine fiktive Reise noch mehr zum Fotoalbum vergangener Zeit wird und eine nostalgische Atmosphäre erzeugt.

Atmosphäre wird ebenfalls je nach Art des Bildübergangs, durch Bildausschnitt und -sequenzen erzeugt. Diese können Bewegung, von Hektik bis Zeitlupe, aber auch Zusammenhänge zwischen verschiedenen Szenen vermitteln. So wirken viele kleine Bildausschnitte oft chaotisch und verwirrend (siehe Abb. 27), aber bringen die Leser oder die Leserinnen nah an die Handlung heran oder beziehen sie ein, während Spread Panels diese von der Handlung distanzieren.

⁶⁵ vgl. Nabizadeh (2014), S. 368-369.

⁶⁶ ebd. S. 369.



Abb. 27: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Eine weitere Variabel bei der Erzeugung von Atmosphäre in Comics ist das Seitenlayout, wobei im Fall von „The Arrival“ neben der Panelanordnung die Seitengestaltung von besonderer Bedeutung ist, da nicht nur die Panels an sich, sondern auch das Gutter, also der Zwischenraum zwischen den Panels, optisch auf den Seiten der Kapitelnummerierung und in den Rückblenden an die Fotos angepasst ist.



Abb. 28: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

So sehen diese geknittert und fleckig aus und sind somit dekorativ zur Stimmungserzeugung eingesetzt. Ebenfalls sind die Panelrahmen hin und wieder in dieser Fotooptik gestaltet, so sind diese oft geknickt, eingerissen, fleckig oder weisen Brandlöcher auf (Abb. 28). All diese Details tragen zur Optik einer alten Geschichte, die durch Fotos aufgezeichnet wurde, bei und verleihen der Graphic Novel eine proustsche Atmosphäre der Erinnerung auf der Suche nach der verlorenen Zeit.

Die Atmosphäre in Graphic Novels wird durch die Darstellung von Zeit als auch Raum ebenfalls beeinflusst. Generell gibt es dabei eine doppelte Zeitwahrnehmung, da während des Lesens Zeit vergeht und in der Geschichte ebenfalls (Gleichzeitigkeit und Sukzession). Im Fall von „The Arrival“ wird das Lesetempo manchmal durch Detailreichtum der Panels verlangsamt, wie etwa in Splash Panels. Die Zeit, die in Graphic Novels vergeht, vergeht generell im Gutter. Wie viel, hängt von graphischen Indizien und dem eigenen Weltwissen ab. Auf diese Weise kann das Erzähltempo rhythmisiert werden.⁶⁷ Generell wird in „The Arrival“ chronologisch erzählt. Die Chronologie wird von drei Rückblenden unterbrochen, die Fluchtgeschichten verschiedenster Einwanderer erzählen. Das Erzähltempo wird durch den Uniform Grid und die Bewegungen der Figuren rhythmisch gestaltet. Verlangsamungen kommen durch bestimmte Arten von Panelübergängen und Detailreichtum einiger Panels zustande. Dadurch wird der Fokus auf gewisse Aspekte gelenkt, sei es die Atmosphäre einer Szene, die dadurch erzeugt wird, Details, die in der nächsten Szene wieder aufgenommen werden oder anderes.

Der Raum dient dazu, eine Handlung zu situieren, eine Stimmung zu transportieren oder konkrete Informationen über die Handlung zu liefern. Die Raumdarstellung in Graphic Novels bildet sich aus gezeigtem und nicht gezeigtem Raum. Die Perspektive ist meist eine Zentralperspektive mit einem bis drei Fluchtpunkten. Räumliche Tiefe kann durch eine relative Größe im Blickfeld, durch atmosphärische Perspektive, in der die vordergründigen Dinge schärfer dargestellt werden als die hinteren, oder durch Luftperspektive, bei der Fernes blasser dargestellt wird als Nahes, sowie durch die Textur der Zeichnung dargestellt werden. Hier werden wieder der Betrachter oder die Betrachterin und der Bildausschnitt wichtig, was schon bei der Montage und den Panelübergängen angesprochen wurde, wobei der Betrachterpunkt eine Obersicht, Untersicht oder Normalsicht haben kann, und der Bildausschnitt von Weit über Totale, Halbtotale, Halbnah, Amerikanisch, Großaufnahme bis zum Detail rangiert.^{68 69}

⁶⁷ vgl. Abel / Klein (2016) S. 94-95.

⁶⁸ vgl. ebd. S. 95-99.

⁶⁹ vgl. Dittmar (2011), S. 81-83.

Der Raum in „The Arrival“ ist meist zentralperspektivisch gestaltet, mit einem Fluchtpunkt, der Tiefe erzeugt, wie in Abb. 29 zu sehen ist, die die Ankunftshalle zeigt, in der die Geflüchteten im neuen Land ankommen.



Abb. 29: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Die Raumdarstellung soll real anmuten, räumliche Tiefe wird auch durch atmosphärische Perspektive und Luftperspektive dargestellt. Der Betrachter oder die Betrachterin befindet sich in unterschiedlichen Positionen. Bei kleineren Panels, meist mit Figuren im Vordergrund, ist der Betrachter oder die Betrachterin auf Figurenhöhe, hat also in etwa die gleiche Größe wie die stehenden Figuren, was den Leser oder die Leserin nah an die Handlung heranbringt. An einigen Stellen, an denen der Protagonist nicht gezeigt wird, übernimmt der Leser oder die Leserin den Blick des Protagonisten, was eine Identifizierung mit diesem ermöglicht. Ebenfalls kommt es manchmal zu einer Obersicht (Abb. 30) auf den Protagonisten, was oftmals Überblick über eine Situation verschafft. Die Untersicht wird ebenfalls verwendet, etwa wenn der Protagonist nach unten blickt (Abb. 31).



Abb. 30-31: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Kleine Panels, die größere Ausschnitte mit kleinen Figuren zeigen, werden manchmal in leichter Übersicht dargestellt, ebenso wie größere Panels, die ganze Seiten oder Doppelseiten füllen. Die Bildausschnitte gehen oft von klein nach groß, bis zur Totale, welche ein atmosphärisches, distanzierteres Bild zeigt. Oft werden Details und halbnaher Ausschnitte bei Tätigkeiten abwechselnd mit größeren Ausschnitten, die Details zusammenbringen, oder die Figuren und Gegenstände situieren, gezeigt.

Natürlich trägt jedes Bild, jeder Aspekt der Gestaltung von Graphic Novels zur allgemeinen, im Buch vermittelten Stimmung bei, freilich gewisse Bilder mehr, andere weniger. Man kann funktional in Stimmungsbilder und Handlungsbilder unterscheiden. Stimmungsbilder betten die Handlungsbilder in ein Umfeld ein, in dem die Handlung vorangeht. Untersucht man „The Arrival“, ist schnell zu entdecken, dass die Stimmungsbilder sich häufig durch andere Panelgrößen auszeichnen als die Handlungsbilder. So sind alle Spread Panels in „The Arrival“ Stimmungsbilder. Am Beispiel der Ansichten des Wohnhauses und der Wohnumgebung des Protagonisten, die den selben Ort zu unterschiedlichen Jahreszeiten zeigen, können die Stimmung gut analysiert und die Aspekte, die ein Stimmungsbild erfüllen muss, festgehalten werden.



Abb. 32: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Die Bildeinstellung in Abb. 32 ist eine weite Einstellung, die einen großen Bildraum zeigt, ja ein richtiges Stadtviertel in der Darstellung abdeckt. Teilweise fantastisch anmutende Gebäude in den verschiedensten Formen, manche übereinandergestapelt, ragen aus der Landschaft und teilen das Panel in verschiedene Ebenen. Sind die Gebäude im Vordergrund noch klar konturiert, so verschwimmen sie im Hintergrund durch die Verwendung von atmosphärischer Perspektive. Die Gebäude streben zu einem Fluchtpunkt hin, von links oben nach rechts unten. Rauch, der aus Schornsteinen kommt, sowie vogelartige Tiere, die von links unten nach rechts fliegen, verleihen der Szenerie Bewegungsdynamik. Das Bild ist klarer als Zeichnung zu erkennen, als in Handlungsbildern, die Gebäudewände und Details lassen klar die einzelnen Striche sehen, ja, erscheinen teilweise skizzenhaft. Die Farbgebung ist in gelblichen und bräunlichen Tönen gehalten, wobei die Vögel im Vordergrund die hellsten Stellen bilden, gleich gefolgt von den im Zentrum stehenden Gebäuden. Das Licht kommt von rechts oben.

Das Bild ist das letzte des zweiten Kapitels und steht nach einer Reihe von kleinformatischen Panels, die den Protagonisten beim Einzug in seine Wohnung zeigen. Durch das Bild wird das erste Mal sein neuer Lebensraum dargestellt. Der Protagonist in seiner Wohnung wird in einen

größeren Kontext eingebettet. Mithilfe eines verkehrten Zooms vergrößern sich die Bildausschnitte der vorigen Seite, entfernen sich vom Protagonisten und der Handlung und bereiten so auf das am Ende des Kapitels stehende Stimmungsbild vor, das den Leser oder die Leserin wohl mit seinen Details beeindrucken soll. Die in Gelbtönen gehaltene Farbgebung und Fantastik soll ein positives in die Zukunft weisendes Bild vermitteln und die Größe dieser neuen erst zu erfahrenden Welt zeigen, ja, auf deren Erkundung neugierig machen.

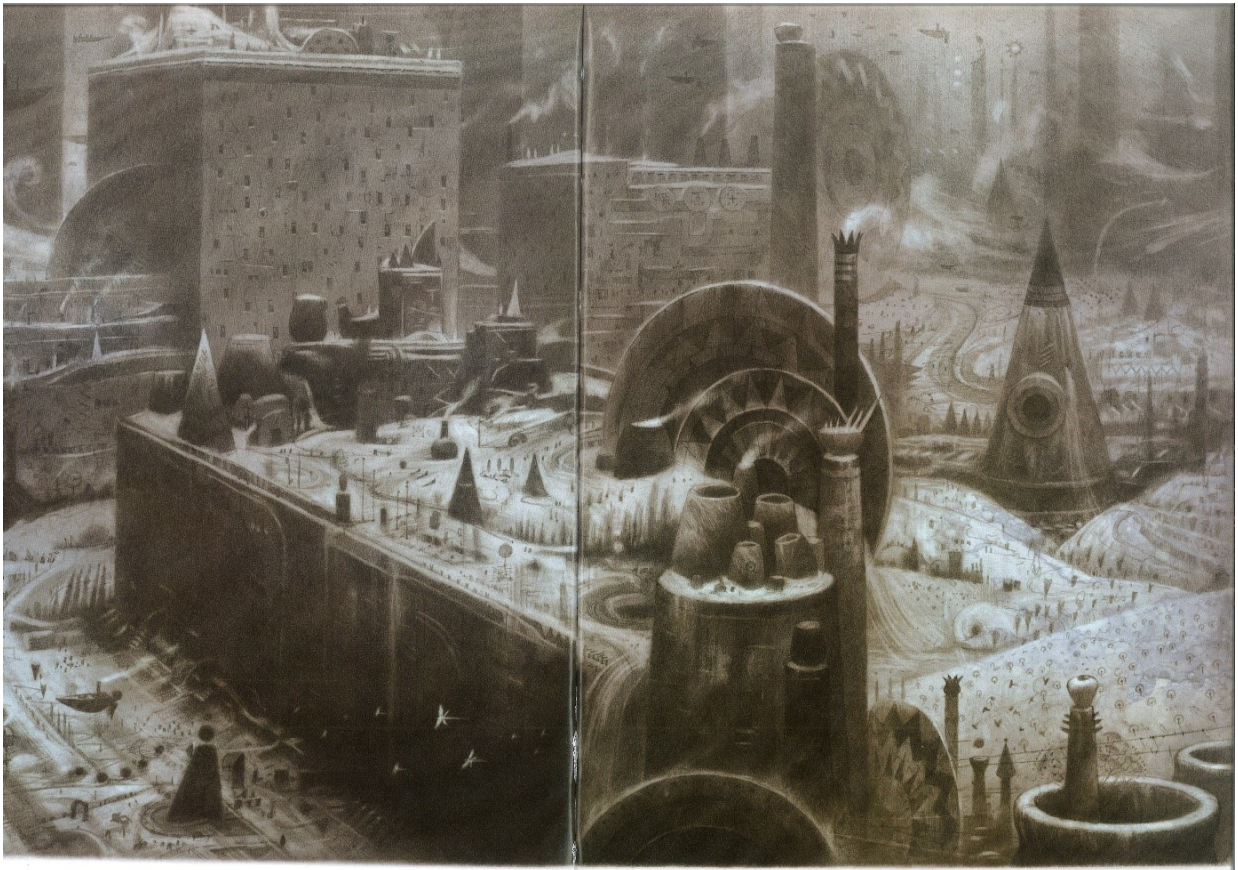


Abb. 33: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Vergleicht man nun das Bild mit seinem Pendant später in der Geschichte (Abb. 33), so kann man eine ganz andere Stimmung entdecken. Das Bild (Abb. 32) wurde geringfügig geändert, so befinden sich zwar Vögel im Bild, sie sind jedoch weiter entfernt und nicht so augenscheinlich wie zuvor. Einige Details aus der vorigen Abbildung sind nicht zu sehen, über diesen liegt eine graue Schicht Schnee, die jedoch auch die Skizzenhaftigkeit der Zeichnung zeigt. Der Effekt des Verschwimmens entfernterer Gebäude ist hier stärker, und dient offenbar dazu Nebel darzustellen. Aus Schornsteinen kommt wieder Rauch, doch dieses Mal wirkt er feiner, und vermittelt eine wesentlich entschleunigtere Stimmung als beim Bild davor. Das Licht kommt vom selben Ort wie zuvor, wirkt jedoch viel diffuser, die hellen und dunklen Stellen sind kontrastärmer als zuvor. Die Farbgebung ist im Wesentlichen grau mit einem Hauch von Gelb und

unterstützt somit die ruhige, düsterere, winterliche Stimmung. Auch ist das Bild im Gegensatz zu seinem Pendant in Abb. 32, in der Kapitelmitte platziert, und nicht am Kapitelende. Davor wurde ebenfalls in kleineren Panels, die das Verstreichen von Zeit durch die Auswirkungen der Jahreszeiten auf einen Baum auf einer ganzen Doppelseite zeigen, auf das Stimmungsbild vorbereitet. Dieses Stimmungsbild ist also ein Eindruck der vorigen Szenerie, die nun ein ganzes Jahr später zu sehen ist, also eine stabile Welt zeigt, aber auch eine Welt, in der nichts oder wenig passiert und die sich mit der Zeit nur wenig ändert. Nach der Seite wird der Leser oder die Leserin mittels kleinerer Stimmungsbilder wieder zur Handlung zurückgeführt, die erst langsam auf der übernächsten Seite wieder in Gang kommt.

Neben diesen Beispielen für Stimmungsbilder in Spread Panels gibt es auch kleinere, sie rangieren in allen Größen, bis in kleine Quadrate, wie beispielsweise bei der Darstellung der verstreichenden Zeit auf der Doppelseite vor dem Stimmungsbild in Abb. 33 (Abb. 34).

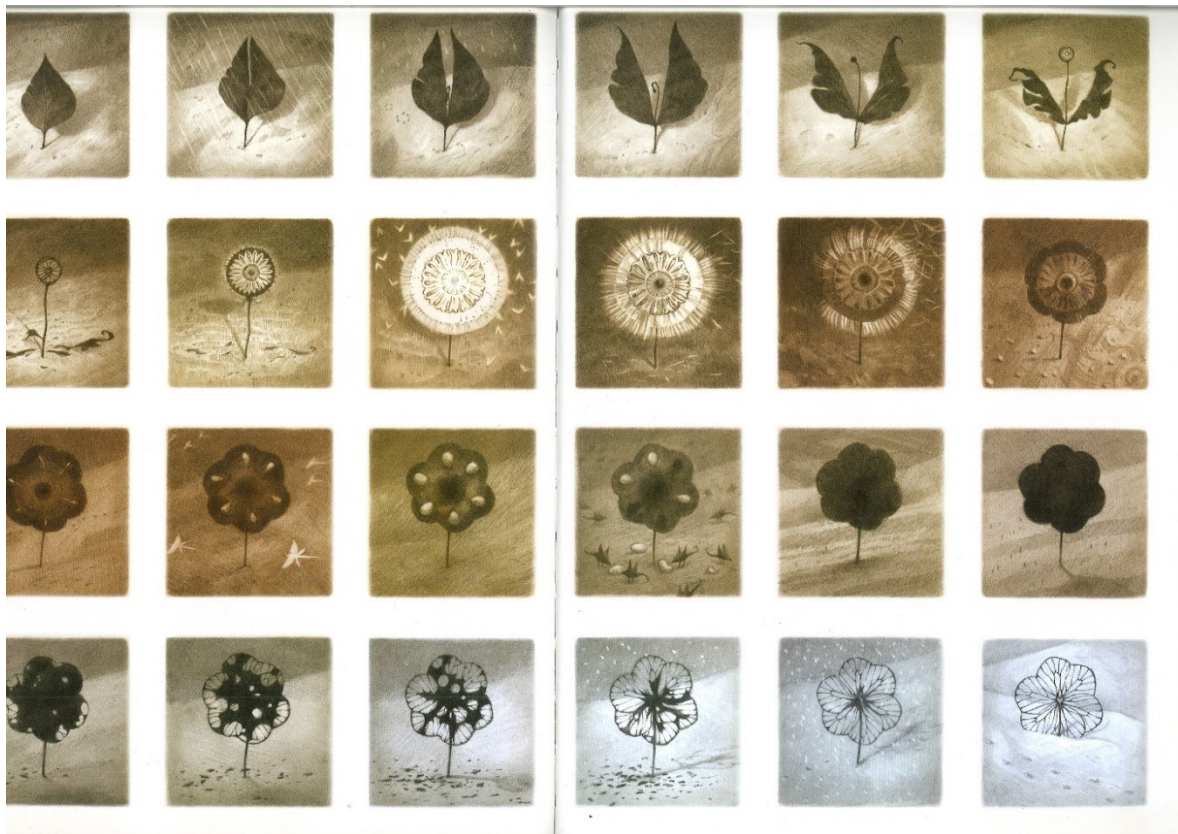


Abb. 34: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Stimmungsbilder müssen also nicht groß sein und haben im Wesentlichen keine unmittelbare Funktion für die Handlung. Es lässt sich streiten, ob die Darstellung vom Verstreichen von Zeit nicht schon eine Bedeutung für die Handlung hat, es also auch Bilder gibt, die sowohl Stim-

mungsbilder als auch Handlungsbilder sind. Jedoch werden die Bilder hier im Kontext der Atmosphäre betrachtet, die sie vermitteln. Im Fall der obigen Bilder wird diese nicht von einem, sondern von einer Folge von Bildern vermittelt, beziehungsweise auch eine Vielzahl von Stimmungen dargestellt, die in ihrer Abfolge das Verstreichen von Zeit vermitteln.

Stimmungsbilder müssen auch nicht zwangsläufig von der Handlung und vom Protagonisten entfernt sein, sie können auch, wie in folgendem Bild (Abb. 35), das den Protagonisten in einer fröhlichen Runde beim Essen darstellt, die Handlung selbst zeigen.



Abb. 35: Tan, Shaun: *The Arrival*. 2007.

Das Bild in Abb. 35 vereinigt die Einzelbilder, die diesem Stimmungsbild im Buch vorangehen, und die danach, welche alle in kleinen Formaten Ausschnitte der Handlung zeigen, zu einem Ganzen. Hier werden die einzelnen Ausschnitte zusammengefügt, und es wird ein Überblick gegeben, wobei das Bild gleichzeitig Atmosphäre vermittelt.

2.3 Effekt der beredten Stummheit: Verlangsamung der Erzählung

Eine wesentliche Funktion, die die Abwesenheit von Schrift auf erzählerischer Ebene innehat, ist die Verlangsamung des Leseprozesses beziehungsweise der Rezeption. Die meisten Bilder können zwar sehr schnell überblicksmäßig erfasst werden, jedoch benötigt die genauere Betrachtung Zeit. Es ist zwar fraglich, ob sich ein kurzer Text schneller liest, doch geht es im Fall von Graphic Novels nicht um die Betrachtung eines Einzelbildes, sondern einer Bildfolge. Wird die gesamte Handlung über Bilder erzählt, müssen diese betrachtet und miteinander verglichen werden, der Bezug zwischen den Bildern muss hergestellt werden, ohne die Stütze sprachlicher Zusammenhänge wie Orts- oder Zeitangaben, Charakterrede oder innerem Monolog. Wird jedoch ganz auf den Text verzichtet, müssen viel mehr Aspekte der Geschichte mit Bildern erzählt werden, nämlich all jene Aspekte, die normalerweise mit Sprache dargestellt werden und von denen einige schon in Kapitel 2.1.2 erwähnt wurden: innere Prozesse wie Intentionen, Gefühle oder sinnliche Wahrnehmung. Die Bilder müssen sprechen und zu „Wörtern“, „Sätzen“ und „Kapiteln“ werden, um die Erzählung voranzutreiben. Dieser Prozess verlangsamt das Lesen, so kann es sein, dass das Lesen einer Graphic Novel mit Text schneller geschehen kann, als das einer ohne Text. In diesem Kapitel sollen die Mechanismen der Verlangsamung der Rezeption in „The Arrival“ und die dadurch entstehenden Aspekte, die hervorgehoben werden, anhand einiger Beispiele aus dem Buch und der Theorie zu Comicanalyse bezüglich der Darstellung vom Verstreichen von Zeit und Bewegung analysiert werden.

Die Darstellung von Zeit und Bewegung in Comics umfasst verschiedene Elemente und Aspekte. Hierbei ist zunächst die Sequenz von Bedeutung, die die Übergänge zwischen Bildern betrifft. Scott McCloud unterscheidet sechs verschiedene Arten von Übergängen zwischen Panels.⁷⁰ Die sechs Übergangsarten sind:

- Augenblick zu Augenblick: Nur wenig Zeit vergeht zwischen den einzelnen Bildern.
- Aktion zu Aktion: Der Übergang geht von einer Handlung einer Figur zur nächsten Handlung derselben Figur.
- Motiv zu Motiv: Der Übergang geht von einem Motiv zu einem anderen, wobei diese thematisch oder szenisch in einem Zusammenhang bleiben.
- Szene zu Szene: Der Übergang beinhaltet einen Szenenwechsel und damit verbundene Orts- und Zeitdifferenzen.

⁷⁰ Hierbei muss gesagt werden, dass es nicht immer eindeutig ist, welche Art von Übergang bei bestimmten Panels vorherrscht. Es kann sich durchaus um mehrere Übergangsarten gleichzeitig beim Übergang zwischen zwei Panels handeln.

- Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt: Unterschiedliche Aspekte einer Stimmung oder eines Ortes werden gezeigt.
- Non-Sequitur (ohne Verbindung): Es gibt keine Verbindung zwischen den Panels.⁷¹

Alle Möglichkeiten des Übergangs werden in „The Arrival“ eingesetzt, mit Ausnahme der Non-Sequitur. Die Handlung der Geschichte schreitet für gewöhnlich durch Aktionswechsel voran. Szenenwechsel werden oft bei einem Übergang zu großformatigen Panels auf ganzen bzw. Doppelseiten und von ihnen weg zu kleinen Panels angewendet. Sie sind oft mit Orts- und Zeitveränderungen verbunden und treiben die Geschichte ebenfalls voran. In manchen Fällen fungieren sie auch als Rückblenden und illustrieren die Vergangenheit der Figuren. Der Wechsel von einem Augenblick zu einem anderen wird bei einzelnen Handlungen, die eine gewisse Aussagekraft haben sollen, eingesetzt, wie z.B. dem Loslassen der Hände beim Abschied von der Familie. Anhand ausgewählter Beispiele sollen nun die Übergänge exemplarisch gezeigt und auch deren Ambivalenz vermittelt werden.



Abb. 36: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Gleich zu Beginn des Buches, und parallel dazu am Ende, findet sich ein Beispiel für eine ganze Seite, die sich des Motivwechsels bedient und hier auf Abb. 36 zu sehen ist. Die Einführung in die Geschichte geschieht über einzelne Motive, die gewisse Bedeutungen evozieren und eine Atmosphäre eines Zuhauses, aber auch eines Aufbruchs vermitteln, indem sie einzelne Facetten

⁷¹ vgl. McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg: Carlsen³ 2006, zitiert nach: Abel / Klein (2016): S. 85.

der Welt darstellen. Es werden verschiedene Gegenstände aus der Küche des Protagonisten gezeigt, noch bevor dieser selbst in die Geschichte eingeführt wird.



Abb. 37: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Betrachtet man die Seite danach in Abb. 37, so handelt es sich beim Übergang vom letzten Bild der ersten zum ersten Bild der zweiten Seite (Abb. 36 zu Abb. 37) um einen Gesichtspunktwechsel. Das Motiv ist dasselbe, jedoch ist der Bildausschnitt größer, und das gesamte Foto, das anscheinend auf einer Leiste oder einem Regal steht, wird wahrgenommen und in die Handlung einbezogen, indem es vom Protagonisten verpackt wird. Ein Beispiel für den Wechsel von einem Augenblick zu einem anderen ist ebenfalls im ersten Kapitel zu finden. Die Abschiedsszene der Familie, hier in Abb. 38 zu sehen, endet damit, dass der Protagonist mit dem Zug abreist, der Abschied wird in Aktions-, beziehungsweise Augenblicksübergängen dargestellt. An dieser Stelle ist es schwieriger, eine Art des Übergangs zu definieren, wobei hier eindeutig die Übergänge zwischen jenen Panels mit den Händen, die einander loslassen, als Augenblicksübergang identifiziert werden können, während die Aktionen vorher, das Umarmen und Küssen der Familie beim Abschied, für gewöhnlich mehr Zeit beanspruchen und die Figuren durch die unterschiedlichen Positionen im Bild den Eindruck vermitteln, dass mehr als nur ein Augenblick vergangen ist.



Abb. 38-39: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Der Übergang zwischen dem letzten Bild der Seite, das den in der Ferne verschwindenden Zug darstellt, und dem Bild der nächsten Seite, welches die heimkehrende zurückgelassene Familie zeigt (Abb. 39), ist wiederum eindeutig ein Wechsel von Szene zu Szene, der mit einem Ortswechsel und auch damit empfundener verstrichener Zeit verbunden ist.

Weiters sind die gezeigten Bildausschnitte für das Erzähltempo von Bedeutung. So dauert es länger, eine detailreiche Einstellung einer Stadtansicht zu erfassen als das Gesicht einer Person.⁷² In „The Arrival“ kehren einige Bildausschnitte stereotyp immer wieder, Details wie Hände, Oberkörper, Gesichter, Beine, kleine Tiere, Aktionen zwischen Menschen und Tieren, Pflanzen und Wolken. Diese sind meist in eher kleinen Quadraten angeordnet. Größere Panels, rechteckig oder quadratisch, die eine achtel-, viertel- oder halbe Seite beanspruchen, zeigen Interaktionen zwischen Menschen, Personen auf dem Weg durch Landschaften, sowie kleinere Orte, wie ein Zimmer, oder größere, wie die Ansicht eines Platzes oder einer Fabrik. Abgewechselt werden diese mit ganzseitigen Panels mit Stadtansichten, Familiensituationen in einem Raum, Personen in einer größeren Landschaft, Ansichten einer großen Stadt mit winzigen Figuren und riesigen bedrohlichen Monstern, kleinen Schiffen und großen Wolkenbänken, Ha-

⁷² vgl. Abel / Klein: (2016), S. 94.

fenansichten, Landschaft, Architektur und Naturphänomenen, die sich über Doppelseiten erstrecken. Oft verzichtet Tan auf die Darstellung des ganzen Körpers. Teilweise werden ganze Raumsichten nach und nach gezeigt, wobei erst am Ende das Ganze erfasst werden kann oder die Orte überhaupt fragmentarisch bleiben.

Im Kontext dazu sind noch grundlegende Montagemuster zu erwähnen, die in „The Arrival“ verwendet werden und die aus dem Filmgenre stammen. Ein vorherrschendes Montagemuster, das an mehreren Stellen verwendet wird, ist ein rückwärtiger Zoom, der von einem Detail bis zur Totale geht, wie hier am Beispiel der Schiffsszene in Abb. 40 zu sehen ist. Diese Szene ist der Beginn des zweiten Kapitels und verortet den Protagonisten auf seiner Reise, zeigt dessen Sehnsucht nach der zurückgelassenen Familie und die eigene Verlorenheit in einem riesigen Ozean. Durch den rückwärtigen Zoom wird die Erzählung deutlich verlangsamt, da auch die Übergänge nur das Verstreichen einer kurzen Zeitspanne zeigen.

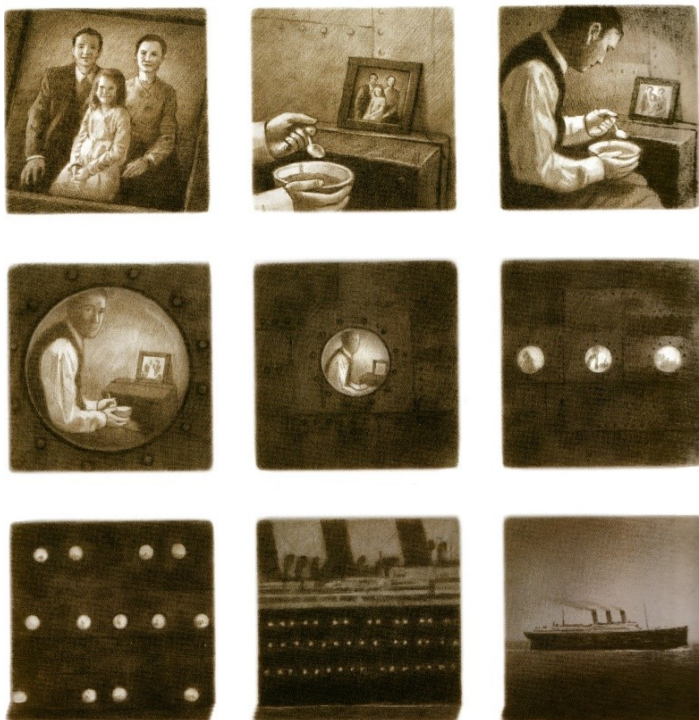


Abb. 40: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Bei Figureninteraktionen wird oft ein Schuss-Gegenschussprinzip angewendet, bei dem man die Gesprächspartner oder Gesprächspartnerinnen zuerst aus der Sicht des bzw. der einen, dann aus der des bzw. der anderen sieht. Details aus einer Szene werden manchmal in der nächsten wieder aufgegriffen und ähnlich dargestellt. Kapitelanfänge werden nie mit Establishing Shots,

also als Totale, sondern eher mit Detail- oder Nahaufnahmen begonnen. Personen werden häufig „amerikanisch“ dargestellt (ein Bildausschnitt, der Kopf und Oberkörper der Figur bis zur Hüfte zeigt).⁷³

Die Wahrnehmung von Bewegung im Comic wird durch den Closure-Prozess erzeugt, die einzelnen Panels werden als Folge gedacht und die dargestellten Figurenpositionen als Bewegung wahrgenommen.⁷⁴ Bewegung wird in erster Linie durch die Darstellung der Figuren, durch Details in unterschiedlichen Positionen, suggeriert. Die Positionen sind oft dynamisch dargestellt, also so gewählt, dass Bewegung evoziert wird, zum Beispiel wird eine Figur beim Aufsetzen einer Haube gezeigt. Weiters wird dieser Effekt durch die unterschiedlichen Positionen der Figuren im selben Raum unterstützt. Es gibt kaum zusätzliche Bewegungsmarkierungen wie Fließlinien etc. Nur an einer Stelle innerhalb einer Rückblende wird durch Unschärfe und einen Zeichenstil, der an ein Verwischen erinnert, eine schnellere Bewegung suggeriert. Dies kann sowohl als Darstellung der schnellen Bewegung, als auch als Unschärfe der Erinnerung verstanden werden. Dynamik wird auch durch die Art der Panelübergänge erzeugt, viele Aktionen führen zu Aktionsübergängen. Eine verlangsamte Dynamik entsteht durch Aspektübergänge, rückwärtigen Zoom, Augenblicksübergänge wirken wie Zeitlupe, lassen diese Panels aber umso wichtiger erscheinen, was Symbolik und Geschichte anbelangt.

Zusätzlich ist die doppelte Zeitwahrnehmung beim Lesen von Bedeutung, da während des Lesens, aber auch innerhalb der Geschichte, Zeit vergeht. Das Lesetempo wird durch Detailreichtum auf bestimmten Seiten gedrosselt. Die Wahrnehmung der Zeitspanne, die im Gutter, dem Leerraum zwischen den Bildern, vergeht, hängt jedoch vom eigenen Weltwissen ab und wird demnach unterschiedlich wahrgenommen.

Die Übergänge zu den drei Rückblenden, die Fluchtgeschichten verschiedener Personen erzählen, werden graphisch durch bestimmte Indizien gekennzeichnet. In Abb. 41 und 42 ist der Übergang in die Rückblende einerseits durch die ähnliche Körperhaltung der Figur zwischen den angrenzenden Panels und die gleichzeitig eindeutig jüngere Darstellung der Figur und den damit verbundenen zeitlichen Unterschied gezeigt. Weiters wird durch eine plötzliche Änderung der Farbgebung in gelblichere Töne, eine andere Seitengestaltung, die die Assoziation mit einer herausgerissenen Fotoalben-Seite hervorruft, sowie den plötzlichen Szenenwechsel die Szene eindeutig als Rückblende dargestellt.

⁷³ vgl. Abel / Klein: (2016), S. 97.

⁷⁴ vgl. ebd. S. 87-89.



Abb. 41-42: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Die Abbildungen zeigen die Fluchtgeschichte eines Arbeitskollegen des Protagonisten in einer Fabrik, der von seiner Jugend erzählt, vom Abschied aus seiner Heimat, die ihn jedoch in einen Krieg führt, aus dem er als Invalide in eine verwüstete Ruinenlandschaft zurückkehrt. Die traurige Miene des alten Mannes steht im Kontrast zur fröhlichen Miene seines jungen Selbst und verweist schon auf das tragische Ende der Erinnerung.

Das Erzähltempo wird durch einen Uniform Grid und Bewegungen der Figuren rhythmisch gestaltet. Verlangsamungen entstehen durch bestimmte Arten von Panelübergängen und Detailreichtum einiger Panels. Dadurch wird der Fokus auf bestimmte Aspekte gelenkt, sei es Atmosphäre oder Details, die in der nächsten Szene wieder aufgenommen werden. Am Beispiel von Abb. 43 und 44 wird durch die Verwendung von Augenblicksübergängen bzw. Aktionsübergängen die mühselige Fortbewegung des verletzten Kriegsheimkehrers, die zuletzt in einem Stillstand endet, um auf der nächsten Seite in einem Stimmungsbild die zerstörte Heimat zu zeigen, dargestellt.



Abb. 43-44: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

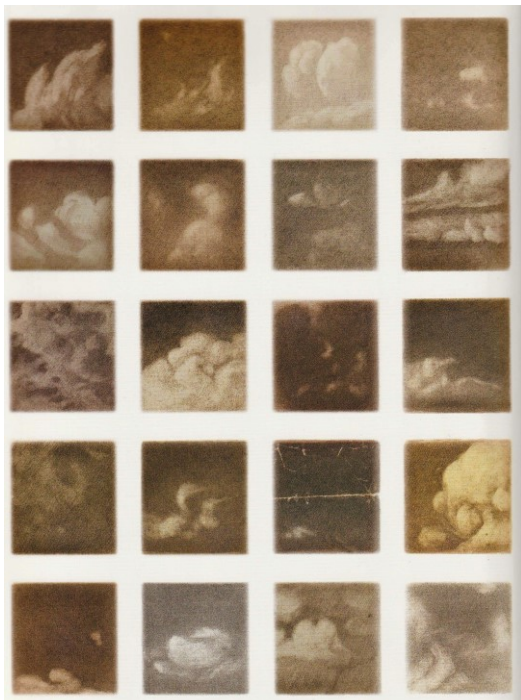


Abb. 45: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Wie bereits erwähnt, zeigen bestimmte Seiten in erster Linie den Zeitverlauf an, wie am Beispiel eines Ausschnitts von Wolkenformationen in Abb. 45 zu sehen ist. An dieser Stelle wird

die Länge der Schiffsreise des Protagonisten auf eine Doppelseite ausgedehnt, die in vielen kleinen quadratischen Panels nur unterschiedliche Wolkenformationen zeigt.

Handlungsbilder sind in „The Arrival“ häufiger anzutreffen als Stimmungsbilder, was auch damit zusammenhängt, dass Handlungsbilder eher in kleinformatigen, quadratischen Panelabfolgen zu sehen sind, während ein einzelnes Stimmungsbild eine ganze Doppelseite beanspruchen kann. Der Protagonist ist meist im Bild oder zumindest der Szene zu sehen, die Bilder zeigen Menschen, Körperteile, Gegenstände, aber auch Straßen, Häuser oder Tiere. Teilweise werden die Menschen jedoch nur auf die Hände reduziert dargestellt, wenn sie beispielsweise den Pass des Protagonisten anfertigen (Abb. 46). Das bewusste Weglassen des Gesichts kann als die bürokratische Anonymität und unpersönliche Behandlung der Menschen im Einreiseprozedere verstanden werden.



Abb. 46: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Durch die Bildabfolge werden Handlungsbilder oft als Bewegung gelesen, so bedient sich Tan dabei meist der Aktionsübergänge, wie in folgendem Beispiel (Abb. 47).



Abb. 47: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

In diesem Handlungsbild dominieren kleinformatige Panels. Die Bilder sind in erster Linie von Bewegungsdarstellungen in verschiedenen Kameraperspektiven geprägt und zeigen den Protagonisten bei seinem ersten Versuch, Arbeit zu finden. Durch eine kurze Bildfolge wird ein Zeitraum von einigen Minuten abgedeckt, wobei durch einen Szenenwechsel bei den untersten drei Panels nicht nur der Ort wechselt, sondern auch verstrichene Zeit wahrgenommen wird.

All diese genannten Aspekte, die die Erzählung vorantreiben, tun dies nur auf der Bildebene. Die Panelübergänge, Montagemuster, die Art der Bewegungsdarstellung und die Darstellung von vergehender Zeit sind auch in anderen Comics zu finden. Hier jedoch, wo die Sprache als Indikator für Zeit-, und Ortswechsel, Handlungswendungen, Rückblenden und Figureninteraktionen fehlt, erfüllt all dies die Bildebene. Durch verschiedene Mechanismen wird die Handlung

verlangsamt, der Blick, der hier nicht von einem Text abgelenkt ist, liest im Bild alles, was sonst die Schrift zumindest teilweise vermittelt. Diese Vermittlung geschieht jedoch verlangsamt. Sehr viele Seiten zeigen nur sich bewegende Körperteile, eine Unterhaltung kann nur durch Bilder gezeigt werden, die Darstellung benötigt mehr Bilder, um verstanden zu werden, als es etwa ein Bild mit Sprechblasen könnte. So ist die Darstellung von Körpersprache wesentlich, um die Bilder zu verstehen. Es braucht jedoch mehr Panels, um eine Situation nur mittels Gestik und Mimik darzustellen, als wenn Worte dabei wären, wie an der nachfolgend abgebildeten Seite gut zu sehen ist (Abb. 48), in der der Protagonist nach seiner Ankunft anscheinend befragt wird. Die offensichtlichen Verständigungsprobleme werden durch Gesichtsausdrücke und Gesten vermittelt und zu gleichzeitig mit dieser zu kompensieren versucht.



Abb. 48: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Die beredte Stummheit verlangsamt dadurch den Erzählprozess der Geschichte, diese wird dadurch entschleunigt, ja, diese Entschleunigung wirkt sich auf die Gesamtkonzeption des Buches aus und lässt die ganze Handlung sich langsamer entfalten; die Erzählung lässt sich Zeit, verlangsamt sich bis an die Grenze des Stillstandes. Die Entschleunigung, die durch diesen Einsatz entsteht, lenkt den Blick auf bestimmte Aspekte, in denen die Zeit fast stillzustehen scheint, auf Situationen, die menschliche Erfahrungen wie Abschied, Sehnsucht oder Erinnern darstellen, sie gibt diesen einen großen Entfaltungsraum und dementsprechende Bedeutung für die Geschichte. Auch der Darstellung des Vergehens von Zeit wird sehr viel Raum gegeben. Auf ganzen Doppelseiten wird, wie bereits gezeigt wurde, etwa die Zeit der Schiffsüberfahrt oder das Vergehen eines ganzen Jahres dargestellt. Die Wahrnehmung eines Stimmungsbildes allein hält die Zeit der Geschichte und des Comic komplett an, da es ja nicht die Handlung vorantreibt, und wirkt sich dadurch auf die Dynamik und Wahrnehmung der Erzählung aus. Auf der Ebene der Handlung vergeht die Zeit zwar mal schneller, mal langsamer, doch durch den Wegfall von Schrift wird jeder Bewegung, jedem Augenblick mehr Bedeutung zugemessen. Sie sind essentiell, um die Geschichte zu verstehen, und es wird mehr mit Bildern allein gezeigt, als die Bilder es in Verbindung mit Sprache tun würden.

2.4 Effekt der beredten Stummheit: Die Steigerung der Fremdheit durch Stummheit

Durch die doppelt wahrgenommene Stummheit, die oberflächliche Stummheit des Buches sowie die Stummheit des Protagonisten, kommt es zu einer Steigerung der Fremdheitserfahrung beim Lesen von „The Arrival“. Durch diese Stummheit werden zugleich andere Kommunikationswege erschlossen und die Stummheit auf diese Weise zu einer beredten gemacht. Der Protagonist kommt in ein fremdes Land, er spricht die Sprache nicht, kennt weder Gebräuche, noch die fremden Nahrungsmittel. Er ist fremd, ganz und gar, und versucht sich in dieser Fremde zurechtzufinden. Die eigene Stummheit und das Unverständnis der Schrift und Sprache führen zu wiederholtem Scheitern und stellen eine Hilfsbedürftigkeit dar, die durch die äußere Stummheit des Buches nur umso authentischer wird.



Abb. 49-50: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Am Beispiel der Abb. 49 und 50 ist diese Hilflosigkeit zu erkennen. Der Protagonist macht sich, wie bereits in Kapitel 2.1.2 beschrieben, nach der ersten Nacht in dem neuen Land auf die Suche nach Nahrungsmitteln. An einer Art Marktplatz versucht er mithilfe eines teilweise piktographischen Übersetzungsbuches, ihm vertraute Nahrungsmittel wie Brot, Äpfel oder Milch zu erhalten, die es anscheinend dort nicht gibt. Der Markt scheint anders zu funktionieren, als der Protagonist so einen Ort kennt. Erst durch die Hilfe seines tierischen Begleiters sowie eines

Fremden und dessen Sohn werden ihm die, hinter Schubladen mit unlesbaren Schriftzeichen verborgenen, fremden Nahrungsmittel nähergebracht.

Golnar Nabizadeh versucht eben jene, hier schon erwähnte, doppelte Sprachlosigkeit zu beschreiben:

“In *The Arrival*, these barriers are represented metonymically through the defamiliarised representation of a text that we recognise as containing signification but are unable to read or even locate in the hinterland of other languages we might know. Like the migrant, who is unable to read a new language, the reader struggles to comprehend the written signs of the new place. As Tan states, the disorienting effect of this unreadable text reminds the reader of their ‘dependence on the written word for security and authority when it comes to meaning’ (2010c, 10). Like the migrant, the reader must creatively engage with all manner of signs to navigate in this new place, rather than attempt simply to decode them (Tan n.d.). [...] The pictographic language engenders a point of narrative frisson between the text and reader, as the reader’s encounter with this unknown alphabet rehearses dilemmas that migrants face in negotiating a new system of signification.”⁷⁵

In diesem Kontext jedoch wird die Erinnerung an die eigene Bedürftigkeit des Sprachverstehens, welches notwendig ist, um Sicherheit und Autorität beizubehalten, hervorgerufen. Gleichzeitig hat diese Beziehung einen Effekt auf den Leser, dem die Probleme von Migranten in einem fremden Umfeld aufgezeigt und sinnlich erfahrbar gemacht werden.

Die Stummheit des Protagonisten steigert die Migrationserfahrung, beziehungsweise lässt diese im Buch authentischer erscheinen, ja, es wird die Grunderfahrung des Fremdseins durch die Stummheit des Protagonisten gezeigt, mit all ihren Konsequenzen, der Abhängigkeit, der Verlassenheit, des Autoritätsverlusts, des Ausgeliefertseins, der Orientierungslosigkeit, durch die sich der Protagonist durchkämpfen muss, bis die eigene Integration von statten gegangen ist, die Sprache beherrscht wird, eine Arbeit und eine Wohnung gefunden sind sowie soziale Kontakte geknüpft werden können. Diese Stummheit zeigt sehr wohl eine Sprache, wenn man so will, die Sprache der Umwege: Mit Händen und Füßen, Mimik und Gestik, mit Zeichnungen wird die Sprachlosigkeit überbrückt. Es wird in der Geschichte mithilfe anderer Zeichensysteme das Nichtbeherrschen des einen kompensiert, und es entsteht wieder eine andere Form der beredten Stummheit, da Körpersprache als außersprachlicher Kommunikationsweg verstanden werden kann. Natürlich setzt dies voraus, dass körperlicher Ausdruck universell lesbar ist, was keineswegs der Fall ist, jedoch ist dieser trotzdem eine Möglichkeit des Auswegs aus der erzwungenen Stummheit, da zumindest einige grundlegende pantomimische Zeichen überall rudimentär verstanden werden können. So bildet die Körpersprache eine Methode des Umgangs

⁷⁵ vgl. Nabizadeh (2014), S. 367.

mit und des Überwindens von Sprachlosigkeit, hier wieder im doppelten Sinn, da nicht nur der Protagonist durch Gesten und Gesichtsausdrücke versucht, sich seinem Umfeld mitzuteilen, auch die Leserinnen und Leser können eben diesen körperlichen Ausdruck lesen und so die Handlung verstehen. Was wir zusätzlich nutzen können, um der Handlung zu folgen, sind die comicsprachlichen Zeichen, die verwendet werden. Insofern haben die Leserinnen und Leser dem Protagonisten doch etwas voraus. Nun sollen kurz die wichtigsten Aspekte beim Lesen körpersprachlicher Zeichen vorgestellt werden, wobei auf eine detaillierte Beschreibung verzichtet wird, da dies in diesem Kontext zu ausufernd wäre. Durch Beispiele aus „The Arrival“ soll schließlich gezeigt werden, wie durch Gestik und Mimik versucht wird, die Sprachbarriere zu überbrücken.⁷⁶

Die Mimik ist ein wesentlicher Teil der Körpersprache, die sich mit den sichtbaren Bewegungen im Gesicht beschäftigt. Sie dient unter anderem zum Zeigen von Affekten und psychischen Prozessen. Allerdings dienen Gesichtsausdrücke nicht immer dem Ausdruck von Gefühlen, sie treten sogar meist unabhängig davon als Signal an eine andere Person auf. Das erkennt man auch daran, dass man wesentlich mehr mimisches Verhalten zeigt, wenn andere Personen anwesend sind, unabhängig von der Stärke des Gefühls.⁷⁷

Blicke sind eigentlich dazu da, Informationen zu sammeln, und nicht, um sie zu senden. Doch immer, wenn man jemanden ansieht, teilt der eigene Blick dem Gegenüber etwas mit. Sowohl die Länge des Blicks, die Richtung, in die er abschweift, als auch die Pupillengröße sagen Wesentliches über die Emotionen des Menschen aus. Dabei sind sowohl die Dauer als auch die Qualität des Blicks ausschlaggebend. Das Blickverhalten spielt beim Herstellen von Beziehungen zu anderen Personen eine wesentliche Rolle.⁷⁸

Die Gestik schließlich ist sehr wichtig zur Unterstreichung der Verbalsprache, bildet aber auch unabhängige Kommunikationsformen, teilt Gefühle mit und ist Ausdruck der individuellen Persönlichkeit. Gesten können einerseits sprachunterstützend sein, sie können der Verbalsprache aber auch gegengesetzt sein, wenn man versucht, seine wahren Gefühle zu verstecken, oder die

⁷⁶ Als Körpersprache bezeichnet man nonvokale, nonverbale Kommunikation, welche die Gestik, Mimik, das Blickverhalten, das räumliche Verhalten, das Berührungsverhalten und die Körperhaltung einschließt sowie das Geruchsverhalten, wobei letzteres ausgelassen wird, da es in diesem Kontext irrelevant ist. In diesem Zusammenhang wird Kommunikation verstanden als Bezeichnung für unmittelbare, interpersonale Wahrnehmungs- und Wechselwirkungsprozesse, die in diesem Fall nonverbal und nonvokal auftreten, also ohne dass sprachliche Zeichen und Stimme dabei verwendet werden. vgl. Rosenbusch, Heinz / Schober, Otto (Hg.): Körpersprache und Pädagogik. Das Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren⁴ 2004, S. 6.

⁷⁷ vgl. Rosenbusch (2004), S. 24;26;28.

⁷⁸ vgl. Argyle, Michael: Körpersprache & Kommunikation. Paderborn: Junfermann⁹ 2005, S. 217-220.

Gesten sind völlig unabhängig vom Gesagten. Verschiedene Gesten haben allerdings in verschiedenen kulturellen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen angenommen, so wie im westlichen Kulturkreis etwa das Kopfnicken Zustimmung, das Schütteln der Faust Ärger, das Reiben der Handflächen Erwartung, Gähnen Langeweile, oder das Reiben des Bauches Hunger bedeutet. Die Gestik eines Menschen äußert sich je nach Stimmung unterschiedlich, wobei Menschen oft individuelle charakteristische Gesten haben, an denen sie erkannt werden können. Wie sich Gesten äußern, ist von der Stimmung, der eigenen Kontrolle, des gesellschaftlichen und beruflichen Hintergrundes, des Alters, Geschlechts, der Gesundheit und der körperlichen Verfassung abhängig.⁷⁹ Dies zeigt sich auch in Tans „The Arrival“.

An jener Stelle in „The Arrival“, in der der Protagonist in der Ankunftshalle von der Einwanderungsbehörde befragt wird (Abb. 51), sind sowohl Mimik und Gestik, als auch das Blickverhalten gut zu identifizieren und dienen hier als Hauptindikator des Verstehens der Szenerie für den Leser oder die Leserin, wobei der Protagonist gleichzeitig in einer Szene dargestellt wird, die die Schwierigkeit der Verständigung in der Fremde zeigt. Die Zettel mit den verschiedenen Zeichen, die an der Jacke des Protagonisten hängen, wurden diesem nach verschiedenen körperlichen Untersuchungen angeheftet und zeigen wohl dessen körperliche Verfassung an, sowie die erfolgreiche Absolvierung der vorigen Schritte des Einwanderungsprozesses, die ihn nun zu diesem letzten Gespräch vor der Aushändigung seiner Papiere gebracht haben.

Was die Mimik des Protagonisten in Abb. 51 betrifft, so wird er in den meisten Panels mit offenem Mund dargestellt, ein Indikator dafür, dass er gerade spricht, die Mundwinkel sind manchmal schief oder nach unten gezogen, es bilden sich Falten auf der Stirn und dem Nasenbein. Einzig im letzten Panel ist das Gesicht relativ glatt. Was den Blickkontakt betrifft, so ist der Protagonist dem Leser oder der Leserin meist zugewandt. Einzig die letzten drei Panels zeigen einen abgewandten Blick, zuerst leicht nach unten, dann sogar geschlossene Augen und zum Schluss einen Blick, der nach rechts in die Ferne schweift. Was die Gestik betrifft, so zeigen die Hände in den ersten fünf sowie im letzten Panel ein Festhalten des Huts, abwechselnd sind eine oder beide Hände in Positionen, die das Reden unterstützen sollen, die Gesten sollen das Gesagte verdeutlichen, die Handflächen sind den Leserinnen und Lesern oft zugewandt. Das zweite Panel zeigt die Hand, wie sie das Ohr nach vorne schiebt, ein Anzeichen dafür, dass er die Person gegenüber nicht oder nur schwer versteht. In drei Panels, auf Anfang und Ende der Szene verteilt, kratzt beziehungsweise greift der Protagonist sich an Stirn oder Haare, ein konventionalisiertes Zeichen für Ratlosigkeit und Verzweiflung. Das Vorzeigen der Fotografie

⁷⁹ vgl. Argyle (2005), S. 234-248; 250-253.

soll ebenfalls die Kommunikation verbessern, das Gesagte verdeutlichen. Alles in allem kann durch die Darstellung der Körpersprache verstanden werden, dass der Protagonist trotz offensichtlicher Verständnisprobleme versucht, zu erklären, warum er ausgewandert ist, und dass er hofft, dass seine Familie nachkommen darf. Das Gespräch endet für ihn offensichtlich nicht zufriedenstellend, was man an den Ratlosigkeit und Hoffnungslosigkeit darstellenden letzten Bildern sehen kann. Der abschweifende Blick, der geschlossene Mund und die den Hut festklammernden Hände zeigen, dass er die Verständigung aufgegeben hat und resigniert.



Abb. 51: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Eine ursprüngliche und die vielleicht intimste Form der nonverbalen Kommunikation ist der Körperkontakt. Durch Berührung werden die grundlegendsten Formen zwischenmenschlicher Beziehungen und zu einem gewissen Teil auch Gefühle vermittelt. Aktives Berühren erfolgt durch motorische Aktivität und hat erforschenden beziehungsweise prüfenden Charakter. Durch passives Berühren nimmt man durch Einwirkung von außen Signale auf. Gegenseitiges Berühren ist aktiv von beiden Seiten, weil man aufeinander reagiert. Normalerweise berührt man jemanden mit der Hand, dem Mund oder dem Arm und wird an Kopf, Schultern, Armen,

Händen, Knien oder dem Oberkörper berührt. Solch taktiles Verhalten ist kulturspezifisch und wird erlernt. Man kann es nach seiner Intimität, Dauer und Häufigkeit klassifizieren.⁸⁰

Durch die Körperhaltung und Relation im Raum wird viel vom Beziehungsaspekt sozialer Interaktion vermittelt, wie Status, Macht, Zuneigung und Intimität. Es werden Eindrücke über die Einstellung der Interaktionspartner geschaffen. In positiv verlaufenden Gesprächen werden die Körperhaltungen der jeweiligen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner nachgeahmt, bei negativen werden entgegengesetzte Positionen eingenommen. Die Positur sagt einiges über zwischenmenschliche Beziehungen, aber durch ihre physiologische oder symbolische Ausdrucksweise auch über Gefühle aus. Körpersprache unterliegt je nach der Situation, in der sie auftritt, sozialen Konventionen. Die Körperhaltung gilt oft als Ausdruck manifester emotionaler Zustände und Einstellungen, beispielsweise durch Spannung, Entspannung und Unmittelbarkeit.^{81 82}

Das Verhalten im Raum besteht laut Argyle aus Nähe, Orientierung, Territorialverhalten und Bewegung. Eine Veränderung in der räumlichen Stellung dient auch als Signal zur Interaktion und ist von Persönlichkeit und Kultur abhängig. Die Nähe bezieht sich auf den Abstand zwischen zwei Menschen. Sie ist stark vom Kontext und den beteiligten Personen abhängig. Die Orientierung meint den Winkel, in dem man jemandem gegenübersteht, wobei die jeweilige Orientierung verschiedener Körperteile, wie etwa Kopf oder Oberkörper, unterschiedliche Bedeutung haben kann. Die Höhe wird verändert, indem man steht, sitzt, auf eine Art Podest steigt, liegt, auf dem Boden sitzt, hohe Schuhe trägt oder seine Körperhaltung verändert, wobei die Änderungen der Höhe meist vertraute soziale Aktionen sind.⁸³

Die Bedeutung von Körperkontakt, Haltung und Position im Raum für die nonverbale Kommunikation soll nun anhand einer anderen Passage in Abb. 52 analysiert werden. Die Szene zeigt, wie der Protagonist von einem Mann und dessen Sohn zu deren Boot geführt wird, nachdem ihm diese gezeigt haben, welche Nahrungsmittel in dem Land gebräuchlich sind. Der Protagonist wird vom Sohn zum Boot gewinkt, sieht dort in ein Gefäß, das ihm das Kind zeigt, und erschrickt vor dem stacheligen Schwanz, der aus dem Gefäß ragt, wobei ihn der Mann beruhigt und zeigt, dass es sich nur um eines der harmlosen, die Menschen begleitenden Tiere handelt, die es in diesem Land gibt.

⁸⁰ vgl. Argyle (2005), S. 267-268.

⁸¹ vgl. Rosenbusch (2004), S. 44-45.

⁸² vgl. Argyle (2005), S. 255-259.

⁸³ vgl. Argyle (2005), S. 281-289.



Abb. 52: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Betrachtet man den Aspekt des Körperkontakts, so sieht man, dass der Mann in ein oder zwei Panels den Protagonisten berührt. Die erste Berührung geschieht durch einen Griff an die Schultern des Protagonisten, der in Kombination mit dem freundlichen Blick, mit dem er sich ihm zuwendet, sowie der offenen Körperhaltung offensichtlich Beruhigung erzeugen soll. Die zweite Berührung ist nicht klar zu erkennen, jedoch steht der Mann dicht hinter dem Protagonisten, so nah, dass sie sich vielleicht auch berühren. Weiters berührt das Kind das Tier, welches es auf dem Arm trägt, was eine große Vertrautheit zwischen den beiden impliziert. Die Körperhaltungen des Kindes wirken durchwegs entspannt, teilweise durch Bewegung und eine erhoben winkende Hand dynamischer, dann wieder eher ruhiger. Die Körperhaltung des Protagonisten wechselt von entspannt zu angespannt und wieder zu entspannt, wobei der Schreckmoment den Protagonisten eine künstlich wirkende, abwehrende Pose einnehmen lässt, die Hände schützend vor dem Körper, die Schultern hochgezogen. Der Vater des Kindes zeichnet sich ebenfalls durch entspannte Posen aus, die Körperhaltung immer offen, dem Protagonisten zugewandt. Was die Position im Raum betrifft, so erreicht der Junge zuerst das Boot. Erst durch

ein Handzeichen kommt der Protagonist näher, der erst eingeladen werden muss, und generell eine eher zögernde Haltung innehat, als er dort ankommt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Zusammenspiel der nonverbalen Kommunikation, verdeutlicht durch Berührung, Körperhaltung und Position im Raum, den Leserinnen und Lesern erlaubt, die stumme Geschichte, die erzählt wird, zu verstehen und die Stummheit beredt, also deutbar zu machen. Die Fremdheit des Protagonisten wird durch Körpersprache ausgeglichen, da diese universell lesbar ist und dadurch einen ersten Anhaltspunkt bietet, sich in der Fremde zurecht zu finden und gegen die eigene Außenseiterposition anzukämpfen.

Eine weitere Methode wird in „The Arrival“ vom Protagonisten angewandt, um die eigene Sprachlosigkeit zu überbrücken: Durch Origami und piktographische Übersetzungsbücher sowie durch Zeichnungen werden die Sprachprobleme visuell bzw. skulptural überbrückt. In diesem Fall sind es die Bilder, die wie die Körpersprache universell lesbar sind und anstelle des Protagonisten das Wort ergreifen.



Abb. 53: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Abb. 53 zeigt den Protagonisten beim Zeichnen seiner Heimat. Er versucht hier, den Grund für seine extreme Reaktion auf den stacheligen Schwanz des Tieres zu erklären, indem er die Bedrohung seiner Heimat durch riesige stachelige Tentakel piktographisch darstellt.

Der Leser oder die Leserin wiederum wird durch das eigene Unvermögen, die Fantasieschrift zu lesen, und die erzwungene Reduktion des eigenen Lesens auf jenes von Körpersprache, Piktogrammen und Comicsprache dem Protagonisten näher gebracht. Beim Lesen beginnt man daher einige grundlegende Migrationserfahrungen mit dem Protagonisten zu teilen.

Die Hilflosigkeit des Protagonisten in der Fremdheit der neuen Welt wird nicht nur durch eigene Versuche, mit dieser auf verschiedene Wege zu kommunizieren, überbrückt, sondern durch Hilfe von außen. An der Seite des Protagonisten, so wie auch an der Seite jedes anderen

Bewohners und jeder anderen Bewohnerin des neuen Landes, befindet sich ein Tier, das diesen bzw. diese ständig begleitet. So trifft der Protagonist in seiner neuen Wohnung auf sein persönliches Begleittier, nachdem er ein Gefäß öffnet, dem das Tier entspringt (Abb. 54).

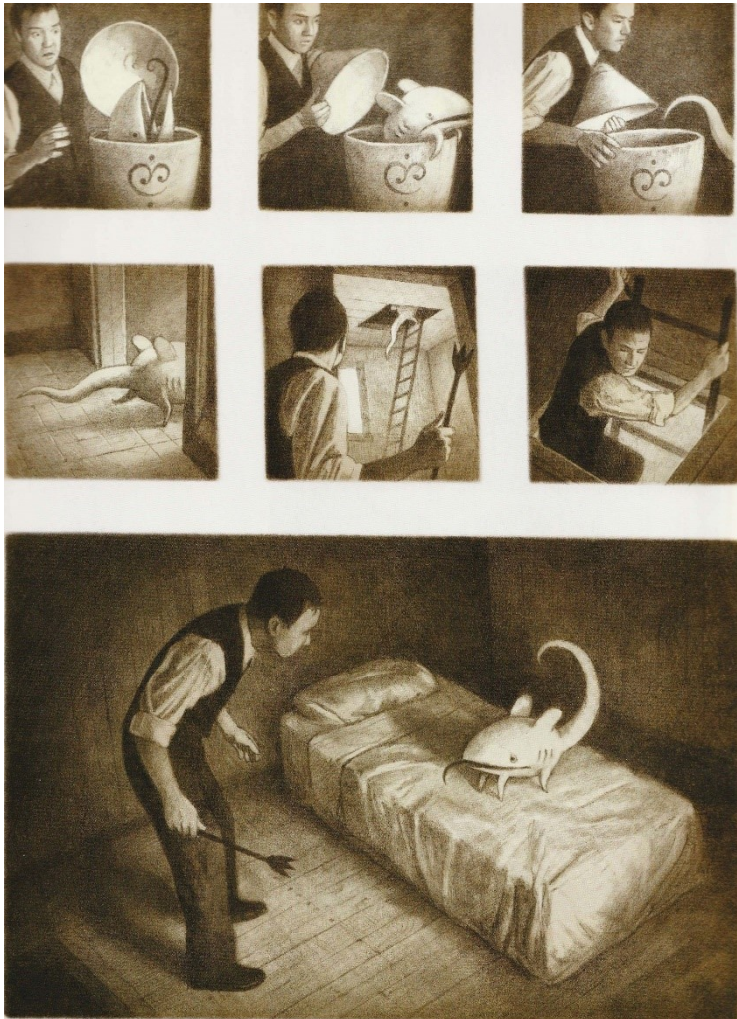


Abb. 54: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Nach einer Verfolgungsjagd ins Schlafzimmer lässt der Protagonist von dem Tier ab, und es sucht sich einen Platz am Fensterbrett. In den folgenden Panels kehren die Gedanken des Protagonisten zurück zu seiner Familie, wodurch eine Atmosphäre der Einsamkeit vermittelt wird. Hier fungiert das Tier erstmals als Vertreiber der Einsamkeit des Protagonisten, auch wenn dieses nicht aktiv ist, allein durch seine Anwesenheit scheint die Einsamkeit des Protagonisten gemindert. Wie die Geschichte im weiteren Verlauf zeigt, ist das Tier nicht einfach ein Haustier, es ist weit mehr.



Abb. 55: Tan, Shaun: *The Arrival*. 2007.

Es wird im Lauf der Geschichte nicht nur zu einem ständigen Begleiter, der die Einsamkeit der fremden Welt vertreibt, es fungiert auch als Führer durch die Fremde, indem es beispielsweise dem Protagonisten zeigt, wie er am Markt Lebensmittel findet (Abb. 55), und hilft ihm auch bei kleinen Aktionen, wie dem Halten von Plakaten, die der Protagonist in der Stadt aufklebt (Abb. 56), oder reicht ihm seinen Hut.

Einen passenden Begriff für das Verhältnis von Tier und Mensch in „*The Arrival*“ verwendet Bidisha Banerjee in ihrem Artikel „Kinship between companion species: A posthuman refiguration of the immigrant condition in Shaun Tan’s *The Arrival*.“ Der Begriff der Companion Species bezeichnet das Zusammenleben von Mensch und Tier, welches jedoch nicht vom Handeln des Menschen allein ausgeht, sondern die verschiedenen Lebenswelten beider Spezies untersucht. Beide Partner sind dabei ständig mit einer Form von Andersartigkeit (otherness) konfrontiert und lernen, mit nicht vergleichbaren Unterschieden harmonisch zu koexistieren, indem sie auch sich selbst redefinieren.⁸⁴ Banerjee eröffnet einen Diskurs, der sich mit den Begriffen des Posthumanen und Postkolonialen auseinandersetzt, und stellt das Verhältnis der fantastischen Tiere und ihren menschlichen Partnern und die allgemeine Rolle der Tiere im Land in den Vordergrund. Dabei wird darauf hingewiesen, dass die Tiere eine große Bedeutung für das Land haben. So sind mehrere Gebäude, die für das Stadtbild prägend sind, in Formen von fantastischen Tieren gestaltet. Auch das fantastische Pendant zur Freiheitsstatue, wie es in einem Bild Tans (Abb. 57) zu sehen ist, zeigt Mensch und Tier. Tan hat sich hier auf eine Fotografie

⁸⁴ vgl.: Banerjee, Bidisha: Kinship between „companion species“: A posthuman refiguration of the immigrant condition in Shaun Tan’s *The Arrival*. In: *Journal of Postcolonial Writing*, Peer reviewed Journal, Vol 52, 2016, Routledge Taylor & Francis Group. S. 399-414. Url: <http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2016.1228264>, letzter Aufruf 31.12.2017, S. 402/406.

von Migranten, welche den Hafen von New York erreichen und die Freiheitsstatue sehen, bezogen.



Abb. 56: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.



Abb. 57: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Das Pendant zeigt zwei Personen, die wahrscheinlich ebenfalls Migranten oder Reisende sind, wobei eine von beiden hat einen Koffer bei sich, die ebenfalls von je einem fantastischen Tier begleitet werden. Banerjee vergleicht hier die Tiere mit der Fackel der Freiheitsstatue.

„Just as the torch borne by the figure in the Statue of Liberty symbolizes freedom from oppression and tyranny, so also the animals are crucial in the depiction of these two figures. These figures connote an ethics of empathy based on trans-species alliances.”⁸⁵ (410)

Die speziesübergreifende Partnerschaft zwischen Mensch und Tier ist ein Hauptmotiv der Geschichte. Jede Person auf die der Protagonist trifft, wird von einem Tier begleitet, ja, Tiere sind fast in jeder größeren Bildeinstellung zu sehen (Abb. 58).



Abb. 58: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Banerjee interpretiert das Verhältnis der Begleittiere zu den Einwanderern als „allegory of difference“. Dabei zeigt die speziesübergreifende Freundschaft, die von Unterschieden und Andersartigkeit beider Partner geprägt ist, dass eine gewollte Offenheit und der Wille, sich mit den fremden Gegebenheiten vertraut zu machen, dazu führt, dass die Andersartigkeit der neuen Welt weniger angsteinflößend und befremdlich wird und zeigt damit einen natürlichen Prozess des Einlebens in das neue Umfeld.⁸⁶ Mit dem Tier lässt sich trotz Fremdheit und sprachlicher Barrieren, die die Hauptfigur in Kontakt mit den Menschen überall begleiten, auf unmittelbare Weise kommunizieren.

⁸⁵ Banerjee (2016), S. 410.

⁸⁶ vgl. Banerjee (2016), S. 412.

2.5 Sonderfall Fantasieschrift: Das Rätsel des Textes und die Grunderfahrung des Fremden

Wie bereits mehrmals erwähnt, ist die „stumme“ Graphic Novel „The Arrival“ keineswegs ein Buch ohne Worte. In diesem Kapitel soll dem im Buch sehr präsenten Phänomen der Fantasieschrift nachgegangen werden. Das Rätsel des Textes und die Grunderfahrung des Fremden, die durch die Darstellung der fremden Stadt und die damit verbundenen vielfältigen Darstellungen von Schrift zu einer Auseinandersetzung mit dieser fremden Schrift führen, lässt die hier erschaffene Welt authentisch erscheinen. Gleichzeitig ist die Schrift sowohl für den Protagonisten als auch für die Leserinnen und Leser ein Rätsel. Diesem Rätsel, seinem Auftauchen in verschiedenen Kontexten und den Funktionen, die die Fantasieschrift erfüllt, soll nun nachgegangen werden.

Zunächst sollen einige Beispiele beschreiben werden, in denen Schrift in verschiedenen Kontexten vorkommt, sowie die Funktionen der Schrift in diesen. Schon relativ zu Beginn des Buches, der Protagonist ist gerade im fremden Land angekommen, wird dieser mit Schrift konfrontiert. Im Zuge verschiedener körperlicher Untersuchungen, die einen Teil des Aufnahmeprozesses darstellen, werden dem Protagonisten von verschiedenen Personen Zettel mit Schriftzeichen angeheftet. Der Protagonist wird sozusagen „beschriftet“ (Abb. 59).



Abb. 59: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Diese Beschriftung geschieht von außen, und stellt einen massiven Eingriff in die Privatsphäre des Protagonisten dar, fremde Hände beschreiben ihn im Lauf des bürokratischen Prozesses der Einwanderung. Erst die Erduldung dessen führt zu einem Pass in der Tasche, der Möglichkeit, sich in der Stadt frei zu bewegen und ein neues Leben zu beginnen.

Die rätselhafte Schrift ist auch in der Stadt zu finden. Auf einem großen Splash Panel, das die Stadt oder einen Teil davon überblicksartig zeigt, entdeckt man an den Gebäuden Schriftzeichen, die in diesem atmosphärischen Panel in Abb. 60 eine dekorative Funktion einnehmen, aber auch an Firmennamen, politische Botschaften oder Werbung denken lassen.



Abb. 60: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Wie in den Abb. 61-63 zu sehen ist, wird die Schrift auch im Alltag der Straße dargestellt, als Zeitungstitelseite oder an Hauswänden.



Abb. 61-63: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Hier ist bereits klar, dass die Schrift einerseits dazu da ist, die Authentizität der Stadt zu vermitteln, andererseits die Fremdheitserfahrung des Protagonisten (sowie der Leserinnen und Leser) zu verstärken. Besonders hier ist der Unterschied der Schrift in den verschiedenen Panels zu beachten, es scheint sich um dieselbe Schrift zu handeln, sondern um verschiedene Schriften. So erinnern einige Schriften an den lateinischen Schriftkulturkreis, andere wiederum wirken dem chinesischen oder hebräischen Schriftsystem entnommen oder erinnern an Sanskrit (siehe Abb. 64-66). nicht

(380) Sanskrit-Text in Devanāgarī-Schrift (Yājñavalkya's Dharmasāstra II, 1)

व्यवहारान्नृपः पश्येद्विद्वद्भिर्ब्राह्मणैः सह ।
 धर्मशास्त्रानुसारेण क्रोधलोभविवर्जितः ॥१॥

*vyavahārānnṛpaḥ paśyedvidvadbhirbrāhmaṇaiḥ saha |
 dharmasāstrānusāreṇa krodhalobhavivarjitah ||*

Abb. 64: Haarman, Harald: Universalgeschichte der Schrift. 1991.

99 Die graphische Entwicklung chinesischer Schriftzeichen von der Shang-Periode bis in die Zeit der Han-Dynastie (202 v. Chr. – 220 n. Chr.); daher Bezeichnung der Standardzeichen als han-zi 'Han-Zeichen'

| | | | | | |
|---|---|---|---|------|----------|
| 日 | 𠄎 | 𠄏 | 日 | RÌ | 'Sonne' |
| 月 | 𠄐 | 𠄑 | 月 | YUÈ | 'Mond' |
| 人 | 𠄒 | 𠄓 | 人 | RÉN | 'Mensch' |
| 木 | 𠄔 | 𠄕 | 木 | MÙ | 'Baum' |
| 山 | 𠄖 | 𠄗 | 山 | SHĀN | 'Berg' |
| 目 | 𠄘 | 𠄙 | 目 | MÙ | 'Auge' |
| 火 | 𠄚 | 𠄛 | 火 | HUǒ | 'Feuer' |
| 口 | 𠄜 | 𠄝 | 口 | KǒU | 'Mund' |
| 子 | 𠄞 | 𠄟 | 子 | Zǐ | 'Kind' |
| 馬 | 𠄠 | 𠄡 | 馬 | Mǎ | 'Pferd' |
| 鳥 | 𠄢 | 𠄣 | 鳥 | NIAO | 'Vogel' |
| 牛 | 𠄤 | 𠄥 | 牛 | NIU | 'Kuh' |
| 犬 | 𠄦 | 𠄧 | 犬 | QUǎN | 'Hund' |
| 魚 | 𠄨 | 𠄩 | 魚 | YÚ | 'Fisch' |

(192) Anfang der hebräischen Bibel

בראשית
G E N E S I S.
 CAPUT I. N

2 א בְּרֵאשִׁית בָּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ: וְהָאָרֶץ
 תִּהְיֶה תוֹהוּ וָבֹהוּ וְהַשָּׁן עַל־פְּנֵי תְהוֹם וְרוּחַ אֱלֹהִים
 3 מְרַחֶפֶת עַל־פְּנֵי תְהוֹם: וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי אוֹר וַיְהִי
 4 אוֹר: וַיֵּרָא אֱלֹהִים אֶת־הָאוֹר כִּי־טוֹב וַיְבַדֵּל אֱלֹהִים בֵּין
 5 הָאוֹר וּבֵין תְּהוֹמָה: וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם וּלְתְּהוֹמָה
 6 קֵרָא לַלַּיִל וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם אֶחָד: פ
 7 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי רִקיעַ בְּהוֹדֵף תְּהוֹם וַיְהִי מִבְּדִיל בֵּין
 8 מַיִם לְמַיִם: וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת־הַרְקִיעַ וַיְבַדֵּל בֵּין תְּהוֹמֹת
 9 אֲשֶׁר מִתַּחַת לְרִקיעַ וּבֵין תְּהוֹמֹת אֲשֶׁר מֵעַל לְרִקיעַ וַיְהִי־
 10 כֵן: וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְרִקיעַ שָׁמַיִם וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר
 11 יוֹם שֵׁנִי: פ וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יִקְווּ תְּהוֹמֹת מַתַּחַת
 12 הַשָּׁמַיִם אֶל־מַקּוֹם אֶחָד וְתִרְאֶה תִּבְשֶׁת וַיְהִי־כֵן:
 13 וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לַיִּבְשָׁה אָרֶץ וּלְמַקְוֹת תְּהוֹם קִיָּם וַיְהִי־
 14 כֵן: וַיֵּרָא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב: וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים תְּדַשְׁא הָאָרֶץ
 15 דְּשֵׁא עֲשׂוֹב מוֹרֵיעַ זֶרַע עֵץ פְּרִי עֵשֶׂת פְּרִי לְמִינֵו אֲשֶׁר
 16 זֶרַע־בּוֹ עַל־הָאָרֶץ וַיְהִי־כֵן: וַתּוֹצֵא הָאָרֶץ דְּשֵׁא עֲשׂוֹב
 17 מוֹרֵיעַ זֶרַע לְמִינֵהוּ וְעֵץ עֲשׂוֹת־פְּרִי אֲשֶׁר זֶרַע־בּוֹ לְמִינֵהוּ
 18 וַיֵּרָא אֱלֹהִים כִּי־טוֹב: וַיְהִי־עֶרֶב וַיְהִי־בֹקֶר יוֹם שְׁלִישִׁי:
 19 פ וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים יְהִי מְאֹרֶת בְּרִקיעַ הַשָּׁמַיִם
 20 לְתַבְדִּיל בֵּין הַיּוֹם וּבֵין הַלַּיִל וַיְהִי לַאֲהָה וּלְמוֹעֲדִים
 21 וּלְיָמִים וּשְׁנָיִם: וַיְהִי לְמַאֲרֹת בְּרִקיעַ הַשָּׁמַיִם לְהָאֵר
 22

Abb. 65-66: Haarman, Harald: Universalgeschichte der Schrift. 1991.

Ebenso wird Schrift im Kontext der Kommunikationsversuche des Protagonisten mit seiner Umwelt verwendet, an zwei Stellen arbeitet er mit Übersetzungsbüchern, eines teilweise pikto-graphisch, das andere rein auf Schrift basierend (Abb. 67-68).



Abb. 67-68: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

In beiden Fällen scheitert der Protagonist jedoch am Rätsel des Textes, wobei ihm an einer Passage der Geschichte die Lösung des Verständigungsproblems, bei der Suche nach einer

Bleibe durch die bildliche Darstellung eines Bettes weiterhilft. In der Szene am Markt nützt ihm jedoch auch das piktographische Übersetzungsbuch nicht mehr, da nicht nur die kodierte Kommunikation, sondern auch die Realität nicht mehr mit der alten zu vergleichen ist, die Nahrungsmittel sind nicht die seiner Heimat und ihre Bezeichnungen bieten keinerlei Anhaltspunkte des Verständnisses.

Schrift kommt weiters im Kontext von Werbung oder auch Information vor. Auf der Reise durch die Stadt fährt der Protagonist auf einem fliegenden Schiff an von Werbeplakaten bespickten Hauswänden vorüber (Abb. 69), die diese Großstadtdarstellung noch authentischer machen, wobei hier im Vergleich zu dem Splash Panel vorher eindeutig Referenzen zu beworbenen Artikeln hergestellt werden können. So kann die Abbildung der Frau mit der dampfenden Tasse als Werbung für ein heißes Getränk oder ein bestimmtes Geschäft interpretiert werden.

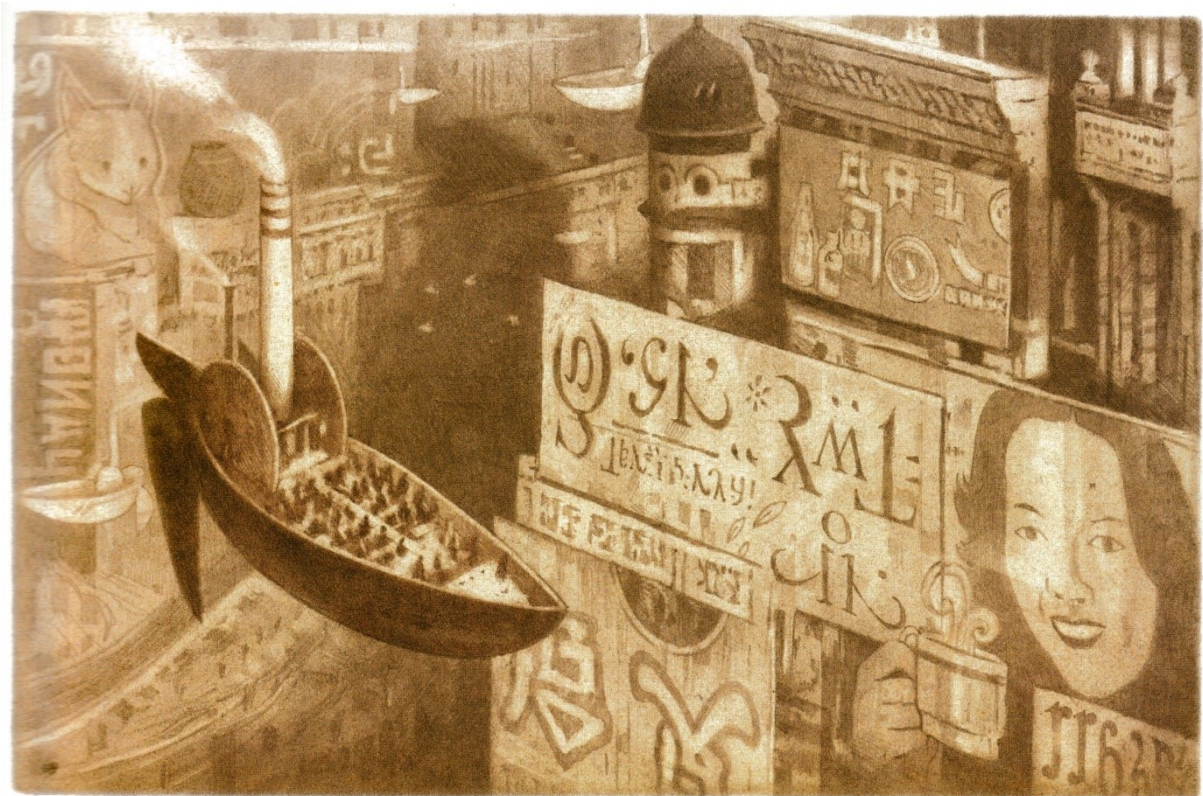


Abb. 69: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Der letzte Kontext, in dem die Fantasieschrift auftaucht, sind Ortsangaben. Sei es in Form von Wegweisern oder auch „Adressen“, hier dient Schrift der Orientierung und Zuordnung. Doch auch hier scheitert der Protagonist an der Fremdheit der Schrift (Abb. 70-71), die Orientierungshilfen werden selbst zum semiotischen Labyrinth.

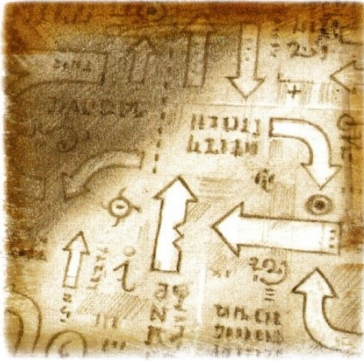


Abb. 70-71: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

So unterschiedlich die Kontexte sind, in denen die Schrift erscheint, so verschieden sind auch die Funktionen der Unlesbarkeit der Welt. Eines jedoch wurde bisher nicht näher besprochen, das Rätsel des Textes an sich, der Ursprung der unlesbaren Schrift in „The Arrival“. Golnar Nabizadeh beschreibt in ihrem bereits zitierten Text zur visuellen Melancholie, welchen Ursprung die erfundene Schrift Tans hat:

„Tan used Roman letters and rendered them incomprehensible through a ‘cut-up’ technique, in which he inverted and combined different letters to create a new alphabet that was partly roman in appearance and partly pictographic.”⁸⁷

Diese Behauptung wirkt auf den ersten Blick plausibel. Betrachtet man die Schrift, so fällt zunächst auf, dass sie nicht, wie etwa die Handschrift des Protagonisten, offensichtlich unleserlich dargestellt ist, sondern alle Buchstaben individuell sichtbar sind. Einige Buchstaben wirken vertraut, sie sind lediglich gedreht, gespiegelt, oder mit anderen Buchstaben zu einem kombiniert. Wieder andere sind eindeutig piktografisch.



Abb. 72-73: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

⁸⁷ vgl. Nabizadeh (2014), S. 367.

Allerdings ist zu bezweifeln, dass die Buchstaben nur aus dem lateinischen Alphabet entnommen sind. Wenn man die Schrift genau betrachtet, so ist es nicht einmal eine kontinuierliche Schrift, die sich durch den Text zieht, sondern es scheint sich um mehrere verschiedene Schriftarten bzw. eine kreolische Schrift zu handeln. So sind die Glyphen auf einem Bild deutlich voneinander getrennt, an einer anderen Stelle sind sie miteinander verflochten. Dominieren an einer Stelle runde, so sind es an einer anderen eckige Formen, ähnelt eine Schrift den römischen Lettern, so erinnert eine andere vor allem an chinesische Schriftzeichen, das hebräische Alphabet oder Sanskrit, vor allem, wenn man die Verbindungslinien und Verflochtenheit der Schriftzeichen untersucht.⁸⁸ Jedoch ist es schwierig, diese Schriften genau in bestimmte Kontexte einzuordnen, da sie sich doch von den uns bekannten Schriften unterscheiden und in sich selbst variieren oder tatsächlich unterschiedliche Schriftsysteme darstellen. Ein weiterer interessanter Aspekt ist die Verwendung von unterschiedlichen Schriftarten in unterschiedlichen Kontexten, aber vor allem in jenen Kontexten, wo es sich anscheinend um verschiedene Schriftsysteme handelt. So sind die Schriftzeichen des Titels, der größeren Stadtansichten, der Übersetzungsbücher, sowie die richtungsweisenden Glyphen deutlich voneinander getrennt und basieren eindeutig auf einer Schriftart mit Serifen. Man kann neben einzelnen zerschnittenen und neu angeordneten Buchstaben auch Satzzeichen erkennen. Die Schriftzeichen in der Straßenansicht, die auf einer Hauswand oder auf der Zeitung zu sehen sind, sind serifenlos und scheinen generell keine gemeinsamen Zeichen mit der ersten Schrift zu haben. Insofern stimmt die Behauptung nicht, dass die Schrift aus einem einzigen Alphabet stammt, jedoch ist im Kontext der Geschichte auch nicht verwunderlich, dass die Stadt sich durch mehrere Schriften auszeichnet, so sieht man ja auch an den Figuren, die sich durch die Geschichte ziehen, an den in Rückblenden erzählten Einwanderungsgeschichten und an der vollen Ankunftshalle, dass es sich hierbei um ein Einwanderungsland, ähnlich den USA des 19. Jahrhunderts, handelt.

Weiters stellt sich die Frage nach der Dekodierung der unlesbaren Schrift. Gibt es eine Möglichkeit, diese Schrift zu übersetzen? Entstehen dann sinnvolle Sätze und entwickelte Tan tatsächlich eine eigene Schrift, oder verwendet er die Buchstaben willkürlich bzw. dekorativ? Und wenn die Texte einen Sinn ergeben, ist dieser Sinn lesbar, ist es ein kodiertes Englisch oder eine andere Sprache?

Ein Aspekt der unlesbaren Schrift ist dabei besonders interessant: An mehreren Stellen ist der Name des Autors erkennbar (siehe Abb. 74).

⁸⁸ vgl. Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag² 1991, S. 178-179; 307; 527.

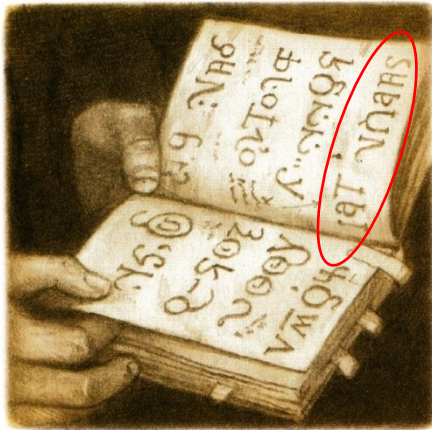


Abb. 74: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Dies könnte als versteckte Bildunterschrift gesehen werden, also als Paratext, der in den Text hereingeschummelt wurde. Andererseits können die Buchstaben, die Tans Namen bilden, als Pendants zu eben jenem lateinischen Alphabet gelesen werden. Außerdem ist der Titel des Buches ebenfalls in die Fantasieschrift „übersetzt“ worden (Abb. 75).



Abb. 75: Tan, Shaun: The Arrival. 2007.

Einige Buchstaben können hier also eindeutig als Pendants zur lateinischen Schrift gelesen werden. Doch weit kommt man nicht, denn schnell kann man feststellen, dass es sich nicht einfach um kodierte Buchstaben des lateinischen Alphabets handelt. So gleicht im Titel nur der stilisierte Buchstabe N dem aus Tans Bildunterschrift, doch in „The Arrival“ gibt es weder ein N, noch lässt sich eine Dopplung des Rs beim Titel feststellen. Eine einfache Kodierung der englischen Sprache in erfundenen Buchstaben kann also ausgeschlossen werden. Falls es sich also tatsächlich um eine Geheimschrift handelt, also kodierte Schrift, die Bedeutung hat, basiert sie nicht auf dem Englischen oder ist komplexer kodiert, was mir jedoch als unwahrscheinlich erscheint. Es können keine weiteren Worte, Sätze oder Sinneinheiten ausgemacht werden, die

Schriftzeichen verschwimmen. Die geheime Schrift in Shaun Tans „The Arrival“ mag der Protagonist lesen gelernt haben, doch für die Leserinnen und Leser, die sich mit dem Ankommen identifizieren und seine Rolle einnehmen, bleibt sie ein Geheimnis.

3 Nachwort

Den Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit stellen die Bestimmung der Funktion des Schweigens und der Stummheit in erzählenden Kunstformen sowie das Interesse am Thema der Migration und der Überwindung von formaler Stummheit und Sprachlosigkeit durch Sprache auf anderen Ebenen dar. Das zentrale Analysebeispiel bildet dabei die Graphic Novel „The Arrival“ des australischen Künstlers Shaun Tan. Die Besonderheit dieses Buches und Ausgangspunkt des Forschungsinteresses daran ist seine Form: Die Erzählung kommt ohne Schrift als Erzählmedium aus. Die dadurch bedingte Zuschreibung des Buches als „wordless“ oder „stumm“ wurde jedoch im Lauf der Arbeit durch eine genauere Untersuchung relativiert.

Im Panoramablick wurde „The Arrival“ in Bezug auf seine Migrationsthematik, grundsätzliche Gestaltungsaspekte sowie den eigenen Bezug des Autors zu Migration und dem Arbeitsfeld Graphic Novel, in dem er sich bewegt, genauer vorgestellt und der Inhalt dieser fantastisch situierten Migrationsgeschichte beschrieben.

Im Hauptteil der Arbeit wurde im ersten Kapitel der Begriff der beredten Stummheit entwickelt, der als ein Überbrücken einer Leerstelle durch die Leserinnen und Leser verstanden werden kann. Diese Leerstelle entsteht durch das Fehlen des Textes in einer Graphic Novel, das normalerweise über zwei Ebenen, Text und Bild, erzählt, was hier zu einer Enttäuschung der Erwartungshaltung der Leserinnen und Leser führt. Die Leserinnen und Leser sind dadurch gezwungen, die Leerstelle mit eigener Interpretation zu füllen und so dem Text selbst die Sprache zurückzugeben, ihn also beredt zu machen. Der Begriff der beredten Stummheit wurde schließlich in den Kontext von Umberto Ecos Zeichentheorie gesetzt. Abschließend wurde auf Literatur eingegangen, die sich bereits mit „The Arrival“ beschäftigt und teilweise auch den Effekt der beredten Stummheit zur pädagogischen Arbeit nutzt.

Im zweiten Kapitel wurde durch die Erläuterung einiger Konzepte aus der Comicsprache „The Arrival“ analysiert und die Erzeugung von Stimmung im Kontext der beredten Stummheit beschrieben. Dabei wurde unter anderem auf Literatur eingegangen, die sich mit der Stimmungserzeugung in „The Arrival“ beschäftigt, welches vor allem durch eine visuelle Gestaltung ausgezeichnet ist, die an alte Fotografien erinnert und den Eindruck von Nostalgie vermittelt. Weiters wurden die Bilder des Buches in diesem Kapitel in Handlungs- und Stimmungsbilder unterschieden und deren Unterschiede und Funktionen für die Geschichte analysiert.

Im dritten Kapitel wurde auf die durch die Abwesenheit von Text entstandene Verlangsamung der Erzählung eingegangen. Einerseits wird durch die Abwesenheit von Text der Leseprozess,

andererseits die gesamte Erzählung an sich verlangsamt. Weiters wurde auf die Darstellung von Bewegung und das Verstreichen von Zeit durch comicsprachliche Mittel des Bildübergangs und der Montagemuster eingegangen und gezeigt, wie Bewegung und Handlung ohne Sprache vermittelt werden. Durch die Abwesenheit von Text wird die Wahrnehmung stärker auf die Bilder fokussiert und diesen so eine größere Bedeutung zugewiesen.

Im vierten Kapitel wurde die Steigerung der Fremdheitserfahrung, die die Abwesenheit von Sprache in dem Buch auslöst, betrachtet. Die Fremdheitserfahrung ist dabei eine doppelte, einerseits die Erfahrung des Protagonisten in der Geschichte, andererseits die Erfahrung der Leserinnen und Leser, denen die im Text verwendete Fantasieschrift des fremden Landes ebenso fremd ist wie dem Protagonisten selbst, wodurch sich Protagonist und Leser oder Leserin einander annähern. Die Mittel der Überbrückung der Sprachlosigkeit, die dabei vom Protagonisten angewendet und von den Leserinnen und Lesern verstanden werden können, sind die der Körpersprache und der Zeichnung, wobei auf Leserinnen- und Leserseite noch die Comicsprache hinzukommt.

Im fünften und letzten Kapitel der Arbeit wurden schließlich die Funktionen der Fantasieschrift in „The Arrival“ analysiert. Die verschiedenen Kontexte, in denen diese Schrift auftaucht, werden in diesem Kapitel erläutert, wobei sie zuerst als Aktivität des Beschriftens (der Protagonist wird untersucht und beschriftet) als Teil des bürokratischen Aufnahmeprozesses im neuen Land vorkommt, später hat die Schrift im Kontext von großen doppelseitigen Panels eine dekorative Funktion inne, während sie in näheren Straßenansichten im Kontext von Werbung oder Information zur Atmosphäre und Authentizität der Stadtdarstellung beiträgt. Die Schrift taucht ebenfalls im Kontext von Kommunikationsversuchen des Protagonisten mit seiner Umwelt auf, wobei das Scheitern der Kommunikation nur zur Steigerung der Fremdheitserfahrung führt. Zuletzt wird der Schrift noch die Funktion der Orientierung zugewiesen, indem diese im Kontext von Wegweisern und Adressen Bedeutung erhält. Abschließend wurde die Schrift selbst untersucht, wobei festgestellt wurde, dass es sich um eine Mischung aus verschiedenen, nicht entzifferbaren Schriften bzw. eine kreolische Schrift handelt, bei der kein konkreter Bezug auf eine real existierende Sprache hergestellt werden kann.

An die Arbeit schließen sich einige Fragen an, die in diesem Rahmen (noch) nicht bearbeitet wurden. Die Untersuchung ist keineswegs abgeschlossen. So gibt es sicherlich noch unzählige weitere Beispiele aus der Literatur, dem Film, dem Comic, dem Theater und anderen Kunstrichtungen, die sich mit den gleichen Fragen auseinandersetzen und heute noch auseinandersetzen. Die beredte Stummheit ist kein Einzelphänomen der Graphic Novel „The Arrival“ von

Shaun Tan. Die Abwendung von Sprache als erzählendem Medium und die Auseinandersetzung mit anderen Erzählformen wird bei vielen anderen narrativen Kunstrichtungen verwendet und bietet eine fruchtbare, durchaus aktuelle Möglichkeit der künstlerischen Gestaltung.

Es stellt sich weiters die Frage, inwiefern die gesellschaftspolitischen Inhalte von „The Arrival“ tatsächlich vermittelt werden. Können die politischen Inhalte, der Bezug zur Migrationsthematik, tatsächlich eine gesellschaftliche Veränderung bewirken, und sei es nur im Verhalten von Einzelpersonen, oder prallen sie einfach durch die Wucht der sprachlosen Bilder ab? Können komplexe politische Sachverhalte überhaupt ohne Sprache zureichend vermittelt werden?

Weiters stellen sich rezeptionsästhetische Fragen, wie die Frage nach der Offenheit eines solchen Werkes sowohl für Kinder als auch für Erwachsene. So stellen sich Fragen in Bezug auf die Arbeit mit Kindern. Das Format Comic wird häufig mit Kindern verbunden, doch ist die Annahme, dass Kinder automatisch die Bildgestaltung etc. in Comics und Graphic Novels verstehen können, zu hinterfragen. Ist das Format Comic / Graphic Novel schließlich mit einer Thematik wie dieser verbunden, so wie ja „The Arrival“ eine ernste Migrationsgeschichte erzählt, stellen sich Fragen nach den Verständnismöglichkeiten, die sich hier für Kinder bieten, und was es für die Arbeit mit Kindern und Graphic Novels braucht, um Aspekte der Werke zugänglich und sichtbar zu machen.

Schließlich stellt sich die Frage nach der Genese eines solchen Werks, einer Graphic Novel, die Bezüge zur bildenden Kunst, zu Comics, aber auch zu Literatur hat und diese in sich vereint. Entsteht eine Graphic Novel über Skizzen oder steht ein Plot am Beginn der Arbeit? Was für Zugänge für Künstler gibt es bei dem Format der Graphic Novel? Wie ist das Verhältnis von literarischen Vorlagen und Graphic Novels? Sind diese reine Verbilderung literarischer Texte oder doch etwas anderes?

Diese und viele weitere Fragen konnten in dieser Arbeit nicht untersucht werden. Vielleicht bietet sie aber Anregungen, sich mit dem Medium Graphic Novel beziehungsweise dem Werk Shaun Tans näher auseinanderzusetzen.

4 Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Plakat „Migration, Kultur und Gesellschaft“ aus der Ausstellung: Ästhetik der Veränderung. 150 Jahre Universität für angewandte Kunst Wien. Wien: MAK 15.12. 2017-15.4.2018.
- Abb. 2; 4; 6-13; 16; 18-63; 67-75 : Tan, Shaun: The Arrival. London/Sydney: Hodder Childrens Books 2007.
- Abb. 3: Oltmer, Jochen: Globale Migration. Geschichte und Gegenwart. München: C.H. Beck Verlag² 2016.
- Abb. 5: Tom Roberts, „Coming South“, 1886, Öl auf Leinwand, 635mm x 522mm, National Gallery of Victoria. Url. https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3ATom_Roberts_-_Coming_South_-_Google_Art_Project.jpg, letzter Aufruf 23.12.2017.
- Abb. 14: Gomringer, Eugen: Konstellationen Ideogramme Stundenbuch. Stuttgart: 1983, URL: <http://www.gomringer.de/werk.htm> , letzter Aufruf 3.12.2017.
- Abb. 15: Morgenstern, Christian: Fisches Nachtgesang. In: Alle Galgenlieder, Insel Taschenbuch: 1975, Kapitel 3, Url: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/alle-galgenlieder-5792/3> , letzter Aufruf: 3.12.2017.
- Abb. 17: Satrapi Marijane: Persepolis. Eine Kindheit im Iran. Zürich: Edition Moderne 2004.
- Abb. 64-66: Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag² 1991, S. 173; 314; 527.

5 Literaturverzeichnis

- Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2016.
- Argyle, Michael: Körpersprache & Kommunikation. Paderborn: Junfermann⁹ 2005
- Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse, 3. Auflage, Maburg: Schüren Verlag, 2010.
- Binder, Alwin: LiteraturLesen. Was lässt dich beim Lesen denken? Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003 S.135-138.
- Brownlow, Kevin: Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1997, S. 26-29.
- Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft² 2011.
- Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München: Wilhelm Fink Verlag 1972.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München: Wilhelm Fink Verlag² 1991.
- Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München: DTV³ 2004.
- Haarmann, Harald: Universalgeschichte der Schrift. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag² 1991
- Henzler, Harald: Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, Hugo Ball und Kurt Schwitters. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 93.
- Hera, Janina: Der verzauberte Palast. Aus der Geschichte der Pantomime. Berlin: Henschelverlag 1981.
- Kessler, Frank: Lesbare Körper. S. 15-32 In: Kessler, Frank / Lenk, Sabine u.a. (Hg.): Stummes Spiel, Sprechende Gesten. Kinotop 7 Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Basel; Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag 1998.
- Nikolajeva, Maria/Scott, Carole: How picturebooks work. New York; London: Routledge 2006.
- Oltmer, Jochen: Globale Migration. Geschichte und Gegenwart. München: C.H. Beck Verlag² 2016.
- Petersen, Jürgen H.: Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin: Erisch Schmidt Verlag 2006.
- Rey, William H.: Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis · Theorie · Struktur. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag 1978.
- Riha, Karl: Da Dada da war ist Dada da. Aufsätze und Dokumente. München; Wien: Carl Hanser Verlag 1980.
- Rosenbusch, Heinz / Schober, Otto (Hg.): Körpersprache und Pädagogik. Das Handbuch. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren⁴ 2004.

- Tan, Shaun: *The Arrival*. London/Sydney: Hodder Childrens Books 2007.
- Thiele, Jens (Hg.): *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Bremen: Aschenbeck und Isensee² 2003.
- Vater, Heinz: *Einführung in die Sprachwissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag⁴ 2002.

Internetquellen:

- Bellorín, Brenda / Silva-Díaz, María Cecilia: Reading Mental Processes in *The Arrival*. *New Review of Children's Literature and Librarianship*. Routledge Taylor & Francis Group: 2011, S. 210-211. Url: <http://dx.doi.org/10.1080/13614541.2011.624967>, letzter Aufruf 17.4.2017.
- Banerjee, Bidisha: Kinship between „companion species“: A posthuman refiguration of the immigrant condition in Shaun Tan's *The Arrival*. In: *Journal of Postcolonial Writing*, Peer reviewed Journal, Vol 52, 2016, Routledge Taylor & Francis Group. S. 399-414. Url: <http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2016.1228264>, letzter Aufruf 31.12.2017.
- Earle, Harriet: *Strange Migrations. An Essay/Interview with Shaun Tan*. With additional questions and editing by Harriet Earle. In: *Journal of Postcolonial Writing*, Peer reviewed Journal, 10/13/2016, Routledge Taylor & Francis Group. S. 386-388. Url: <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17449855.2016.1219139>, letzter Aufruf: 1.4.2017.
- Johnston, Rosemary Ross: *Graphic trinities: languages, literature, and words in pictures in Shaun Tan's The Arrival*. University of Technology, Sydney. Los Angeles; London u.a.: SAGE Publications 2012, S. 421-422. Url: <http://journals.sagepub.com.uaccess.univie.ac.at/doi/pdf/10.1177/1470357212454091> , letzter Aufruf: 4.12.2017.
- Nabizadeh, Golnar: Visual melancholy in Shaun Tan's *The Arrival*. *Journal of Graphic Novels and Comics*. 2014. S.366-379, Url: <http://dx.doi.org/10.1080/21504857.2014.943549> letzter Aufruf 15.4.2017.
- Tan, Shaun: *Suburban Odyssey*. Exhibition Catalogue. Fremantle Arts Centre 2012 S. 6-7. Url: https://issuu.com/fremantleartscentre/docs/shaun_tan_suburban_odyessey_catalogu. letzter Aufruf: 1.4.2017.
- Url: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/autoren/eco.html> letzter Aufruf 1.12.2017.
- Url: shauntan.net/books.html letzter Aufruf: 2.4.2017.
- Url: <http://shauntan.net/faq1.html> letzter Aufruf: 2.4.2017.
- Url: <http://thebirdking.blogspot.co.at/> letzter Aufruf: 2.4.2017.

Eidesstaatliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit,
dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst,
keine andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt
und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe,
dass diese Diplomarbeit weder im In- noch im Ausland
(einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung)
in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,
dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum: 15.1.2018

Unterschrift: Hannah Nerlinger