

Pointenlose Bildkomik

Von Lino Wirag

Ich will im Folgenden versuchen, den Begriff ‚pointenlose Bildkomik‘ zu konturieren, mit dem ich Zeichnungen oder Illustrationen bezeichne, die zwar komisch gemeint sind oder komisch wirken, die aber gerade wegen der versprochenen Pointenlosigkeit – oder vielleicht besser: Pointenverrätselung – ein besonderes ästhetisches Surplus entfalten.

Solche Zeichnungen situieren sich im Niemandsland zwischen den Schützengräben kommerzialisierter ‚Gebrauchskomik‘ – für die man den abwertenden Begriff ‚Witzbild‘ verwenden könnte – und den bedeutend solider erscheinenden Wällen des sogenannten Kunstbetriebs, in dem die komische Zeichnung so gut wie gar nicht vorkommt.

Mein Anliegen ist es, Zeichnungen vorzuführen, die sich weder dem einen noch dem anderen Lager bedingungslos andienen; die sogar derlei Lagerhaltung und -spaltung grundsätzlich infrage stellen.

Meine These lautet dabei so grundlegend wie schlicht, dass uns komische wie nicht-komische Kunstwerke in verschiedene, spannungsreiche Verhältnisse des ästhetischen Vernehmens verwickeln; dass aber einige von ihnen – und genau das sind die Arbeiten, um die es im Folgenden gehen soll – zu Spannungsverhältnissen reizen, ohne diese auch auf- bzw. einzulösen; eine Metaphorik, die man – Freud hätte hier zustimmend genickt – durchaus in Analogie zu den Energien des Erotischen verstehen kann, werden doch (Schau- und Denk-)Lust zwar gereizt, aber nicht befriedigend gelöst.

Jene Bildwitze, um die es mir geht, sind Zeichnungen mit komischem Potential, die allerdings möglichst lange (und gegebenenfalls unendlich) die Spannung halten zwischen Verstehen und Lösung, sich damit aus dem Feld eines eingängigen Humorkonsums mit Kippmechanismus, wie man ihn mit der ‚klassischen‘ Pointe verbindet, verabschiedend in Richtung einer ästhetisch-hermeneutischen Auseinandersetzung.

Zur ‚pointenlosen Bildkomik‘ gehört dabei unabdingbar, dass sie Assoziationen mit bereits existierenden Unterhaltungsformen aufruft: ‚Pointenlose Bildkomik‘ *beleibt* zwar die Gattungstradition des Bildwitzes, Cartoons oder Comicstrips, transzendiert und permutiert diese aber auch in eigentümlicher und faszinierender Weise, indem sie Sinnpotentiale und -spannungen herausfordert, mit denen uns der ‚Konsum‘ (hier erscheint der Begriff angemessen) von ‚Gebrauchskomik‘ nicht konfrontieren könnte.



Sie sehen, dass ich, was die komiktheoretischen Mechanismen der Spannung und Lösung betrifft, durchaus in freudschen bzw. kantschen Gewässern dümple; mit einer Gischtkrone Adorno vielleicht, dessen ‚Rätselcharakter‘ der Kunst an den hier vorgestellten Arbeiten besonders auffällig erscheint. Wie erwähnt, tritt jedes Kunstwerk meiner Meinung nach mit jedem Beobachter nicht nur in ein einzelnes, sondern in vielfältige sinnliche und kognitive Spannungsverhältnisse, die sich – je nach Werk – teilweise ent-spannen (sic) lassen oder nicht.

‚Gebrauchskomik‘ ist dafür hergestellt, verstanden, d. h. gelöst zu werden (wenn der Betrachter die Pointe verstanden hat, hat der Witz seinen Zweck erfüllt), während ‚pointenlose Bildkomik‘, um hier nochmals Kant zu beleihen, die Erwartungslust stillzustellen vermag.



David Shrigley: The Goose. In: D. Sh.: Ants have sex in your beer. San Francisco: Chronicle Books 2008, S. 23.

Betrachten wir eine Arbeit von David Shrigley, die stellvertretend steht für Hunderte ähnlicher Zeichnungen, die der Brite in den letzten Jahren in Büchern veröffentlicht oder in Ausstellungen (darunter auch der Londoner *Tate Modern*) gezeigt hat: Wir sehen ein in krakeliger Manier gezeichnetes nacktes Männlein, das auf einem

großen, straußenähnlichen Vogel reitet, der sich durch den begleitenden Text als Gans identifizieren lässt.

Besagter Begleittext kommt in grobschlächtigen Lettern daher, von denen einige zu allem Überfluss auch noch überkritzelt wurden, und informiert den Betrachter darüber, dass es sich um die Abbildung eines mutmaßlichen Herrschers handle, der, auf einer Gans reitend, aus dem Exil zurückkehrt. Die Gans wiederum sei auch dafür zuständig, etwaigen Demonstranten, sinngemäß übersetzt, ‚die Scheiße aus dem Leib zu picken‘.

Diese Zeichnung wird vermutlich bei kaum einem Betrachter Gelächter auslösen, führt sie doch keine Pointe im klassischen Sinn vor, bei der eine Spannung aufgebaut wird, die sich dann auf mehr oder weniger überraschende Weise auflöst. Hier löst sich gar nichts.

Weder gibt es einen größeren historischen oder narrativen Rahmen, in den der gezeigte Narrationssplitter eingebunden werden könnte (‚Welche Szene wird genau benannt?‘), noch lässt sich die offensichtlich (nach)lässige Gestaltung der Zeichnung ästhetisch rechtfertigen (‚Wie kann es sein, dass so etwas den Weg in die Tate Modern findet?‘), noch kann eine eindeutige Gattungszuschreibung getroffen werden – offensichtlich besitzt die Zeichnung Kennzeichen von Hochkunst *und* Cartoon –, noch lässt sich, wie bereits erwähnt, eine Pointe so recht finden oder auflösen – und dennoch besteht kaum ein Zweifel darüber, dass wir es mit einer Zeichnung zu tun haben, die zumindest über komisches Potential verfügt.

Selbst wenn man, um die Frage der künstlerischen Gattungszugehörigkeit zu entscheiden, die Karte der *Art brut* aus dem Hut zöge, um die Arbeit damit vom Gebrauchsgegenstand weg in Richtung eines Kunstwerks zu stabilisieren, wäre erst eine der eben aufgeworfenen Fragen (mehr schlecht als recht) beantwortet.

Zuvor hatte ich argumentiert, jedes Kunstwerk träte in verschiedene Spannungsverhältnisse mit dem Betrachter ein. Wie gestaltet sich dies nun bei Shrigleys gezeichneter Monstergans? Einige solcher ästhetischer und kognitiver Spannungsvektoren haben wir bereits benannt: Verstehensspannung (‚Welches Sujet wird dargestellt? Warum wird dieses Sujet dargestellt?‘), ästhetische Spannung (‚Warum wird dieses Sujet auf diese Weise dargestellt?‘); für unsere Zwecke besonders wichtig ist aber, was ich als ‚interne Fallhöhe‘ – ein semantisches oder logisches Auseinanderklaffen, das als komisch wahrgenommen werden kann – bezeichnen will: ‚Interne Fallhöhe‘ findet bei Shrigley innerhalb der minimalen Narration statt, die seine Zeichnung entfaltet; nämlich einerseits zwischen der Tatsache, dass eine Gans nicht nur riesenhaft sein, sondern auch als Reittier dienen soll, welches darüber hinaus noch zur drastisch beschriebenen Gewaltanwendung operationalisiert werden kann; alles keine Eigenschaften, die man einer Gans gewöhnlich zuschreibt. Aber auch auf sprachlicher Ebene findet ein ‚Fall‘ statt, nämlich im semantischen Absturz von der



Ehrfurcht gebietenden Rückkehr aus dem Exil zur lächerlichen Drohung gänsslicher Gewaltanwendung (die noch am ehesten Züge einer Pointe aufweist).

Die komischen Permutationen, die hier stattfinden, summieren sich mit den anderen, oben erwähnten ästhetischen und logischen Spannungen zu einem Rezeptions-Eindruck, der zwar nahe am Witzbild siedelt, aber dieses auch transzendiert. Shrigleys Zeichnungen signalisieren zwar ihre Verwandtschaft mit dem klassischen Cartoon, lösen aber – aus verschiedenen Gründen, von denen ich einige benannt habe – dessen Wirkungsversprechen nicht ein.

Für das sich einstellende ästhetische Erlebnis liegt Freuds Begriff der ‚Vorlust‘ nahe, die zwar verschiedener Reize bedarf, der aber die erwartete Ruhe und Befriedigung verwehrt bleibt. Der Betrachter erlebt auf diese Weise eine Spannung, die durchaus ein gewisses Maß an Unlust miteinschließen kann. Shrigleys Arbeiten bauen bewusst Hindernisse auf, um den ‚vorlustigen‘ Zustand der Ambivalenz zwischen Lust und Unlust zu prolongieren: Dabei kann es durchaus vorkommen, dass die Vorlust stärker erlebt wird als die Endlust, muss diese doch qua definitionem in Wunschlosigkeit münden.

Bezogen auf das Geflecht verschiedener Spannungsvektoren, mit dem wir es in jeder ästhetischen Auseinandersetzung zu tun haben, besteht die Stärke (und der besondere Reiz) ‚pointenloser Bildkomik‘ darin, möglichst viele dieser Vektoren möglichst lange in der Schwebe zu halten.

Bei Shrigleys Arbeiten handelt es sich also weder einfach um Cartoons, die aus Versehen den Weg ins Museum fanden, noch um Art brut, die zufällig den halben Weg zum Witzbild einschlug, sondern um originäre Zwischenformen, deren Reiz gerade darin besteht, sich weder auf der einen noch der anderen Seite widerspruchlos einzufügen. Es scheint, dass sich das Wesen erfolgreicher ästhetischer Verständigung, nämlich zu bannen, zu beschäftigen, zu verblüffen etc., von ‚pointenloser Bildkomik‘ ähnlich erfolgreich eingelöst werden kann wie von manch ‚großem Werk‘ der Kunstgeschichte.

Wollte man neben Freud noch Roland Barthes zu Hilfe nehmen, um das soeben ausgeführte Phänomen noch einmal aus poststrukturalistischer Perspektive zu reformulieren, könnte man auf dessen lustvolle Begriffe von *plaisir* und *jouissance* verweisen (die Barthes in *Die Lust am Text* ausarbeitete) und sie den Erscheinungsformen komischer Kommunikation – der Gebrauchskomik einerseits und der pointenlosen Komik andererseits – gegenüberstellen. *Plaisir* ist die herkömmliche Form der Lust: Der Betrachter genießt es, Sinn herzustellen und ein kohärentes System aus den vorliegenden Elementen aufzubauen; *plaisir* korrespondiert daher hervorragend mit dem klassisch pointierten Witz: Nachdem ‚der Groschen gefallen‘ ist, kann der Witz (durchaus lustvoll) in die Denkstruktur und Erfahrungswelt des Beobachters eingefügt werden, fordert danach aber zu keiner weiteren ästhetischen Auseinander-

setzung mehr auf. *Plaisir* verleiht damit (Selbst-)Sicherheit, indem es wieder in den Bereich des Bekannten zurückführt, und wirkt damit letztlich normstabilisierend.

Anders dagegen die *jouissance*, die zweite Form der Lust (am Text), die Barthes beschreibt, und die ich der ‚pointenlosen Bildkomik‘ zuordnen möchte. Die *jouissance* verunsichert, sie widersteht dem schnellen Verstehen, sie lenkt den Blick auf die Form selbst: Das Rätsel löst sich nicht, das Lachen stellt sich nicht ein, die Erklärung wird nicht gegeben. Ich finde in der *jouissance* die transgressive, letztlich normhinterfragende Rolle des Komischen überzeugender repräsentiert.

Die vorgestellten Überlegungen laufen auf die Existenz zweier unterschiedlicher ‚Kulturen des Komischen‘ hinaus: Zum einen auf eine Ver- und Gebrauchskultur, die sich *avec plaisir* nach Anwendung verflüchtigt (‚Nach Gebrauch bitte entsorgen‘); und eine zähere, auch kniffligere, letztlich widerständigere *jouissance*-Kultur des Komischen, die näher an den Normhinterfragungen der Hochkunst siedelt, und die ich in den Werken von Künstlern wie David Shrigley – aber auch bei Raymond Pettibon, Markus Vater, Nedko Solakov oder Dan Perjovschi – wiederfinde.

Während das pointierte Komische auf schnellen Ausgleich bedacht ist und damit eine echte Auseinandersetzung oder gar Veränderung erschweren oder gar verunmöglichen kann, wird die Rolle, die dem Komischen eigentlich zugeordnet ist – nämlich die Hinterfragung von Sinnstrukturen, die karnevaleske Umkehr usw. –, meiner Meinung nach wirkungsvoller von der ‚pointenlosen Bildkomik‘ vertreten, da sie in der Lage ist, vielfältigere Spannungsvektoren zu entfalten, Spannungen länger auszuhalten und damit in anderer Weise zu (hoffentlich fruchtbaren) Auseinandersetzungen anzuregen.