

CLOSURE

Kieler e-Journal für Comicforschung

Autor_in

Daniela Kuschel (Mannheim)

Aufsatztitel

›Scheitern‹ als strukturgebendes Prinzip. *Die Kunst zu fliegen* (2012) von Antonio Altarriba und Kim

Journal

Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5 (2018) – www.closure.uni-kiel.de

Empfohlene Zitierweise

Daniela Kuschel: ›Scheitern‹ als strukturgebendes Prinzip. *Die Kunst zu fliegen* (2012) von Antonio Altarriba und Kim. In: Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung #5 (2018), S. 83–96. <<http://www.closure.uni-kiel.de/closure5/kuschel>>. 26.11.2018.

Herausgeber_innen

Victoria Allen, Cord-Christian Casper, Kerstin Howaldt, Julia Ingold, Gerrit Lungershausen, Marie-Luise Meier, Susanne Schwertfeger, Rosa Wohlers

Redaktion & Layout

Victoria Allen, Cord-Christian Casper, Chris Ullrich Cochanski, Sandro Esquivel, Constanze Groth, Jana Hanekamp, Kerstin Howaldt, Julia Ingold, Gerrit Lungershausen, Marie-Luise Meier, Susanne Schwertfeger, Simone Vrckovski, Rosa Wohlers

Technische Gestaltung

Sandro Esquivel, Marie-Luise Meier

Kontakt

Homepage: <http://www.closure.uni-kiel.de> – Email: closure@comicforschung.uni-kiel.de

›Scheitern‹ als strukturgebendes Prinzip

Die Kunst zu fliegen (2012) von Antonio Altarriba und Kim

Daniela Kuschel (Mannheim)

›Scheitern‹ als strukturgebendes Prinzip

›Ich kann auch versichern, dass mein Vater für den Sturz aus dem vierten Stock neunzig Jahre brauchte« (*KzF*, 2). Mit dieser Aussage im erzählerischen Blocktext eines Panels, das ein Paar Pantoffeln auf dem Fensterbrett eines offenen Fensters mit wehenden Vorhängen zeigt, endet der einleitende Teil des Comics *Die Kunst zu fliegen* (*KzF*) von Antonio Altarriba (Text) und Kim (Zeichnungen).¹ Er erzählt die Lebensgeschichte von Antonio Altarriba Lopes, dem Vater des Texters, der sich 2001 aus dem vierten Stock seines Altersheims stürzte.

Die Motivation des Sohns, die Geschichte des Vaters zu erzählen, rührt von einer Frustration her, »[...] da Altarriba Jahr um Jahr mit ansehen musste, wie sein Vater bei lebendigem Leib tot und physisch zugrunde gerichtet war, bis schließlich auch sein Körper starb« (*KzF*, Epilog, 202). Der Tod des Vaters wird zum Moment des Scheiterns des Sohns, der nicht in der Lage war, dem Vater die eigene Lebensmüdigkeit zu nehmen, die die Jahre im spanischen Bürgerkrieg und im Zweiten Weltkrieg sowie im Exil und in der franquistischen Diktatur verursacht haben. Der Comic erzählt die Geschichte Altarribas aufbauend auf den Schilderungen seiner Tagebücher, die zunächst als therapeutisches Mittel gegen die zunehmende Depression gedacht waren (*KzF*, 6). Dies lässt sich als Versuch lesen, den zu Lebzeiten gescheiterten Dialog zwischen Vater und Sohn postmortem fortzuführen. Im Sinne von *Postmemory* (Hirsch) wird das Werk zum Mittel gegen das Vergessen und das Schweigen zwischen den Generationen. Es werden die persönlichen und individuellen Erinnerungen des Vaters recycelt und als Stellvertreter-Erinnerungen einer ganzen Generation präsentiert, deren Leben von den humanitären Katastrophen des 20. Jh. geprägt wurden, mit denen maßgeblich Erfahrungen des Umsturzes der alten Weltordnung einhergingen.

Der Gestus des freien Falls, des Abstürzens ins Bodenlose, der diesen Erfahrungen von Katastrophe und Umsturz eigen ist, und das generelle »Geworfen-sein« (Heidegger) in die Umstände der Zeit, das die eigenen Grenzen sichtbar macht und auch Erfahrungen

»geschichtliche[r] Willkür« (Koebner, 140) mit sich bringt, ist in *Die Kunst zu fliegen* Ausdruck des Scheiterns.

Der Selbstmord, der sich als tatsächlicher Sturz aus dem Fenster gestaltet, ist dabei zentrales Element. Er ist Erzählanlass und bildet zugleich die Rahmenerzählung, mittels derer die Lebensgeschichte des Protagonisten ›stockwerkweise‹ inszeniert wird, was den Status des Selbstmords als das Ende des sukzessiven Scheiterns der Verwirklichung der Existenz des Protagonisten verdeutlicht. Indem auf jedem Stockwerk, an dem Altarriba vorbeistürzt, nicht nur ein Abschnitt seines individuellen Lebens verhandelt wird, sondern auch eine historisch bewegte Epoche (Zweite Republik, Bürgerkrieg, Diktatur, *transición* bzw. Demokratie), wird das persönliche Scheitern des Protagonisten in Bezug zum Kollektiv und den Umsturzerfahrungen des 20. Jh. gestellt.

Der vorliegende Aufsatz sieht ›Scheitern‹ als grundlegendes strukturierendes Prinzip, das den untersuchten Comic sowohl motivisch-thematisch als auch diskursiv organisiert und zugleich an eine philosophisch-soziologische Haltung anknüpft, die das Verhältnis von Nomos und Anomie sowie mögliche Reaktionsmuster des Menschen, der sich zunehmender Desintegration und Orientierungslosigkeit durch die (welt-)geschichtlichen Umstürze ausgesetzt sieht, ins Zentrum stellt. ›Scheitern‹ wird dabei als schwerwiegender Misserfolg, als Verfehlen von zentralen Zielen oder Werten verstanden und ist eine soziale Konstruktion, die » ihre Schärfe auf der Grundlage von Dichotomisierungen bzw. Polarisierungen [erhält]« (Feldmann, 49–50).

Zunächst kann auf einer werktranszendenten Ebene danach gefragt werden, ob der fingierte Dialog zwischen Vater und Sohn gelingt. Dabei spielt der Rückgriff auf autobiografische Elemente und das Zelebrieren der Einheit von Vater und Sohn eine wichtige Rolle.

Zudem ist die erzählte Welt von Momenten des persönlichen Scheiterns des Protagonisten, aber auch anderer Figuren geprägt, verursacht durch die Umstände. ›Scheitern‹ wird auf unterschiedliche Weise motivisch integriert, wobei die Dialektik des Fliegens im Zentrum steht. ›Fliegen‹ wird im Titel des Comics als Kunst, etwas tun zu können, verstanden und ist doch immer mit ›Scheitern‹ verbunden. Denn, wenngleich es Sinnbild für Freiheit, Selbstbestimmung und individuelle Entfaltung sowie die Möglichkeit zum Ausbruch aus einer geltenden Ordnung ist, endet jeder Flug- und damit Fluchtversuch mit einer ›Bruchlandung‹, die oft ganz buchstäblich gemeint und mit einem physischen Aufprall verbunden ist. Der letzte und irreversible Aufprall ist der des Protagonisten auf dem Boden bei seinem Selbstmord. Sturz und Aufprall stehen in *Die Kunst zu fliegen* somit sinnbildlich für den Niedergang des Ich, dessen Ideale auf dem ›Boden der Tatsachen‹ aufprallen, das heißt an den Bedingungen der Wirklichkeit zerbrechen.

›Scheitern‹ ist zudem als Schreibweise punktuell sichtbar, indem Merkmale des Scheiterns in Erzählverfahren übersetzt werden, die »im Zeichen von Knappheit oder Exzess stehen« (Komorowska/Nickenig, 13) und Momente des »Scheitern[s] einer traditionellen Erzählökonomie« (Komorowska/Nickenig, 14) beschreiben. ›Punktuell‹ hebt hervor, dass

Die Kunst zu fliegen trotz derartiger ›Störgeräusche‹ eine starke formale Strukturierung und konventionelle Gestaltung innehat, die dafür sorgt, dass der Erzählprozess nachvollziehbar und verlässlich bleibt. Somit tragen die Medienspezifika (z. B. Panel- und Seitenlayout, Zeichenstil und Wort-Bild-Verhältnis) maßgeblich dazu bei, dass das ›Erzählen vom Scheitern‹ gelingt.

Seine Ausgestaltung, die an traditionelle literarische Erzählformen anknüpft, verleiht dem Comic einen ›Romancharakter‹. Mit Blick auf den Rezeptionsprozess wirkt dieser einem Scheitern der Kommunikation zwischen Werk und Leser_in entgegen, das aufgrund der tiefen Einbettung des Comics in kulturelle Kontexte, für die Symbole und Ikone sowie Erinnerungsfiguren und Archivierungen des kulturellen Gedächtnisses prägend sind, denkbar wäre.

»Ich war in ihm« – Spannung und Legitimierung der Erzählinstanz(en)

Der Kommentar im Blocktext, »[a]lso erzähle ich das Leben meines Vaters aus seiner Sicht, aber aus meiner Perspektive« (*KzF*, 7), eröffnet das Spiel mit der Erzählstimme, das den gesamten Comic durchzieht, und rückt seine autobiografische Färbung in den Vordergrund. Unter anderem unter dem Genrebegriff der »Graphic Memoirs« (Schröer, 265–267) diskutiert die Forschung zunehmend Autobiographisches im Comic. In *Die Kunst zu fliegen* potenzieren das Spiel mit der Erzählstimme, die sowohl auf den Texter als auch seinen Vater verweist, sowie die Nicht-Identität von Texter und Zeichner das im Medium aufgrund seiner multimodalen Erzählweise ohnehin problematische Verständnis eines klassischen autobiografischen Pakts.

Der Zeichner, Kim, überträgt die Familiengeschichte der Altarribas in Bildsprache und gibt der Erzählung seine individuelle zeichnerische Handschrift, mit der sich ein ganz persönliches Körpermerkmal in den Text einschreibt und ihm so eine biografische Note verleiht (Schröer, 269). Trotz der humoristischen Unterschiede zu seiner bekannten Satire-Serie *Martínez el facha* ist der schlichte Stil des Zeichners deutlich erkennbar. In diesem steht die Figurengestaltung im Vordergrund und trägt die Geschichte. Die Übertragung in Bildsequenzen lässt sich als spezifische Lesart der Erzählung Altarribas durch den Zeichner betrachten, die sich aus dessen Weltsicht und Erfahrungen speist.

Die Erzählung selbst ist das Produkt der Anordnung und Stilisierung des genuin autobiografischen Materials des Vaters (der Tagebücher und mündlichen Berichte) zu einer kohärenten Erzählung, in der eine Erzählerfigur erzeugt wird, die sowohl auf den Texter als auch seinen Vater als reale Personen verweist.

Diese Aneignung des Materials durch den Sohn und damit die mehrfache Besetzung der autobiografischen Instanz stellt der Comic auch innerfiktional zu Beginn zur Schau. Der

Unterscheidung von Groensteen (93 zit. in: Schröer 2016) folgend, ist der *récitant* im einleitenden Teil als Stimme des Sohnes markiert, der *monstrateur* als Vater. Zu Beginn des nächsten Kapitels verändert sich diese Relation wissentlich: »Mein Vater, der ich nun bin [...] / Mein Großvater, der nun mein Vater ist [...] / Ich, der ich nun ein einziges ›Ich‹ bin, fühle mich« (KzF, 11). *Monstrateur* und *récitant* verschmelzen vermeintlich. Aufgrund des dargestellten und zelebrierten Übergangs in der einleitenden Sequenz bleibt die Ich-Erzählung jedoch von Spannungen zwischen einem auktorialen *récitant* und einem figuralen *monstrateur* geprägt, wird nie vollständig die des Protagonisten und hält die Verdopplung der autobiografischen Instanz aufrecht, wodurch die Zuverlässigkeit der Erzählstimme in Frage gestellt wird.

Trotz dieser Spannungen und Diskrepanzen gelingt es dem Comic, eine glaubwürdige Erzählung zu erzeugen, die sich durch die genetische und affektive Verbindung zwischen den Erzählinstanzen legitimiert: »Nur ich kann es wissen [...] / Ich bin immer in ihm gewesen« oder »Ich stamme von ihm ab, bin seine Erweiterung« (KzF, 5).

Die Erzählweise des Comic verweist, indem die Erzählerfigur sich die Geschichte des Anderen buchstäblich einverleibt, auf eine Identifikation des Texters mit den Erinnerungen des Vaters, die sich auch in der Bildsprache und dem Stil von Kim, der das Mensch-Sein betont, widerspiegelt. So schreiben sich Texter und Zeichner in die Geschichte von Altarriba Senior ein, was den Comic auch zu einer Reflexion über das Kollektiv macht, dem sie selbst angehören und dem die Umsturzerfahrungen der vorherigen Generation noch eingeschrieben sind.

»Und jetzt fliege ich los...«: Fliegen und Abstürzen als zentrale Motive des Scheiterns

Indem der Protagonist seinen Selbstmord mit den Gedanken »Und jetzt fliege ich los...« (KzF, 7) einleitet und sich aus dem Fenster stürzt, legt der Comic sein metaphorisches Verständnis vom Fliegen offen, das in engem Zusammenhang zur Dichotomie von Be- und Entgrenzung steht. Flug und Absturz sind als zentrale Motive in *Die Kunst zu fliegen* unweigerlich miteinander verbunden. Der Motivbegriff wird hierbei als »fest umrissene thematische Konstellation« (Lubkoll, 383) gedacht, die auf unterschiedliche Weise in Bild und Sprache des Comics Ausdruck findet, z. B. durch die Verwendung von Tropen, Symbolen oder Abbildungen, die auf das Motiv rekurrieren.

Zum einen ist das ›Fliegen‹ bzw. der Traum vom Fliegen im Comic allgegenwärtig. Dazu gehören neben Abbildungen von Flügeln und Fluggeräten, prototypischen Orten (allen voran der Himmel) sowie sprachlichen Rekursen auf das Wortfeld auch Körpergefühle wie Schwindel oder das Gefühl von Schwerelosigkeit.

Reiz und Faszination des Fliegens sind in allen Kulturkreisen verankert und haben anthropologischen Wert, der sich auf die kosmologische Bedeutung der Eroberung des

Raums zwischen Himmel und Erde bezieht (Behringer/Ott-Kotschalijski, 22–24). Als eines der ältesten Motive ist es seit der Antike Sinnbild der Sehnsucht nach Entgrenzung und Selbstbestimmung (Pabst, 341–342).

›Fliegen‹ lässt sich im Werk insgesamt als Ausdruck des Freiheitsdrangs und des Wunschs nach Entfaltung und Entwicklung des eigenen Daseins, der »Existenz« (Heidegger), lesen. Innerhalb der Umstände der thematisierten Epochen steht diese Entwicklung im Zusammenhang mit dem Ausbrechen aus starren (sozialen, ökonomischen und ideologischen) Strukturen. Die ›Flüge‹, die sich in *Die Kunst zu fliegen* abzeichnen, repräsentieren dementsprechend ideologische, ökonomische und affektive Vorhaben.

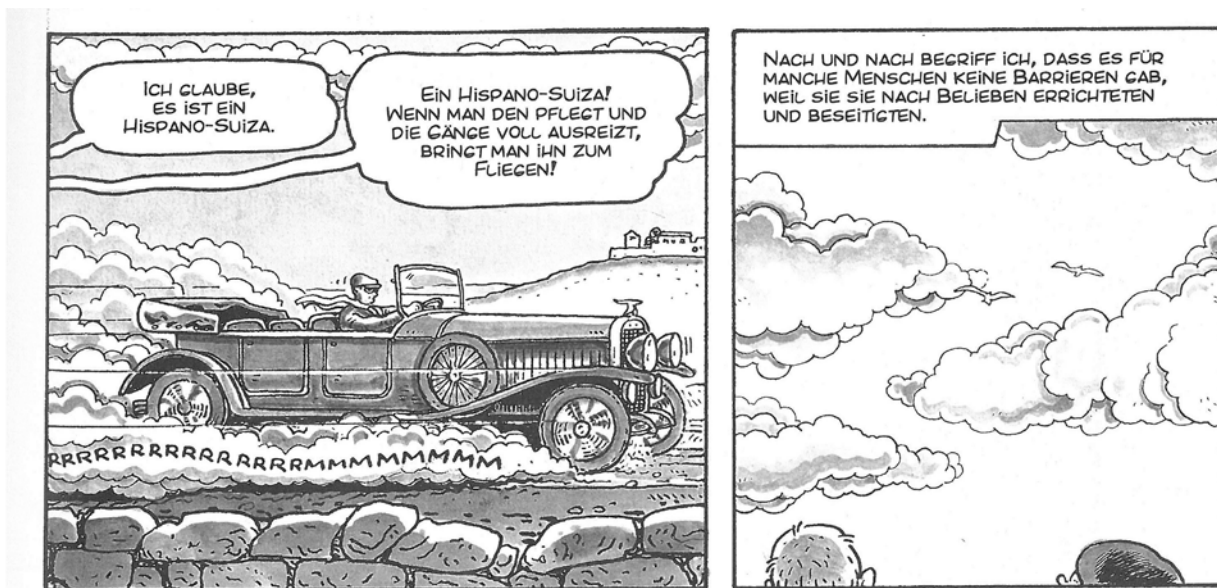
Zum anderen schwingt in jedem Flug unweigerlich das Risiko des Abstürzens mit, was sinnbildlich für das Scheitern steht. Symptomatisch für *Die Kunst zu fliegen* enden alle ›Flug‹- oder besser gesagt Fluchtversuche des Protagonisten mit einem Absturz, ausgelöst durch verschiedene Formen der Begrenzung, und dem daraus resultierenden Aufprall.

Die Reihe von dargestellten ›Flügen‹, ›Abstürzen‹ und ›Aufprallen‹ läuft sukzessive auf ihren tragischen Höhe- und Endpunkt zu: den Sturz und tödlichen Aufprall beim Selbstmord, den Altarriba selbst als ›Flug‹ verstanden haben will.

Innerhalb der Binnenerzählung ist diese Reihe chronologisch angelegt. Beginnend in der Kindheit erzählt der Comic, wie durch die Begrenzungen, mit denen der Protagonist konfrontiert ist, eine Sehnsucht nach Freiheit und Selbstbestimmung entsteht. Eingeengt in die landwirtschaftliche Tradition seiner Familie, sind es Mauern, die diese Begrenzung verbildlichen. Der Comic nutzt die Darstellbarkeit der physischen Mauern, die im aufkommenden Streit um Besitzansprüche die Felder eingrenzen, um auch die Mauern zu thematisieren, die Produkte der sozialen und familiären Ordnung sind. Indem der Protagonist beim zeitweisen Überwinden der physischen Mauern abgebildet wird, was über sprachliche Evokation als Fliegen bezeichnet wird (»Das ist wie Fliegen!« ruft Altarriba, umrahmt von geschwungenen Bewegungslinien, als er über eine der Mauern springt [KzF, 17]), wird auch das Potential der Entgrenzung deutlich. Momente der Entgrenzung zeichnen sich im Verlauf der Erzählung in Bereichen ab, die nicht vollständig von der Ordnung kontrolliert werden können und von impulsiver Natur sind: im Spiel, in Wünschen und in der Fantasie sowie in der Sexualität. Die Impulsivität drückt sich dabei in den Zeichnungen durch die Betonung von Bewegungslinien, die vermehrte Verwendung von *Soundwords* sowie durch (inhaltliche) Übertreibungen aus.

Im Zusammenhang mit dem Flugmotiv spielt das Automobil eine zentrale Rolle. Es steht für Fortschritt, Mobilität und (Bewegungs-)Freiheit sowie den Rausch der Geschwindigkeit, das Gefühl schwere- und damit grenzenlos zu sein. Diese enge Verbindung stärkt die Verankerung der Sehnsüchte in der konkreten Realität des Protagonisten, der nichts lieber sein will als Fahrer. Er versteht sich als »[...] Spezialist in Autoflügen« (KzF, 60) und lässt sich unter anderem als Ausdruck für Effizienz Flügel an das Fahrzeug montieren, mit dem er im Krieg die Feldpost ausfährt (KzF, 59).

Der Comic stellt bereits im ersten Kapitel diese bild-/sprachliche Verbindung her: Die *Over-the-shoulder*-Perspektive simuliert den Blick des Protagonisten und seines Freundes Basilio in den Himmel, der als prototypischster Ort des Fliegens und Sinnbild für Freiheit und Unbegrenztheit gilt. Über *scene-to-scene* wird ein Bezug zum vorherigen Panel hergestellt, in dem der Sohn eines benachbarten Großgrundbesitzers im *Hispano Suiza* förmlich ›vorbeifliegt‹, wie die Bewegungslinien, der aufgewirbelte Staub der Straße und die Soundwords verdeutlichen (KzF, 21). Mobilität schafft Freiheit und (Selbst-)Bestimmung über die Strukturen, in die man ›geworfen‹ wurde.



21

Abb. 1: Mobilität und Weite als Sinnbilder für Freiheit (KzF, 21).

Aufgrund ihrer sozioökonomischen Realität ist den Freunden, im Gegensatz zum Nachbarssohn, eine solche ›Bewegungsfreiheit‹ verwehrt. Es bleibt ihnen nur die Flucht in die Fantasie, in der *Ausflüge* bzw. *Ausflüchte* sowie die Erfahrung von Entgrenzung möglich werden. Der Eskapismus drückt die Diskrepanz von Wunsch und Realität aus und wird in einem Panel, das die beiden Freunde in ihrem selbstgebauten Holzauto über den Wolken fliegend zeigt, verbildlicht (KzF, 23).

Was in der Fantasie gelingt, ist in der Realität zum Scheitern verurteilt. Ein fahrtüchtiges Gefährt, das die beiden Freunde konstruieren, zerschellt bei der ersten Fahrt an einer der Mauern (KzF, 27). Das Scheitern des Versuchs, Entgrenzung in der Realität zu erfahren, findet auf der Bild- und Sprachebene im Aufprall, dem zerbeulten Auto und dem Ausruf Baslios, »Scheiß Mauern«, Ausdruck. Einige Panels später wiederholt sich die ›Bruchlandung‹: Basilio hat den *Hispano-Suiza* des Nachbarn gestohlen, um (sich) zu beweisen, dass er ›fliegen‹, also frei und selbstbestimmt sein kann. Die Erzählstimme kommentiert die Kurz-

lebigkeit des Traums, der tödlich endet: »Basilio gelang es zu fliegen, ... / ... wenn auch nur für einige Sekunden« (KzF, 28). Die Überzeugung, man solle alles für seine Wünsche geben, auch das eigenen Leben, schwingt hier mit; die Selbstüberschätzung Basilius wird nur am Rande thematisiert.

Die Flüge in *Die Kunst zu fliegen* sind immer Ausdruck von Sehnsüchten. So auch der imaginierte Flug mit der Nähmaschine.

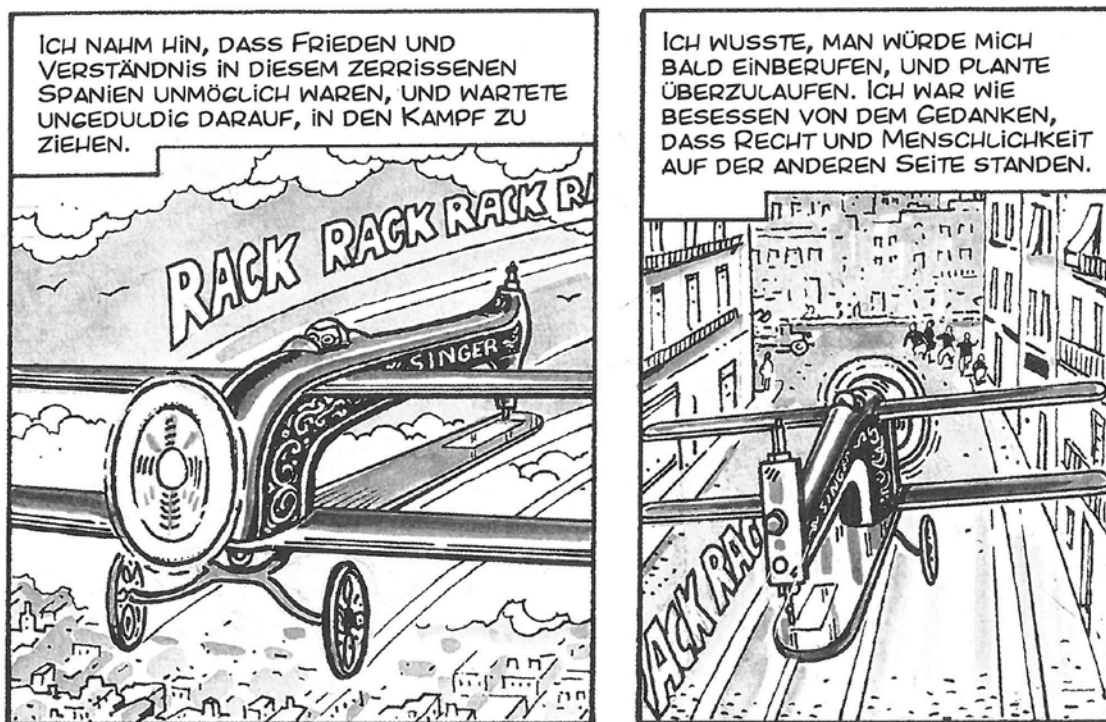


Abb. 2: Eine Nähmaschine wird zum Kampfflugzeug (KzF, 45).

Im erzählerischen Blocktext der Sequenz sinniert die Erzählstimme über den Plan des Protagonisten, auf die republikanische Seite überzulaufen. Der Bilddiskurs zeigt einen Luft-Angriff auf Mitglieder der Falange, die den Protagonisten ein paar Panels zuvor niedergeschlagen und dazu gezwungen haben, »Cara al Sol«, die Hymne der Falange, zu singen. Die Nähmaschine, die für den beruflichen und damit ökonomischen Misserfolg Altarribas steht – wer kauft in Zeiten von Krieg und Knappheit Nähmaschinen? – wird zum Flucht-Vehikel und Kampfflugzeug stilisiert, mit dem er in seiner Fantasie Vergeltung üben und in eine bessere Zukunft fliehen kann. Die fantastische Sequenz ist durch den Zeichenstil und die Panelanordnung nahtlos in die realistische Schreibweise des Comics eingebettet. Das Flugobjekt selbst und die onomatopoetischen Elemente, »Rack Rack Rack« und »Tack Tack Tack« – Funktionsgeräusche der Nähmaschine, die zu Geräuschen eines Kampffliegers umgedeutet werden – markieren im Zusammenspiel mit dem Erzählertext den

imaginierten Charakter der Sequenz. Diese endet mit einem Panel, das die Nähmaschine ›über den Wolken‹ zeigt. Die Untersicht im Panel erzeugt jedoch eine Trennung der Erzählperspektiven, die dem irrtümlichen Glauben des Protagonisten, seine Ideale zu erlangen, vorgreift.

Die verschiedenen Abbildungen des Himmels sind eine Konstante und stehen in unterschiedlichem Verhältnis zum Protagonisten. Zu Beginn als erreichbarer Sehnsuchtsort markiert, erlebt der Protagonist zeitweise Lebensglück, das sich durch eine Perspektive aus dem Himmel heraus ausdrückt. Nach der Flucht nach Frankreich und den überlebten Strapazen in einem der Auffanglager am Strand von Saint-Cyprien findet Altarriba Zuflucht auf einem Bauernhof, wo er den Krieg vorübergehend vergisst. Das Glück, das er dort empfindet, drückt sich im idyllisch dargestellten Familienleben und im Sex mit Madeleine aus, dem eine karikatureske Überzeichnung anhaftet, die Ungezwungenheit suggeriert (KzF, 91f). Bildsprachlich besonders betont wird dieser Zustand des Glücks zudem in einer Sequenz aus zwei Panels, in der der Protagonist die Welt von oben betrachtet und darüber sinniert, was im Leben wesentlich ist. Er befindet sich buchstäblich ›im Himmel‹:

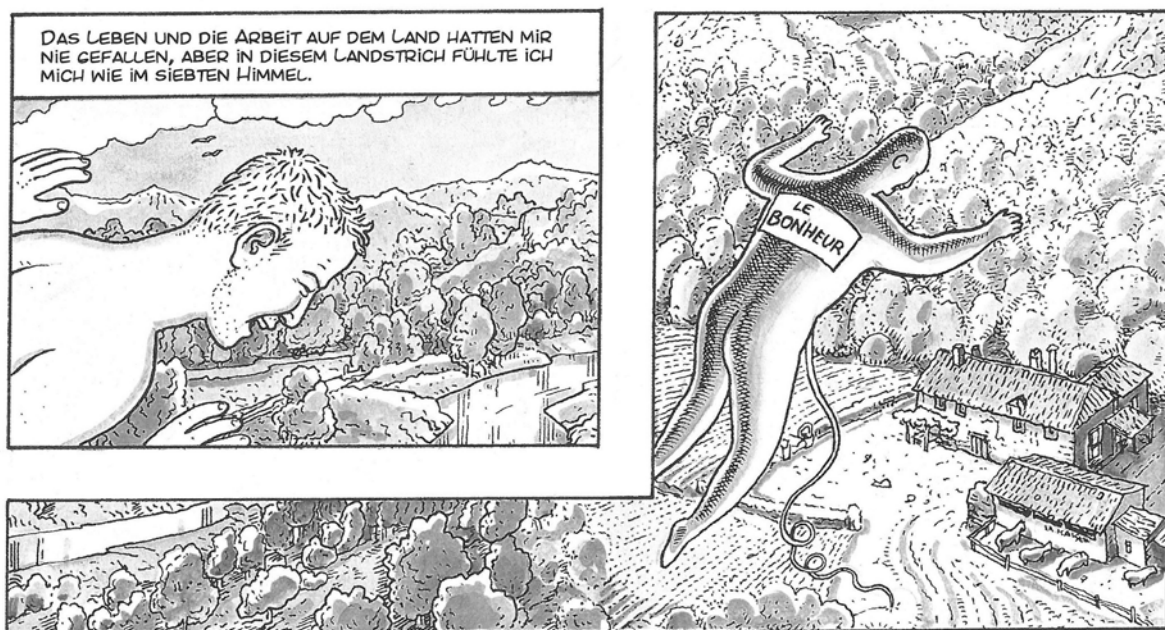


Abb. 3: ›Le Bonheur‹ und die Freiheit, sich zu entfalten (KzF, 92).

Altarriba wird als Helium-Ballon, der die Aufschrift ›Le Bonheur‹ (dt. das Glück) trägt und an einer Schnur über dem Boden schwebt, dargestellt. Die Schnur verbildlicht die im Zitat des ersten Panels angedeutete Verbindung zum Boden, die Verankerung in einem Leben, das genug Freiheit zur Entfaltung lässt. Der These vom notorischen Scheitern gemäß muss Altarriba diese Idylle jedoch verlassen.

Am Ende des zweiten Kapitels ist der Himmel, der Ort der Entgrenzung, schließlich unerreichbar über ihm, verbildlicht in einem *landscape panel* in Untersicht (KzF, 122). Die ökonomische Misere der Kriegszeit in Marseille, in der Altarriba erneut die Misstände der Gesellschaft – Korruption, Ausbeutung und Gewalt – und damit die Begrenzungen zu spüren bekommt sowie der Tod seiner Mutter beschließen den ›Traum vom Fliegen‹. Der Protagonist gibt seine zentralen Werte und Ideale – maßgeblich Gerechtigkeit, Chancengleichheit und das Recht auf Selbstbestimmung – auf: »Am besten vergaß ich die Zeit, in der ich von Idealen beflügelt schier geflogen war ...« (KzF, 122).

In der neuen totalitären Ordnung der Franco-Diktatur kann er nur so überleben, dennoch tritt das Flugmotiv als Hoffnungsträger wieder in Erscheinung, als er seine zukünftige Frau Petra kennenlernt und sich ein vermeintlicher Ausweg, zumindest aus der affektiven Misere, auftut. Leidenschaft, Sehnsucht nach Geborgenheit und der Wunsch, aus der Realität mit ihren ideologischen Zwängen und ökonomischen Nöten zu flüchten, wird im imaginären Flug des Paares in einer Riesenrad-Gondel, die sich vom Riesenrad löst und gen Mond fliegt, verbildlicht (KzF, 138). Der ›affektive Flug‹ mit Petra verkehrt sich in von rigiden Moralvorstellungen geprägten Franquismus schnell ins Gegenteil. Ausdruck findet diese Beschneidung unter anderem im Sex der Eheleute, der in völligem Kontrast zum Sex mit Madeleine im französischen Exil steht. Zeichnerisch wird nicht wie in Letzterem durch Übertreibung und Komik der ungezwungene, lustvolle Charakter herausgestellt (KzF, 91f), sondern in nur drei Panels wird ein gezwungener und lustfreier Akt dargestellt (KzF, 140). Als Verdrängung und Ausbruchsversuch aus dem engen Normen- und Wertekorsett der Zeit, beginnt Altarriba eine Affäre mit der ebenfalls emotional gescheiterten Frau seines Kompagnons. Der Sex hat einen triebhaften, aggressiven und auch verzweiferten Unterton, der zeichnerisch durch pornographische Züge zum Ausdruck kommt (KzF, 150f).

Die sehr unterschiedliche Darstellung der Sexualität und ihrer Bedingungen im Comic verweist auf das zwiespältige Ausloten von Be- und Entgrenzung. Wunsch, Ideal und kontrastive Wirklichkeit zeigen darin ihre Wechselwirkungen.



Abb. 4: Drei Arten des Sex als Ausdruck des Kontrasts von Ideal und Wirklichkeit (KzF, 91, 140, 150).

Über weitere kleinere Flüge und Stürze nähert sich Altarriba sukzessive seinem letzten ›Flug‹: dem Selbstmord. Klaus Feldmann (58) versteht Suizid als außerordentliche Form des Scheiterns, die nur dann als solches anzusehen ist, wenn »natürliches Sterben« als richtig definiert und der Selbstmord damit als »Desertion oder Schwachwerden« eingestuft und zum abweichenden Verhalten wird. Wenngleich die medizinisch-psychologische Suizidologie den Selbstmord in der Regel als Scheitern behandelt, ist gesamtgesellschaftlich die Frage, ob er als Scheitern oder gerade Sieg über den Nomos zu bewerten ist, zur Ansichtssache und Privatangelegenheit geworden (ibid.).

Die Darstellung des Selbstmords in *Die Kunst zu fliegen* ist humoristisch-melancholisch geprägt und wird zu keiner Zeit negativ mit Vorwürfen durch den Sohn oder die (fiktive) Gesellschaft aufgeladen. Der Suizid wird vielmehr als »Lösung eines existenziellen Problems« (Jean Baechler, zit. in: Aherns, 13) dargestellt und empathisch affiziert. Altarribas Selbstmord ist damit der einzige ›Flug‹, der trotz oder gerade des Aufpralls wegen, der sonst das Scheitern besiegelt, gelingt. Da seine »›Devianz‹ [...] durch den Nomos nicht mehr zu ahnden [ist]« (Ahern, 7), ermöglicht der Selbstmord die endgültige Flucht aus den Zwängen. Innerhalb der Erzähllogik des Comics ist er, wenngleich als Folge einer Depression dargestellt, »keine Krankheit, sondern vielmehr ein Ausbruch ›aus der Logik des Lebens‹« und drückt die »existenziale Freiheit« (Aherns, 14) des Protagonisten aus.

›Punktuelles‹ Scheitern des *Discours* – Gelingen des ›Erzählens vom Scheitern‹

Jedes Kapitel (mit Ausnahme des einleitenden Teils) beginnt mit einer schwarzen Seite, auf deren Vorderseite jeweils zentriert ein Panel sowie der Titel des Kapitels abgedruckt ist. Die Panels zeigen Einzelbilder des stürzenden Protagonisten, jeweils auf der Höhe eines der vier Stockwerke des Altersheims. Der Titel gibt neben der Zeitspanne und dem zentralen Aspekt des Kapitels an, auf Höhe welchen Stockwerks sich Altarriba gerade befindet, wodurch die Kapitelnummerierungen invertiert werden.

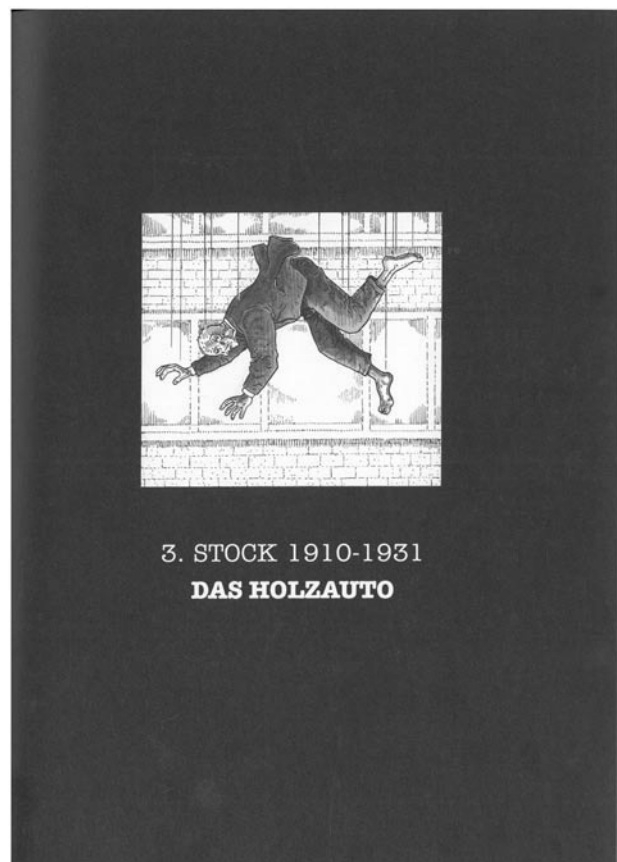


Abb. 5: Beispiel einer der Kapitel-Titelseiten als Sturz-Standbild (KzF, 8).

Das inszenierte Standbild hält den Erzählprozess an, die Erzählzeit der Rahmenhandlung wird pausiert, der Bewegungsfluss, den die Panels als zusammengesetzte Sequenz ergeben würden, wird angehalten und aufgesplittet. So werden die Leser_innen dazu eingeladen, von der Chronologie und Linearität, die das Werk insgesamt auszeichnen, abzuschweifen. Der Comic hält inne. Dadurch wird der Binnenerzählung Raum gegeben und »[e]mphatisch wird die Bedeutung des Augenblicks erhöht und unterstrichen« (Wulff, o. S.). Somit suggerieren diese Seiten, dass das, was im Kapitel folgt, parallel zum Sturz des Protagonisten gelesen werden muss. Indem die Rahmenhandlung auf diese Art den gesamten Diskurs prägt, wird eine traditionelle Erzählökonomie, die auf ein plausibles Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit setzt, zunächst verworfen.

In den einzelnen Kapiteln finden sich weitere ›Pausen‹ und Auslassungen, die angefangene Geschichten nicht zu Ende erzählen oder unterbrechen. Teilweise eingeleitet durch Zweifel, die der Erzähler verbal zum Ausdruck bringt, bieten diese Panels, die häufig Wege, Landschaften oder den Himmel zeigen, ›Fluchtlinien‹ an, die die Linearität der Erzählung unterlaufen, »damit die Leser auswählen und ihre eigenen Schlüsse ziehen.«² Auslassungen der drastischen Art sind schwarze Panels, die immer in Verbindung mit dem Sterben – sowohl physisch als auch sozial – stehen.

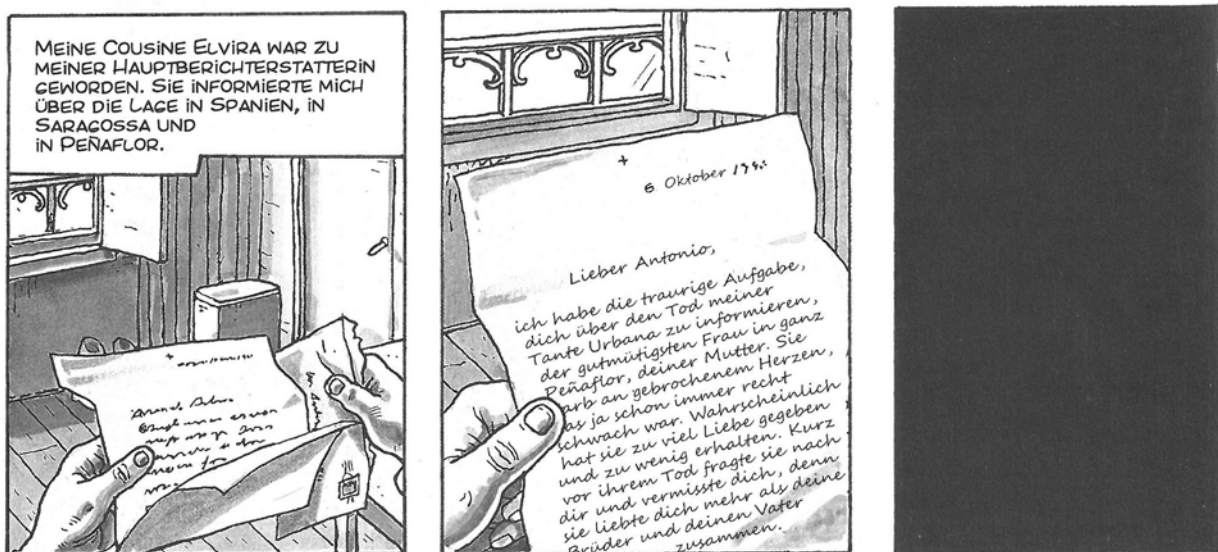


Abb. 6: Die Betroffenheit über den Tod der Mutter findet Ausdruck in schwarzem Panel (KzF, 124).

Die Verbildlichung suggeriert Dunkelheit und damit, dass der Protagonist ›erblindet‹, was teilweise auch verbalisiert wird (KzF, 117, 135). Es ist jedoch kein äußeres, sinnliches Unvermögen gemeint, sondern es wird auf eine geistige und emotionale Leere oder auf den Verlust von (moralischer) Integrität angespielt. Die schwarzen Panels unterbrechen zudem die Integrität der Erzählung, denn sie sind nicht handlungsgebun-

den, sondern drücken einen seelischen Zustand aus, der offenbar nicht über den sonst realistischen oder fantastischen Bilddiskurs oder den Erzählertext artikuliert werden kann.

Insgesamt steht das Erzählen und damit die Vermittlung der Geschichte(n), im Vordergrund des Comics, der sich in der Binnenerzählung darum bemüht, den Erzählfluss aufrechtzuerhalten. Stark narrativ ausgelegt, sind die Erzählinstanzen stets greifbar und lenken das Geschehen durch Selektion und Kommentierung. Der Detailreichtum auf Bild- und Textebene führt punktuell zwar dazu, dass die Erzählung ausfranst und Nebenschauplätze geöffnet werden, einer zu starken Digression wirken jedoch die Strukturierung auf formaler Ebene sowie die Wahl der Ordnungsprinzipien des Mediums entgegen, die die *closure* vereinfachen und so die Lektüre steuern. Durch regelmäßige und dicke *gutter* wird jedes Einzelpanel fokussiert, was Übersichtlichkeit auf der Seite schafft. Zudem tragen konventionalisierte Formen und Muster, wie eine konventionelle Seitengestaltung, die sich durch einen mehrheitlich verwendeten *uniform grid* (drei Zeilen à drei Panels) auszeichnet und deren Ränder klar konturiert sind, zu formaler Ordnung bei. Insgesamt lenken nur wenige, experimentell anmutende formale Aspekte, die das Medium, seine Machart und Erzählweise betonen, von der Vermittlung der Geschehnisse ab. So driften nur an wenigen Stellen Sprechblasen oder andere Objekte über den Panelrand hinaus. Diese Stellen betonen, was verhandelt wird, oder heben den Objekt-Charakter eines Gegenstands hervor, so z. B. bei den inszenierten Fotos aus dem Auffanglager in Saint-Cypres, die sich in die Ikonografie der Kriege des 20. Jh. einschreiben:



75

Abb. 7: Inszenierte Fotografien (KzF, 75).

Zudem finden sich Panels, die von der dominanten rechteckigen Form abweichen, allerdings folgen sie wiederum konventionalisierten Varianten, indem z. B. ein gewellter Rahmen eine Traum-Sequenz oder zusätzliche Binnenerzählungen ausweist.

Trotz der Universalisierungen in *Die Kunst zu fliegen*, die Kriegs- und Umbruchserfahrungen im Allgemeinen thematisieren, ist der Comic gespickt von kulturellen Markern mit symbolischer Qualität. Wenngleich sich das Werk eines Mediums bedient, das in Kontexten mit breiterer Publikumssemantik agiert, setzt seine Ausgestaltung sowohl auf einen geübten Comic-Leser_in als auch auf ein Publikum, das mit der Geschichte Spaniens und den Fallstricken einer ›Vergangenheitsbewältigung à la española‹ (Neuschäfer) vertraut ist. Der Detailreichtum auf Bild- und Textebene sowie das korrelative Bild-Text-Verhältnis ermöglichen es jedoch, dass sich Leser_innen unterschiedlicher Vorwissensgrade und kultureller Umgebungen eine kohärente Erzählung eröffnet.

Schluss

Wenn Frustration zur Motivation wird, die Geschichte des eigenen Vaters zu erzählen, wenn dessen Suizid als Erzählanlass dient, die Peripetien eines individuellen Lebens im Umfeld kollektiver Umsturzerfahrungen in den Blick zu nehmen, erscheint ›Scheitern‹ als strukturgebendes Prinzip. Der Rückgriff auf autobiografisches Material und die fingierte Verschmelzung der Erzählinstanzen schafft Raum für einen Dialog zwischen den Generationen im Sinne der *Postmemory*. Die Dialektik des Fliegens, die mittels der zentralen Motive von ›Flug‹ und ›Absturz‹ kontrastiv verarbeitet wird, ist Dreh- und Angelpunkt der Erzählung: ›Fliegen‹ steht sinnbildlich für Freiheit, Selbstbestimmung und Entgrenzung, wenn der ›Flug‹ gelingt und für Gefangenschaft, Fremdbestimmung und Begrenzung bis hin zum Zerfall des Ich, wenn er scheitert.

In *Die Kunst zu fliegen* ergibt sich eine Reihe von Flügen, Stürzen und Aufprallen, die einen Rhythmus vom Scheitern erzeugen, der zwischen den Höhen und Tiefen des Lebens des Protagonisten und den weltgeschichtlichen Ereignissen oszilliert. Tragischer Höhepunkt ist dabei der Suizid des Protagonisten, der als Folge einer Serie von Versuchen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen, die an den Umständen der Zeit scheitern, lesbar wird.

Auf diskursiver Ebene lässt sich von einem ›punktuellen Scheitern‹ sprechen, das Momente der Offenheit und Fluchtlinien schafft, die die Linearität und Chronologie der Erzählung unterlaufen und damit die individuelle Lebensgeschichte auf eine kollektive Ebene heben.

Durch seinen ›implizierten Romancharakter‹ und seine formale Strukturierung gelingt es dem Comic, einem möglichen kommunikativen Scheitern zwischen Text und Leser_in entgegenzuwirken und den angestrebten Dialog zwischen den Generationen im Sinne der *Postmemory* für die Dauer der Lektüre am Laufen zu halten, sodass das Erzählen vom Scheitern nicht zwangsläufig selbst scheitern muss.

Bibliografie

- Aherns, Jörn: *Selbstmord: Die Geste des illegitimen Tods*. Stuttgart: Fink, 2001.
- Altarriba, Antonio (W)/Kim (P)/André Höchemer (Übersetzer): *Die Kunst zu fliegen*. Berlin: Avant-Verlag, 2012.
- Altarriba, Antonio (W)/Kim (P): *El arte de volar*. Barcelona: Edicions de Ponent, 2007.
- Behringer, Wolfgang/Ott-Kotschalijski, Constance: *Der Traum vom Fliegen. Zwischen Mythos und Technik*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2016.
- Feldmann, Klaus: *Sterben — Scheitern oder Sieg?*. In: *Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens*. Hg. v. Matthias Junge und Götz Lechner. Berlin: Springer 2004, S. 49–61.
- Koebner, Thomas: *Schwindel, Sturz, Ekstase - Anmerkungen zum Vertigo-Motiv in der Filmgeschichte*. In: *Schwindelerfahrungen - Zur kulturhistorischen Diagnose eines vieldeutigen Symptoms*. Hg. v. Rolf-Peter Janz, Fabian Stoermer und Andreas Hiepmo. Amsterdam: Rodopi, 2003. S. 139–156.
- Komorowska, Agnieszka/Nickenig, Annika: *Poetiken des Scheiterns - Formen und Funktionen unökonomischen Erzählens*. Stuttgart: Fink, 2018.
- Lubkoll, Christine: *Motiv, literarisches*. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Hg. v. Ansgar Nünning, Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1998.
- McCloud, Scott: *Comics richtig lesen*. Hamburg: Carlsen, 2001.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Vergangenheitsbewältigung à la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung*. Berlin: Tranvía 2002, S. 28–32.
- Pabst, Eckard: *Die Grenzen der Phantasie. Kinder, Erwachsene und der Traum vom Fliegen in den Filmen von Steven Spielberg*. In: *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Hg. v. Hans Krahl und Claus-Michael Ort. Kiel: Ludwig, 2002, S. 337–360.
- Schöer, Marie: *Graphic Memoirs – autobiografische Comics*. In: *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Hg. v. Julia Abel und Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 263–275.
- Wulff, Hans Jürgen: *Standbild*. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=719>, 22.04.2012. Letzter Zugriff am 30.03.2018.

- 1] Der Original-Titel lautet *El arte de volar* und ist 2009 bei Edicions de Ponent (Alicante) erschienen. Antonio Altarriba Ordóñez (*1952) ist ein spanischer Schriftsteller, Comic-Autor und Kritiker. Er ist Professor für französische Literatur der Universität des Baskenlands; Kim heißt mit bürgerlichem Namen Joaquim Aubert Puigarnau und ist ein katalanischer Comic-Zeichner (*1941), der unter anderem durch seine satirische Comic-Strip-Serie *Martínez el Facha* bekannt ist (1977-2015 erschienen in *El Jueves*, einem Satire-Magazin, das ein dem Eulenspiegel-Magazin ähnliches Format hat).
- 2] Eigene Übersetzung des Original-Prologs, da die Passage nicht im Epilog von *Die Kunst zu fliegen* übersetzt wurde.