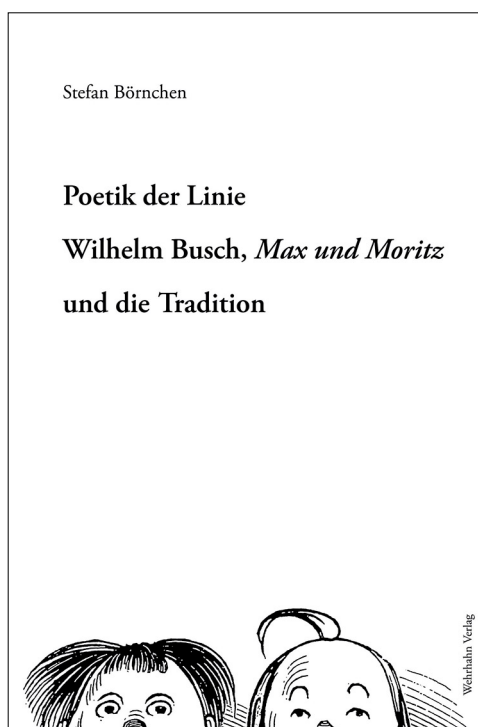


sicher davon profitiert, die Charakteristika der untersuchten Texte auch mit denen kinder- und jugendliterarischer Adoleszenzromane abzugleichen. So wird der Terminus »Generationenroman« umfangreich zurückgewiesen, die Behauptung eines speziell allgemeinliterarischen Adoleszenzromangenres bleibt aber bloße Behauptung. Zu kritisieren sind leider die vielen Rechtschreib- und Grammatikfehler in dieser Publikation. Ein umfangreiches Korrektorat wäre ratsam gewesen. Auch die vielen Kursivierungen und einfachen Anführungszeichen sind eher irritierend als dem Lesefluss förderlich. Insgesamt liegt hier aber eine gut lesbare Studie vor, die vor allem interessante Einzeltextanalysen zu einem zentralen Genre der Gegenwart liefert.

LENA HOFFMANN



Börnchen, Stefan: *Poetik der Linie. Wilhelm Busch, Max und Moritz und die Tradition.* Hannover: Wehrhahn, 2015. 63 S.

Wilhelm Buschs Bildgeschichte *Max und Moritz* (1865) gilt unumstritten als Meisterwerk und Klassiker deutscher Kinderliteratur. Die Erzählung über die zwei aufsässigen Buben hat die Forschung als frühes Beispiel parodierter Pädago-

gik, als Vorbild für unzählige Buschiaden oder als Wegbereiter des modernen *comic strip* interessiert. Stefan Börnchen jedoch fokussiert in seiner 2015 erschienenen Monographie *Poetik der Linie* auf die abseits von philologischen Kommentierungen nur selten beachtete grafische Komponente von Buschs Werk, genauer: auf das Urelement seiner Zeichnungen – die Linie.

Im ersten Abschnitt seines Essays legt Börnchen das theoretische Fundament seiner weiteren Ausführungen dar: Anhand der radial auseinanderstrebenden Explosionslinien, die die Zerstörung von Lehrer Lämpels Pfeife im vierten Streich illustrieren, weist er auf, dass zwischen Zeichnung und Gezeichnetem kein analoges Verhältnis besteht: Der Sprengung der Ordnung entspricht auf der Darstellungsebene – scheinbar widersprüchlich – »ein außergewöhnlich hohes [...] Maß an grafischer Ordnung« (12) in Form der zentrifugalen Linienführung. Hieraus folgt für Börnchen, dass sich in semiotischer Hinsicht »die Unterscheidung von Text und Buchstaben einerseits und aus Linien bestehender Zeichnung andererseits nicht strikt halten lässt«. (13) Die von Lessing und de Saussure angenommene Willkür bzw. Arbitrarität von sprachlichen Zeichen müsse auch für grafische Zeichen gelten, jedenfalls insofern sie schlichtweg den Konventionen eines bildsprachlichen Codes folgen, wie z. B. Explosions- oder Bewegungslinien. Noch weiter geht Umberto Eco, für den jede Linienzeichnung in einem arbiträren Verhältnis zu ihrem Gegenstand steht, weil der gezeichnete Umriss etwas zur Darstellung bringt, was am dargestellten Objekt gar nicht sichtbar existiert: die linienförmige Grenze zwischen dem Innen und dem Außen eines Gegenstands.

Die historischen Theorien der Linie, die Börnchen im zweiten Abschnitt referiert und die von der Antike bis in die Moderne datieren, gehen dementsprechend zumeist von der Linie als einer Grenzziehung aus und führen den Ursprung der bildlichen Darstellung auf den Schattenriss oder die Negativzeichnung zurück. Ein Sonderfall für die Linientheorie war stets die gerade Linie, die die Frage nach ihrem natürlichen Vorkommen aufwirft und damit eine Herausforderung für die Nachahmungsästhetik darstellte. Die gerade Linie, aber auch – mit Eco gedacht – die Linie überhaupt,

stellen Börnchen zufolge den Naturalismus auf die Probe. Was die Linie dem Naturalismus hingegen voraus habe, sei »die Klarheit der Begrenzung« (23), für die sie – im Gegensatz zur Malerei – stehe und die ein Comic-Künstler wie Hergé mit seiner *ligne claire* zur Maxime erhoben hat. Im vierten Abschnitt knüpft Börnchen wieder an die Problematik der Darstellungsfunktion der Linie an. Die Lektüre von Max und Moritz' erstem Streich, in dem den Hühnern der Witwe Bolte eine Fadenfalle gestellt wird, bringt ihn zu dem Schluss, dass die gekreuzten Fäden als »ostentativ ›unnatürliche‹ Linien«, nämlich als Geraden, dargestellt würden, »in denen [...] die Stilisierung um der Klarheit willen umschlägt in die Klarheit der Stilisierung« (37). In solchen Fällen würde der »Strich als Strich« (38) inszeniert, ohne noch notwendig auf ein Signifikat zu verweisen, und hebe damit seine Darstellungsfunktion zugunsten einer Selbstreferentialität auf. Obwohl die Linie für sich allein nichts mehr bezeichnen soll, steht sie in Börnchens Poetik dennoch für den Tod. Das weist er an Bildbeispielen aus Buschs Werk auf, in denen der bloße Strich als Waffe figuriert, etwa in Gestalt der linienförmigen Fäden, an denen Boltes Hühner zu Tode kommen. Im fünften Abschnitt vertieft Börnchen diese Lesart, auch mit Blick auf Buschs Bezeichnung seiner Figuren als »Konturwesen«, deren Existenz in der Reduktion auf die einzelne Linie enden müsse. Im sechsten Teil liefert Börnchen einen Exkurs zu Wassily Kandinskys Theorie von Punkt, Linie und Fläche. Für Kandinsky ist der Punkt der Anfang oder Ursprung, der in einer der Zeugungsszene ähnlichen ersten Vereinigung von Zeichen- oder Malwerkzeug und Grundfläche entsteht. Die Bewegung des Werkzeugs über die Fläche vernichtet den Punkt sodann und hebt ihn in der neu entstandenen Linie auf. In den Schlusskapiteln interpretiert Börnchen den letzten Streich von Max und Moritz als Schließungsfigur von »Kandinskys Drama von Punkt und Linie« (47). Sehe Kandinsky den Punkt als Erstes, das in der Linie aufgehe, die schließlich den Körper forme, gehe Busch in seiner Bildgeschichte den umgekehrten Weg: Die Körper von Max und Moritz werden durch die Schrotung in der Mühle zunächst linearisiert, da nur noch ihre Umrisslinien erkennbar sind, und schließlich zu bloßen Punkten

reduziert: den Schrotkörnern, die von den Enten aufgepickt werden. Im letzten Bild werden deren Kloaken präsentiert, die somit als Schlusspunkte erscheinen. Busch habe damit Kandinskys Linienpoetik *avant la lettre* auf den Kopf gestellt. Börnchens Buch bietet aufgrund seiner Materialfülle einen interessanten Überblick über diverse Theorien der Linie. Die zahlreichen Illustrationen machen es zudem leicht, dem oft verwinkelten Argumentationsgang zu folgen, der erfreulicherweise eng entlang der Bildbeispiele führt. Börnchens Vorhaben, Busch als einen Zeichner zu präsentieren, der sein ästhetisches Material stets reflektierend bearbeitet hat, wird auf diese Weise eingelöst. Einige der theoretischen Vorannahmen sind allerdings keineswegs selbstverständlich und bewähren sich nicht immer am untersuchten Gegenstand. So ist Börnchens Exemplifizierung der scheinbaren Arbitrarität von Bildzeichen an den Explosions- oder Bewegungslinien, wie sie bei Busch oder auch im Comic auftauchen, nicht überzeugend: lassen sich diese Linien doch ebenso gut als Simultandarstellung von in Bewegung befindlichen Punkten des bewegten Objekts verstehen, deren Darstellung somit keine dem Gegenstand gegenüber willkürliche Konvention wäre. Die behauptete Arbitrarität von Bildzeichen mutet besonders widerspruchsvoll an, wenn doch zugleich die Linie mit dem Tod analogisiert wird. Mit Rekurs auf Christoph Türckes *Kritische Theorie der Schrift* (2005) hätte man diese Analogie verteidigen können, auch ohne ein willkürliches Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat zu behaupten. Türcke sieht den historischen Ursprung des Zeichens (noch vor dessen Differenzierung in Schrift und Bild) im leibhaftigen Einschnitt in den lebendigen Körper, der vor dem Zorn der Götter schützen sollte: die erste gezeichnete Linie als kleiner, nur symbolischer und darum gebannter Tod. Neben den genannten theoretischen Unklarheiten sind es besonders weitgehend folgenloses Etymologisieren (etwa das Aufzeigen der Verwandtschaft von Streich, Strich und Strick) sowie äußerst kühne Assoziationen (etwa die Analogie zwischen Punkt, Kloake und Wilhelm Buschs Signatur), die den Essay streckenweise gezwungen wirken lassen, obwohl sein Ansatz durchaus originell ist.

LUKAS SARVARI