



# Kurze, aber nackte Geschichte der Malerei in den Comics Milo Manaras A riveder le stelle

Paolo Caneppele  
Günter Krenn

*In their contribution, Paolo Caneppele and Günter Krenn examine how art and film history are used by Milo Manaras in the iconography of comics. They aim for a close examination of the formal principles of comics – not least remembering Sandro Botticelli.*

## 1. Einleitung

*Wo ist dein Pinsel, Botticelli?  
Kam Venus' Liebreiz muschelher  
Hebt sich das Land im Lichte, schwer  
Aus Arbeitshänden, ölgepeinigt  
Des finstren Amboß-Heers.  
Jaroslav Seifert, Frühling 1935*

Die sechs Buchstaben seines Familiennamens, mit denen er gerne in Zweiergruppen unterteilt seine Werke signiert, sind längst zur Trademark manieristisch-lustbetonter Frauendarstellungen geworden. Maurillo, besser bekannt als Milo Manara, geboren am 12. September 1945 in der Südtiroler Gemeinde Luson/Lüsen, begann seine Karriere als Maler und Werbegrafiker. Ab 1968 arbeitete er anonym für die *Jolanda*-Serie der italienischen Comiczeitung *Fumetti neri* und erlangte 1976 mit *Le Singe/Der Affenkönig* internationale Beachtung. Manara war in allen Comic-Genres tätig, von Noir über Abenteuergeschichten bis hin zu Erotika, auf die er sich – bekannt für seine verführerischen "donnine" – spezialisiert hat. Ein großer kommerzieller Erfolg auf diesem Gebiet war *Il gioco/Le Declic/Außer Kontrolle* (1982), das 1985 auch verfilmt wurde.

Milo Manara illustrierte Geschichten nach Szenarien von Hugo Pratt, mit dem ihn eine langjährige Freundschaft verband: *Tutto ricominiciò con un'estate indian/Indianischer Sommer* (1983) und *El Gaucho* (1992), sowie zwei Bände nach nicht realisierten Drehbüchern von Federico Fellini. Der populärste davon wurde *Viaggio a Tulum/Die Reise nach Tulum, nach einem Film, den Federico Fellini nicht mehr gedreht hat* (1994). Fellini hatte 1986 damit begonnen, Texte zu seinem geplanten Filmprojekt *Die Reise nach Tulum* im *Corriere della Sera* zu veröffentlichen, versehen mit dem erklärenden Untertitel: *Zum erstenmal spricht der große Regisseur über seinen nächsten Film*. Auf Fellinis Wunsch wurden die Kolumnen von Milo Manara illustriert, der daraufhin seinerseits dem Regisseur anbot, aus der Textvorlage einen Comic zu machen. Der zweite Comic nach Fellini war 1995 *Die Reise des G. Mastorna*.

Zu den bekanntesten Figuren unter Manaras Eigenkreationen gehört Giuseppe Bergman, in seinem Aussehen unverkennbar dem jungen Alain Delon nachempfunden, der 1978 in *A Suivre* debütierte und zum Protagonisten einer eigenen Reihe wurde: "Bergman geht im Auftrag eines Medienkonzerns, der gegen Überlassung aller Auswertungsrechte die Spesen trägt, stellvertretend für die werktätigen Massen auf Abenteuerreise, nur um am Schluß festzustellen, daß das größte Abenteuer im eigenen Kopf stattfindet." [1]

In den Bergman-Comics gehören Kunstzitate zu den bewährten Stilmitteln, reale Figuren aus der Film- und sonstigen Welt mischen sich in die Handlung. Natürlich zeigt sich ein Zeichner wie Manara beeinflusst von den Meistern der Kunstgeschichte, durchaus in doppeltem Sinne, wie zu demonstrieren sein wird, und lässt dies in seine Arbeiten einfließen. Das Spiel von Verspiegelungen und Zitaten hat Manara freilich nicht erfunden, er konnte auf eine Tradition zurückgreifen, die bereits etliche Comiczeichner vor ihm begannen. Die interessantesten Beispiele finden sich bei Manaras Landsmann Guido Crepax.[2] Wie niemand vor ihm, suchte der Mailänder Künstler Inspirationen aus Film, Musik, bildender Kunst und Literatur in seine Geschichten einzubauen und schuf, ohne jemals in bloße Nachahmung zu verfallen, dadurch ein eigenes, unverwechselbares Universum.[3] Die Ikonografie von Crepax' Tafeln zitiert einige der bedeutendsten Maler. Seine Heldin Valentina betritt – im wahrsten Sinn des Wortes – das Sujet von Picassos *Demoiselles d'Avignon*, verliert sich in einem Kandinsky-Bild oder erläutert Yves Kleins Technik. In *La calata di Mac Similiano XXXVI* verwendet er Zitate aus verschiedenen Kunstepochen, etwa mittelalterliche Hinrichtungsszenen von Albrecht Altdorfer oder Jacques Callot neben Goyas *Los Fusilamientos*; Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk* inspirierte das Titelbild, die Schlachtszenen erinnern an Paolo Uccello. Nach dem Vorbild von Crepax werden Kunstzitate auch für Manara zu Instrumentarien, etwas bereits Bekanntes neu darzustellen, indem er wie ein versierter Regisseur bei der Inszenierung eines traditionellen Stückes verfährt.

## 2. Ein sehr individueller Kunstführer

Manchmal gehen die Arbeiten der Zeichner über eine bloße Interaktion von Comics und Malerei hinaus. Ein regelrechter kleiner Kunstführer findet sich in Milo Manaras Geschichte *A riveder le stelle. Le avventure metropolitane di Giuseppe Bergman/ ... Zu schau die Sterne*. [4] Über die Entstehung erzählt Manara: "Ich sprach mit Fellini darüber, denn ich wollte den Stoff als Zeichentrickfilm realisieren. Oder besser gesagt: Ich suchte nach einer Idee für einen Zeichentrickfilm und mir fiel nichts

Besseres ein, als ein Kunstwerk, in dem sich meine Hauptfigur bewegt. Ich hatte die van Gogh-Episode im Film *Yume: Akira Kurosawa's Dreams* gesehen und mir dabei gedacht, es wäre besser gewesen, wenn auch die Hauptfigur [Martin Scorsese, Anm.] dabei keine reale Person sondern im Stil der Bilder gemalt gewesen wäre. Kurosawa verwandelte ein Bild von van Gogh in ein Kinobild. Ich wollte das Gegenteil: Eine gezeichnete Figur schaffen, die in Bilder hineingeht. *A riveder le stelle* ist praktisch das Storyboard für einen Zeichentrickfilm. So dachte ich wenigstens zu Beginn. Ich schlug die Geschichte der Zeichentrickfirma France Animation vor, als Regisseur stand Roman Polanski zur Verfügung, die geplante Länge sollte über 90 Minuten gehen. Ich traf Polanski mehrmals in Paris wegen des Projektes. Wir hatten schon begonnen, die erste Sequenz war bereits abgedreht. Dann stiegen die amerikanischen Partner an der Produktion wegen Problemen mit Polanski aus. Polanski ärgerte sich sehr darüber. Es gibt mehrere Interviews in der Presse, in denen er sich gegen die Amerikaner wegen ihres Ausstiegs äußert, über den Film und mich redet. Bis heute stagniert das Projekt, aber es ist nicht vom Tisch."[5]



Abb. 1: Milo Manara: A riveder le stelle. Le avventure metropolitane di Guiseppe Bergman.

Milano: Mondadori 1999. © Arnoldo Mondadori Editore S.P.A., Milano 1999.

### 3. Reconstructing Sandro

"Körperliche Materie, die sich in einer Umrißlinie verzehrt, wie ein Lebenselixier, das sich unaufhaltsam über den Rand einer magischen Phiole ergießt"[6] – das wurde nicht über Manara geschrieben, sondern über einen Maler, den er manchmal zitiert und an dessen Vorliebe für einen bestimmten Frauentypus als Hauptmodell auch der Modus

Operandi Manaras erinnert: Sandro Botticelli. Auf dem Titelbild der ersten deutschen Ausgabe von *A riveder le stelle / ...Zu schaun die Sterne* sieht man daher eine Montage aus *La nascita di Venere/Die Geburt der Venus*, in die Manaras Frauenmodell eingefügt wurde. In der italienischen Buchausgabe von 1999 verzichtete man auf das klassische Ambiente, das sowohl das Auge des Betrachters fesseln als auch den kulturellen Kontext, in dem das Werk steht, a priori manifestieren sollte. Der Schutzumschlag der italienischen Version zeigt das ekstatisch-expressive Frauengesicht der Heldin, das der Leser schließlich als drittletztes Panel der Geschichte wiederfindet. Erst auf dem inneren Titelbild sieht man das Mädchen in der Venus-Pose, jedoch vor schwarzem Hintergrund, ohne Botticelli-Kulisse, die einzufügen offensichtlich südlich der Alpen als allegorischer Pleonasmus empfunden wurde.[7]

Die Zeichnungen erinnern an Stummfilmästhetik: Schwarzweiß mit Viragen[8], die aus Sepia-, Violett-, Rosa- und Grautönen gemischt sind. Die Handlung der Geschichte ist einfach konstruiert: Wir befinden uns auf einem der Schauplätze von Fellinis Film *La Voce della Luna/Die Stimme des Mondes*. Ein sterbender Junge überträgt Giuseppe Bergman die Aufgabe, sich um ein namenloses Mädchen zu kümmern. Das enigmatische Geschöpf introduziert sich ohne weitere Erläuterungen selbst. Als Zentrum einer perspektivischen Flucht, gebildet von einem für die Emilia Romagna typischen Heuspeicher mit hohen Rundbögen, steht sie langbeinig, mehr offenbarend als verhüllend bekleidet da, die Hände in den Bund ihrer hautengen Leggings verkrallt. Ihre Frage "Kommst du mit ins Spielzeugland?" scheint sich zunächst an den Leser zu wenden, auf dem nächsten Bild sieht man sie jedoch an Giuseppe Bergman adressiert, der vor ihr steht. Sie verwechselt Bergman mit Lucignolo, einer Figur aus Carlo Collodis *Pinocchio*. Manara vermengt hier willkürlich, denn in Collodis Geschichte macht Lucignolo Pinocchio das Angebot, mit ins Spielzeugland zu kommen. Hier bietet das Mädchen, das optisch eher an die gute Fee in der Geschichte erinnert, in der Person Pinocchios Bergman/Lucignolo die Reise an. Die deutsche Übersetzung löste das Problem mit der zwar zum Buch gehörenden, aber hierzulande praktisch unbekanntem Figur des Lucignolo, indem man die genannte Person in

"Jiminy" umbenannte. "Jiminy Crickett" ist der für die Walt Disney-Fassung des Werkes erfundene Name für Pinocchios Freund, die Grille.

Plötzlich ist die Unbekannte verschwunden und hinterlässt das einzige Objekt, das sie mit sich führt, einen reich illustrierten Kunstgeschichteband. Die aufgeschlagene Seite zeigt das Bild der ertrunkenen Ophelia von John Everett Millais aus dem Jahre 1852. Der sterbende junge Mann aus dem Introitus der Geschichte herrscht Bergman an, sofort einen Teich zu finden, denn sonst würde das Mädchen ertrinken. Dem ob der Auskunft Verwirrten wird erklärt, die Namenlose erlebt jeweils, was sie auf dem Bild sieht, indem sie empathisch nachempfindet, was dort abgebildet ist. Tatsächlich findet Bergman die Fremde in der Pose Ophelias langsam in einem Gewässer versinkend, und, um das Bild beinahe überzukomplettieren, aus Shakespeares *Hamlet* zitierend. Manara hat seinen Bergman zuvor ein paar Informationen mit einer Bildbeschreibung geben lassen: "Ophelias Tod von Millais. Ein Präraffaelit ... Ein Mädchen, das in einem Teich mit Blumen ertrunken ist." In seiner Zeichnung wählt der Zeichner zunächst den selben Blickwinkel wie der Maler, gestaltet jedoch die Fauna rund um den Körper etwas verdorrter als bei Millais, der sich 1852 nach den Angaben Königin Gertruds in Shakespeares Schauspiel leiten ließ:

*Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach  
Und zeigt im klaren Strom sein graues Laub  
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand  
Von Hahnenfuß, Nesseln, Maßlieb, Kuckucksblumen*[9]

"Gib mir mein Buch!" fordert das Mädchen, nachdem Bergman sie aus dem Wasser gezogen hat und sie in die Realität zurückzubringen versucht, "Ich will wissen, wer ich bin." Bergman kontert: "Wer du bist, kann ich dir sagen. Ein Mädchen, das in Behandlung gehört. Sofort." Das Mädchen beharrt darauf, ohne dieses Wissen nicht leben zu können und gibt sich sicher, die Antwort in dem Buch zu finden. Während Bergman auf einem Arzt beharrt, setzt bei der Frau die nächste Transformation ein. Durch den in der Welt der Fotografie inflationär benutzten Wet-T-Shirt-Effekt eingeleitet, fällt eine weitere Verwandlung etwas leichter. Mit sehr

sinnlichen Bildern, die den vollen Mund des Mädchens zeigen, in den sie ihren Zeigefinger schiebt, um schließlich an ihrem Daumen zu nagen, begleitet Manara einen Text, der wie ein Quiz das folgende Bild introduziert. Pferdehufe in Fontainbleau werden angesprochen, Henri, der von der Jagd zurückkehrt, Gabrielle, die Schwester, mit der das Mädchen ins Bad steigt ... Um die – für die Kunstkenner bereits eindeutige – Pose, die das Mädchen eingenommen hat, richtig zu deuten, blickt Bergman in das aufgeschlagene Buch und sieht: *Gabrielle D'Estrées und eine ihrer Schwestern*, das Doppelbildnis eines Meisters aus der Schule von Fontainbleau um 1594, das dank seines rätselhaften Inhaltes breite Bekanntheit erlangt und immer Anlass zu Interpretationsversuchen gab. Die Vorlage dafür ist ein Bild von François Clouet, das die Geliebte Heinrichs IV., Diane de Poitiers, im Bade darstellte.

#### 4. "Die Bilder finden mich"

Ab diesem Moment verliert die eigentliche Handlung an Bedeutung und wird von den im Kunstgeschichtsbuch gesehenen Bildern (vor)bestimmt. Um das Geschehen voranzutreiben, wechselt Manara den Schauplatz. Es kommt – wie in der eingangs zitierten Buchvorlage von *Pinocchio* – eine von Eseln in Stiefelchen gezogene Kutsche (zumindest sieht das Mädchen ein solches Gefährt, für Bergman ist es ein schlichter Linienbus), mit der/ dem sie schließlich das "Spielzeugland" erreichen. Manara entwirft auf einer ganzseitigen Tafel ein architektonisches Babylon der Postmoderne, das einige der wichtigsten Baustilzitate anachronistisch in sich vereinigt (man erkennt den Peters- und den Kölner Dom, das Pantheon, neben Gebäuden aus Indien, China, Mexiko, Italien, Griechenland unter riesigen anonymen Wolkenkratzern). Die Tafel variiert Fritz Langs Zukunftsvision von *Metropolis* sowie Stiche von Giovanni Battista Piranesi.

Auf der Suche nach Pinocchio entwischt das Mädchen Bergman, als er aber das aufgeschlagene Buch mit Manets *Le déjeuner sur l'herbe/Das Frühstück im Grünen* (1863) findet, ist ihm klar, dass er sie in einem Park zu suchen hat und er sie nackt vorfinden wird. In der Pose des französischen Modells sitzt sie neben zwei Rockern, die sie in ihrer Fantasie für den



Fuchs und den Kater hält, womit Manara sein *Pinocchio*-Zitat abrundet. Um den beiden Fremden das seltsame Benehmen des Mädchens zu erklären, schlägt Bergman das Buch auf und wählt ein willkürliches Beispiel daraus: *Susanna im Bade* – ohne zu bedenken, dass er damit die nächste Verwandlung vorbestimmt. Nachdem das Mädchen sich vor einigen Greisen im Park des ihr von Bergman umgehängten Hemdes wieder entledigt und ein Bad nimmt, lässt Manara seine Protagonisten insgesamt siebzehn Variationen des Bildes dem Leser vorführen und teilweise erläutern. Er dürfte damit so manchen Kunstführer zu diesem Thema bei weitem übertroffen haben.



Abb. 2: Milo Manara: A riveder le stelle. Le aventure metropolitane di Guiseppe Bergman.

Milano: Mondadori 1999. © Arnoldo Mondadori Editore S.P.A., Milano 1999.

Für die Männer – und für den Leser – erklärt Bergman Sinn und Aufbau des Bildes, nennt verschiedene Beispiele der zahlreichen Interpretationen dafür, etwa von Jacopo Tintoretto, Franz von Stuck, Gustave Doré, Jean-Baptiste Santerre, Paolo Veronese, Antonis van Dyck, Lorenzo Lotto. In Bergmans Deutung wird dem Motiv der badenden Susanna abseits der Pose viel Positives abgewonnen, er spielt auf den Trost des Alters beim Anblick des jungen Frauenkörpers an. Tatsächlich reagieren die Greise freundlich auf das Mädchen, erst als Bergman die letzten Bilder – van

Dyck und Lotto – aufschlägt, deren Susanna sichtlich in Bedrängnis gerät, verkehrt sich die Stimmung der Betrachter ins Negative und Bergman muss das Mädchen wieder einmal retten. "Such Dir Deine Bilder demnächst besser aus, kleine Närrin!" empfiehlt er, doch das Mädchen beharrt: "Ich suche sie nicht aus ... Sie finden mich!"

Wieder sieht sie in das Buch, erstarrt ihr Gesicht zu einer Transformation, sie fantasiert von Flucht. Unmittelbar darauf werden die beiden von einer fanatischen Menschenmenge getrennt, die "Liebe und Geld!"-Parolen skandierend einer Veranstaltung zueilen, die Manara als unverhohlene Berlusconi-Parodie ("Es lebe unser Führer, unser Milliardär!") gestaltet. Bergman studiert das Buch und findet eine Abbildung von Botticellis *Nastagio degli Onesti*. Das Gemälde entstand 1483 unter Mitarbeit seiner Gehilfen Bartolommeo di Giovanni und Jacobo del Sellaio für den Medici Lorenzo il Magnifico und illustriert die Boccaccio-Novelle *Die gespenstische Mädchenjagd* aus dem *Decamerone*, in der ein Toter aus dem Jenseits zurückkehrt, um sich an einer Frau zu rächen, die ihn als Freier abwies. Auf seinem Pferd verfolgt er die Flüchtende, seine Hunde zerfleischen schließlich das Mädchen. Das vollzieht sich beinahe auch in der Realität. Von den beiden Rockern drangsaliert, erreicht das Mädchen gejagt und zerschunden die Tafel eines Banketts, wo sie ihr schmerzvolles und letales Ende – getreu der Vorlage – erwartet. Bergman reißt die Malträtierte mühevoll aus ihrem Traum, doch beide werden von der Polizei wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses aufgegriffen und verhaftet. Bergman landet in einer Zelle, währenddessen wird die Frau verhört, desinfiziert, ebenfalls inhaftiert, und sie erhält ihr Buch zurück. Das ist für sie gleichbedeutend mit Freiheit, denn: "Mit meinem Buch kann ich überall hin."

Ihre Eskapismus führt sie über ein Wandgemälde von Pompeij nach Knossos in den Palast von König Minos und seiner Gemahlin Pasiphaë, deren Rolle sie übernimmt. Mit nun schwarz gefärbtem Haar durchlebt sie die amouröse Episode dieser Tochter des Helios mit einem weißen Stier, die zur Geburt des Minotaurus führen sollte. Einige Tafeln mit dem

sagenumwobenen Stier wirken wie eine Reminiszenz aus Fellinis Film *Amarcord*.

Als die Polizei sie mitten in ihren obskuren Fantasieträumen auffindet, entlässt man die Frau, die Bergman ein paar Blätter aus dem Buch – wie eine Fährte – zurücklässt: Abbildungen von Botticellis Illustrationen zu Dante Alighieris *Inferno*, was Bergman vor das Problem stellt: "Wo finde ich heute die Hölle? Oder etwas Ähnliches, wo das verrückte Ding hingeraht sein könnte?"

## 5. Die einzige moderne Hölle

Auf sieben Tafeln zeigt Manara Variationen von Botticelli und Doré, dazwischen mischt er Bilder des Mädchens, das sich in ähnlich düsterer Umgebung zu befinden scheint. Manara nützt wieder die Zeit für Kommentare: "Das ist die Hölle mit all ihren Qualen und Foltern für die Verdammten. Botticelli hat sie kurz vor seinem Tode gemalt, in seiner düsteren Periode nach Savonarolas Martyrium." Tatsächlich entstanden Botticellis *Inferno*-Illustrationen vermutlich 1481–84. Man weiß, dass er zum Entwurf einen weichen Metallstift verwendete und den Großteil der Blätter mit schwarzer und brauner Tinte ausführte, manche davon auch kolorierte. Sie illustrierten eine handgeschriebene Ausgabe der *Divina commedia* für Piero Francesco de Medici.[10]

Das letzte Bild zeigt eine der berühmtesten Passagen der *Divina commedia*: Paolo und Francesca inmitten der Verdammten. Inzwischen ist auch das Mädchen in dieses Bild eingetreten. Die Verse aus der *Göttlichen Komödie* werden von der vermeintlichen Francesca, die nackt in Paolos Armen liegt, mit einem jähen Illusionsbruch unterbrochen: "Wenn der Kerl mich weiter betatscht, kann ich nicht spielen." Manara löst damit das Rätsel der pittoresken Szenerie: Es sind Schauspieler, die das Mädchen betrachtet, die eine Episode aus dem *Inferno* darstellen. Um die Verwandlung in die "Hölle" plausibel zu gestalten, lässt der Zeichner den Betrachter erkennen, dass sich das Mädchen auf einem Film-Set befindet und verbindet damit die Welt der gemalten Bilder mit jener der bewegten

Bilder. Das Mädchen versteht nicht, dass sie sich in einer kinematografischen Szenerie befindet und wird von den Bildern verwirrt. Ein Mensch, der die Welt nur über auf Öl fixierte Bilder wahrnimmt, kann offenbar nur durch "lebende Bilder" getäuscht werden.

In einer Drehpause freundet sich das Mädchen mit einem als Hermaphrodit maskierten "Höllwesen" an, das ihm versichert, die "Hölle" hier wäre nicht real und hielte keinen Vergleich mit dem stand, was sich tatsächlich in der Welt ereigne. In einer, Traum und Realität metaphorisch verbindenden Szene, schwebt das Mädchen auf dem Rücken des Wesens hoch über Filmszenerien, die in Ruinenbögen und Tierdekorationen in Art deco-Manier auf eine hellerleuchteten Großstadt-Skyline zu – eine Kombination, die unwillkürlich an Batmans Gotham City erinnert.

Währenddessen erfährt Bergman per Zufall, dass in der Cinecittà ein Film über Dantes *Inferno* gedreht wird, worauf sich für ihn die Frage klärt, wo er die Hölle – und damit das Mädchen – zu suchen hat, in der "Hölle aus Pappmaché! Die einzige moderne Hölle!"

Doch das Mädchen wird währenddessen mit einem *Inferno* ganz anderer Art konfrontiert. Aus all den ikonografischen Allegorien heraus, in die es sich zu flüchten versuchte, konfrontiert die Statistin sie mit der Realität: Wirkliche Menschen, die geschunden und geschlagen werden, eine Autobombe, die einen Autobus mit Unschuldigen zerreißt, "um wer weiß was zu demonstrieren ..." Die Fahrt durch die piktorale Geisterbahn soll belegen: Auch nach dem Holocaust hat sich nichts am animalischen Gebaren der Spezies Mensch geändert, "da wird vergewaltigt, geraubt, gemordet und gequält. Kinder, Frauen, Alte werden massakriert, in Europa, Afrika, Asien, Amerika." Nach zwei realistischen Katastrophenbildern kreierte nun auch Manara eine an Alfred Kubins Zeichnungen erinnernde Allegorie. Menschen, klein wie Ameisen, auf der Flucht vor einem überdimensionalen Wesen, das seinen Rachen mit scharfen Zähnen weit geöffnet hat und Leichenberge in sich trägt, die seinen Leib wie zu einem Relief marmorieren. Das nächste Bild beschwört die bekannte Fotografie eines nach einer Ölpest im Schlamm erstarrten

Seevogels, im Hintergrund explodiert eine Atombombe. Wesen in Anzug und Krawatte brüten, ein Cognacglas in der Hand, neues Unheil aus, ihre Köpfe sind die von Haien. Es gäbe nur eine Art, aus dieser Wirklichkeit zu fliehen, meint die Statistin zu dem Mädchen: den Tod.

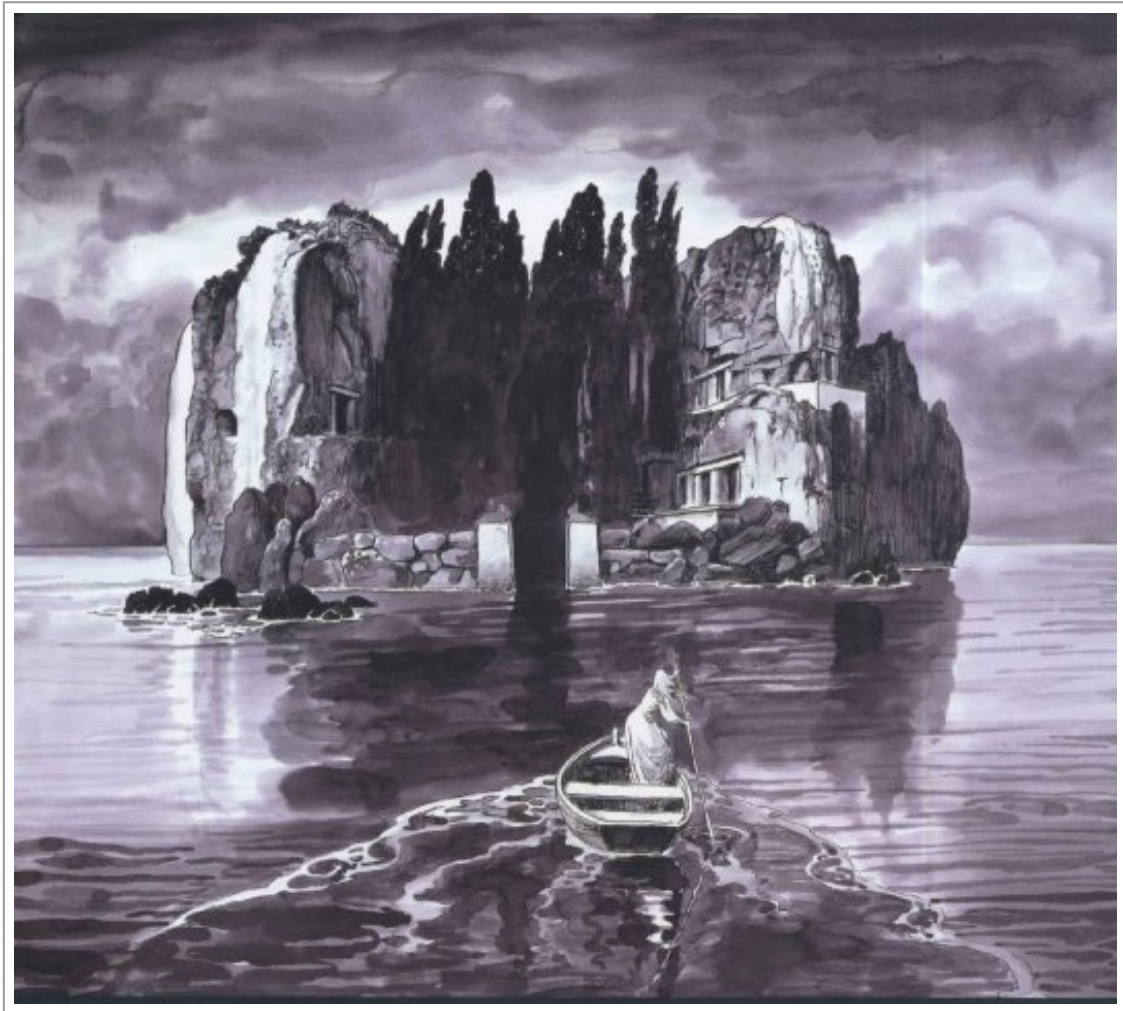


Abb. 3: Milo Manara: A riveder le stelle. Le aventure metropolitane di Guiseppe Bergman.

Milano: Mondadori 1999. © Arnoldo Mondadori Editore S.P.A., Milano 1999.

Nach den Höllenreisen in diese Bilder des realen Schreckens entscheidet sich das Mädchen also dafür, aus der Welt zu entfliehen. Der einzige Ausweg aus der Realität, der Spielzeug-Welt und der Welt der Bilder, ist

der Tod. Auch dafür hat das Zauberbuch die passende Abbildung als Fluchtpunkt: Arnold Böcklins *Die Toteninsel* (1880). Mit fühlbarer Liebe zum Detail lässt Manara Böcklins Vorlage zur plastischen Szenerie werden. Das Mädchen nähert sich – wie auf dem Bild vorgegeben – in einem Boot der dunklen Insel. Dort findet die Seele unter einem bewölkten Himmel, aus dem es Rosen regnet (wie in Botticellis *Geburt der Venus*), das personifizierte Pantheon von Milo Manara vor: Als Charon fungiert Groucho Marx – ein Tribut an Fellini, der auf die Frage, wem er nach dem Tode als erstem begegnen möchte, den amerikanischen Komiker nannte. Ihm folgen u. a. Picasso und Raffael. In ihrer Begleitung ist auch der mittlerweile offensichtlich verstorbene Aidskranke, der das Mädchen zu Beginn der Geschichte in die Obhut Bergmans gab, im Kreise historischer Figuren. Dahinter Manaras persönliche Freunde, die Comiczeichner Hugo Pratt und Andrea Pazienza sowie – wieder auf einer Einzeltafel – Fellini.

Währenddessen findet Bergman in der Realität das tote Mädchen und versucht vergeblich, sie aus diesem letzten Traum zu erwecken. Ein vorbeikommender Graffiti-Künstler bietet sich an, positive Dinge an eine Mauer zu malen, um zu helfen. Bergman kombiniert: "Durch die Kunst ist sie gestorben, warum sollte die Kunst sie nicht zum Leben erwecken?" Neue Zeichnungen entstehen, an eine Wand gesprayed, die somit den vorher gezeigten bildnerischen Werken gleichgesetzt werden: Motive aus Comics formen "eine schöne Welt, in der sie existieren kann". Manara lässt den unbekanntem Sprayer Motive seiner Freunde und Kollegen als Rettung anbieten. Er zitiert Hugo Pratt (*Die Südseeballade, Corto Maltese und die Kelten*), Federico Fellini (Motive aus *La Strada, Prova D'orchestra, Intervista, La Voce Della Luna*)[11] und Figuren von Andrea Pazienza[12]. Die an der klassischen Kunst gestorbene Comic-Figur soll also mittels der von anderen Comic-Künstlern geschaffenen Motive zum Leben wiedererweckt werden. Aber das epigonale Unternehmen gelingt nicht, die Schatten der verstorbenen Meister wirken nicht mehr, die Toten können die Tote nicht auferwecken. Wie in einer homerischen göttlichen Konferenz beratschlagen Pratt und Fellini, sie zu retten, denn sie verabscheuen es, wenn Geschichten allzu traurig enden.

Nur ein Lebender kann offenbar das Mädchen zurückholen, Manara wendet sich daher in einer leeren Tafel seiner Geschichte an die Leserschaft, auf diese etwas zu schreiben oder zu zeichnen, um das Wunder zu vollbringen. Durch diesen Kunstgriff wird den Betrachtern ihre aktive Rolle bewusst gemacht: Nur durch das Lesen wird ein Text (wieder) lebendig, nur durch das Betrachten ein Bild. Der Schöpfer hat allerdings das Ende der Geschichte bereits vorweggenommen, auf den letzten drei Tafeln sieht man das wiederauferstandene Mädchen, das nun, im Danteschen Sinne, die Sterne wieder sehen kann, bezieht sich doch der Titel der Geschichte auf die letzten Verse aus Dantes *Inferno*:

*Wir schlugen ein dann den verborgenen Gang,  
Der Herr und ich, zur lichten Weltenseite,  
Und ohne uns noch auszuruhen lang,  
So ging es, er der erste, ich der zweite,  
So lang, bis ich dann, in der Ferne  
Des Himmels Schmuck durch eines Loches Weite:  
Dort schritten wir hinaus, zu schaun die Sterne!*[13]

## 6. Comics und Kunst

"Ein Schlußwort? Ich hatte zunächst daran gedacht, aber jetzt verspüre ich wenig Lust dazu." [14] – so beendet Roberto Longhi 1914 seine *Breve ma veridica storia della pittura italiana/Kurze aber wahre Geschichte der italienischen Malerei*. Hat Milo Manara auf seine Art etwas Ähnliches versucht? Statt einer "kurzen, aber wahren" eine "kurze, aber nackte Geschichte der Malerei", ist sich doch jeder, der ein Buch von Manara öffnet, des Anblicks nackter Frauenkörper gewiss? Manara kalkulierte zweifellos mit einer Gleichsetzung seiner Kunst – und der seiner Kollegen – mit den tradierten Meisterwerken, in funktionaler Hinsicht geht die Gleichung bruchlos auf. Möglicherweise suchte er Longhis Frage zu beantworten: "Ist denn zu hoffen, daß auch heutzutage in Italien wieder ein Künstler geboren wird? Warum nicht? – Aber warum auch? Wie ich euch schon gesagt habe: Das Wesentliche ist nicht, daß es italienische

Künstler, sondern daß es überhaupt Künstler gibt. Das Wesentliche! Wäre dies nicht die letzte meiner nostalgischen Wunschvorstellungen, die ich aufgeben sollte: daß sich wenigstens einer von euch nach vierzig Stunden Kunstgeschichte hin und wieder daran zu erinnern meinte, daß es außer Steaks und Zigaretten auch so etwas wie Bilder und Skulpturen gibt. Ich kann nun also sehr viel oder auch gar nichts erhoffen: etwa, daß jemand von euch in wenigen Jahren auf eine intelligentere Weise als ich der niveaulosen italienischen Kunst und Kulturkritik begegnen wird." [15] Das Lapidar-Lässige in Longhis Formulierung klingt bereits sehr verbindend mit Manara.

Comics und Kunst, Kunst in Comics ist gerade im deutschen Sprachraum ein nach wie vor nicht spannungsfreies Thema. Für viele Dogmatiker scheint noch zu gelten, was bereits 1969 formuliert wurde: "Der künstlerische Comic ist unter den gegenwärtigen, von einer gerissenen Kulturindustrie dirigierte Verhältnissen kultureller Produktion ein Widerspruch in sich, weil er eben auf jenen massenhaften Konsum verzichtet, dem der normale Comic Strip seine Vitalität verdankt. Wenn Comics sich in Kunst verwandeln, verlassen sie ihre eigentliche Sphäre, verlieren ihr angestammtes Publikum, das problemlose Unterhaltung verlangt. Wer die Comics dadurch vor sich selbst zu retten versucht, daß er sie zum Kunstprodukt veredelt, betreibt naiven Selbstbetrug." [16]

In Europa entzündete sich die Debatte rund um den Stellenwert von Comics immer an ihrem Verhältnis zur Kunst. Im Grunde zollte man dem Comic schon eine gewisse Anerkennung, da man es immer mit Kunstdefinitionen aus dem späten 18. Jahrhundert maß, selbst wenn man ihn fast durchwegs für minderwertig hielt. "Der europäische Comic wuchs in den einer pädagogischen Beobachtung unterliegenden Jugendbeilagen und -zeitschriften heran und ist deshalb geprägt von einem bürgerlichen Bildungsideal ..." [17] Spätestens seit Warhol und Beuys hat sich die Betrachtungsweise von Kunst geändert. Ein wenig ähnelt das Problem dem der Avantgarde. Diese provoziert den traditionellen Kunstbegriff, sucht aber ebenso nach Anerkennung. Anerkennung bedeutet aber auch



Wertschätzung und ist "geschätzte Avantgarde" nicht ein Widerspruch in sich?

Funktional muss man feststellen: Manara hat, anders als in anderen Comics üblich, eine kurze, individuelle, leicht verständliche Kunstgeschichte illustriert. Als Transportmittel wählte er eine Story nach der Bauart klassischer Kurzgeschichten, ohne markantes Ende oder Anfang. Natürlich gibt es ähnliche und weiter zurückliegende Beispiele für das plötzliche Versenken in ein anderes Medium, in der Literatur etwa Woody Allens Kurzgeschichte *The Kugelmass Interlude*, oder im Film beispielsweise den Danny Kaye-Streifen *The Secret Life of Walter Mitty* (1947) und Spike Jonzes *Being John Malkovich* (1999).

Faktum ist: Manara verleugnet sich in ... *Zu schaun die Sterne* keineswegs, bleibt dem erotischen Genre, das ihn bekannt und (erfolg)reich machte treu, wodurch die Wahl mancher Sujets vorbestimmt ist. Strukturell folgt er tradiertem abendländischem Kunstgeschichteverständnis, in dem die Renaissance als Herzstück angesehen wird, weil hier die uneinheitliche Stilpluralität des Mittelalters in bindende Schemata kategorisiert wurde. Neue Definitionen von Schönheit und Hässlichkeit forcierten auch das Stilmittel der Karikatur, akzentuieren das Komische und in der Folge Comic-hafte.

Roberto Longhi betrachtet Kunst nach drei ideellen Formprinzipien, die er in ihre Entstehung zurückverfolgt: Die Idee der Linie bei den Griechen, der plastische Stil der Römer, und der Kolorismus von Byzanz. Demgegenüber folgt Manara keinem strukturierten Aufbau, sondern vermengt seine Beispiele mit dem dramaturgischen Fluss einer Geschichte, allerdings so geschickt, dass man nach kurzer Zeit nicht mehr unterscheiden kann, was in seinen Überlegungen zuerst kam. Longhi potenziert Giorgio Vasari mit den von Hegel im deutschen Idealismus aufgestellten Konstanten in der Kunstbetrachtung, Manara, dessen Rezeption in der Postmoderne stattfindet, bedient sich des darin gepflogenen strikten Stilpluralismus, in dem das Abtauchen ins Unerwartete forciert wird. Was ihm dabei hilft ist, dass er als Künstler nicht theoretisiert, sondern interpretiert, was ihn aber mit Longhi vereint

ist, dass beide die Kunstwerke in eine abstrakte Komposition von Metaphern auflösen, die allerdings Manara dramaturgisch für den eigenen Erzählfluss benützt. Manaras Kategorien werden seiner Handlung gegenüber nie autonom, der piktorale Fluss ist nur als Ganzes konzipiert. Longhi trennt gleich zu Beginn Literatur von den bildenden Künsten und vermag diese Separierung bis zum Ende durchzuhalten: "Während der Dichter die geistige Essenz der Wirklichkeit über den Weg der Sprache gestaltet und verändert, verändert und gestaltet der Maler den sichtbaren Kern ebendieser Wirklichkeit. Die Ziele des bildenden Künstlers beziehen sich ausschließlich auf das Sehen."<sup>[18]</sup> Bei Milo Manara steht der Maler Botticelli im Zentrum, aber ebenso wichtig ist ihm die literarische Komponente, symbolisiert durch den aus dem Mittelalter in die Neuzeit blickenden Dante. Passenderweise wählte Manara, wie oben angeführt, als erstes kunstgeschichtliches Beispiel Millais' *Ophelia*. Interessant ist dabei, dass er die Erwähnung der Zentralgestalt der Präraffaeliten, Dante Gabriel Rosettis, die sich aufgrund des ersten Vornamens des Künstlers für den weiteren Handlungsverlauf angeboten hätte, vermied.

Vielleicht hat auch Manara an ein literarisches Schlusswort gedacht, aber ebenso wie Longhi bleibt er es schuldig. Die beiden letzten Bilder sind ohne Text, doch das ausdrucksvolle Gesicht des Mädchens öffnet sich bereits wieder zu einer neuen Geschichte.

---

### Anmerkungen

[1] Knigge, Andreas (1996): Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 291.

[2] Zu Crepax siehe: Caneppele, Paolo/Krenn, Günter (1999): Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien. Die Projektionen des Filmstars Louise Brooks in den Comics von John Striebel bis Guido Crepax, Wien: verlag filmarchiv austria.

[3] Diese Affinität bemerkte auch Karl Riha, der eine Tafel von Crepax verwendete, um die Verwandtschaft mit Künstlern wie Roy Liechtenstein zu zeigen, in: Zimmermann, Hans Dieter (1975): Comic Strips. Vom Geist

der Superhelden, München: dtv, 28. In seinem grafischen Stil weist Guido Crepax vor allem in seinen Anfängen hohe Affinität zum Detailreichtum des Jugendstils und den plakativen Bildflächen der Pop-Art auf.

[4] Manara, Milo (1999): *A riveder le stelle*, Mailand: Mondadori. Die erste deutsche Ausgabe betitelte sich 1998 ... *Zu schau die Sterne*, München: Schreiber & Leser. Im Rahmen der Milo Manara Werkausgabe erschien die Geschichte 2013 erneut als Nummer 10: *Die Reisen des G. Bergmann – Zu schau die Sterne – Die Odyssee des Giuseppe Bergmann*, Stuttgart: Panini Manga und Comic.

[5] Interview mit Milo Manara vom 11. Juni 1999, geführt von Paolo Caneppele und Günter Krenn.

[6] Longhi, Roberto (1996): *Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei*, Köln: Dumont, 147.

[7] Botticellis Bilder wurden ob ihrer Bekanntheit und ihrer zeitlosen Symbolsprache auch mehrfach für Werbegrafiken genützt. 2000 bediente sich auch eine österreichische Joghurtmarke dieser Motive. Die Autoren dieses Beitrages überlegen daher eine künftige Modifizierung desselben: "Kurze, aber süße Geschichte der Malerei in den Joghurts".

[8] Unter "Viragieren" versteht man das in der Stummfilmzeit übliche Einfärben von Schwarzweiß-Filmmaterial, bei dem die Kader sequenzweise in bestimmten, zur jeweiligen Stimmung passenden Farben koloriert wurden, etwa in blau für Nachtaufnahmen, rot für Feuerszenen etc.

[9] Shakespeares dramatische Werke (1979): Band I, *Romeo und Julia*, *Hamlet*, *Othello*, Basel: Diogenes, 203.

[10] Dante (1974): *Die Göttliche Komödie*. Mit fünfzig Zeichnungen von Botticelli. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

[11] Ein Eigenzitat: Manara hat Plakate für Fellinis Filme *Intervista* (1987) und *La Voce della Luna* (1990) entworfen.

[12] Andrea Pazienza gestaltete 1980 das Plakat zu Fellinis *La Città delle Donne*.

[13] Dante (1974): Die Göttliche Komödie. Mit fünfzig Zeichnungen von Botticelli. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 155.

[14] Longhi, Roberto (1996): Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei, Köln: Dumont, 246.

[15] Longhi, Roberto (1996): Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei, Köln: Dumont, 244–245.

[16] Pehlke, Michael: Die Zukunft der Comics Strips, in: Zimmermann, Hans Dieter (1969): Comic Strips, Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin: Akademie der Künste, 50.

[17] Knigge, Andreas (1996): Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, 328.

[18] Longhi, Roberto (1996): Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei, Köln: Dumont, 49.

---

#### Literatur

Caneppele, Paolo/Krenn, Günter (1999): Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien. Die Projektionen des Filmstars Louise Brooks in den Comics von John Striebel bis Guido Crepax, Wien: verlag filmarchiv austria.

Dante (1974): Die Göttliche Komödie. Mit fünfzig Zeichnungen von Botticelli. Deutsch von Friedrich Freiherrn von Falkenhausen, Frankfurt am Main: Insel Verlag.

Knigge, Andreas (1996): Comics. Vom Massenblatt ins multimediale Abenteuer, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt.

Longhi, Roberto (1996): Kurze, aber wahre Geschichte der italienischen Malerei, Köln: Dumont.

Manara, Milo (1999): A riveder le stelle, Mailand: Mondadori.

Pehlke, Michael: Die Zukunft der Comics Strips, in: Zimmermann, Hans Dieter (1969): Comic Strips, Katalog zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin: Akademie der Künste.

Shakespeares dramatische Werke (1979): Band I, Romeo und Julia, Hamlet, Othello, Basel: Diogenes.

Zimmermann, Hans Dieter (1975): Comic Strips. Vom Geist der Superhelden, München: dtv.