

Johanna Hummel

Die Ulenspiegel- Aquarelle von Erich Klahn (1901–1978)

Filmische Erzählstrategien in der Malerei
am Beispiel einer Bildergeschichte

MICHAEL IMHOF VERLAG

Inhalt

1. EINLEITUNG	8
1.1 Stand der Forschung	10
2. MALER UND ROMANAUTOR	11
2.1 Klahn, der Maler	11
2.1.1 Münchner Lehrjahre	12
2.1.2 Das Soldaten-Ehrenmal	13
2.1.3 Kunst und Handwerk	14
2.1.4 Erreger der Massen	14
2.1.5 Die Bilderserien	18
2.2 Charles de Coster und der Ulenspiegel-Roman	19
2.2.1 Der Ulenspiegel-Roman	19
2.2.2 Der Autor und sein Epos	21
2.2.3 Verspäteter Ruhm – die Rezeption Anfang des 20. Jahrhunderts	22
3. DIE ULENSPIEGEL-AQUARELLE	24
3.1 Eine formalästhetische Analyse	25
3.1.1 Farb- und Formgestaltung	25
3.1.2 Perspektive und Raumgestaltung	26
3.1.3 Schaffensphasen	30
3.1.4 Entstehungsprozess mit Vorzeichnung und Pause	32
3.2 Akteure, Handlungsräume und Motive	36
3.2.1 Die Akteure	36
3.2.2 Handlungsräume – das Setting	44
3.2.3 Bild-Text-Motive	48
3.3 Die Ulenspiegel-Aquarelle im Kontext	54
3.3.1 Das Œuvre Klahns	54
3.3.2 Der kunsthistorische Kontext	62

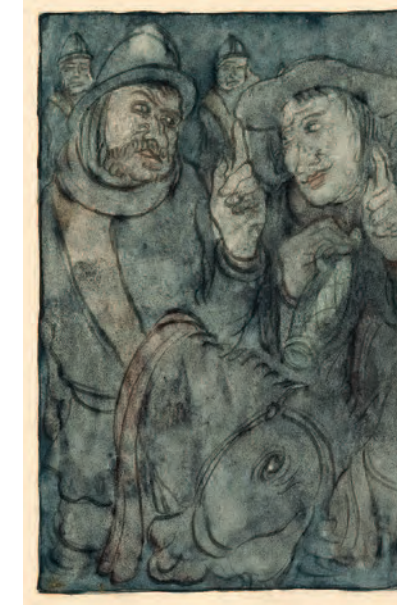
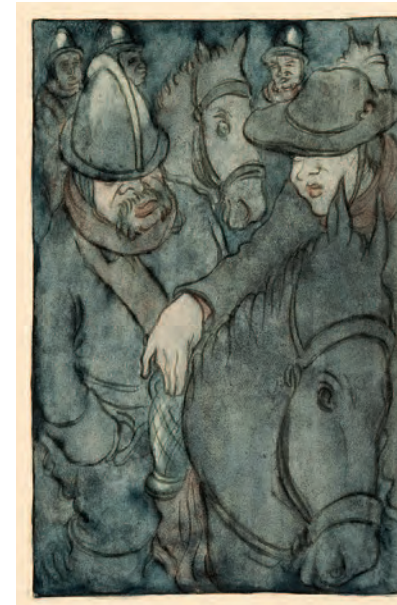
3.4 Öffentliche und private Formen der Präsentation	67
3.4.1 Ausstellungen und Drucke bis 1945	68
3.4.2 Ausstellungen und Drucke nach 1945	70
3.4.3 Private Vorführungen, die Schneeserie	71
4. DIE ULENSPIEGEL-AQUARELLE – EINE BUCHILLUSTRATION	75
4.1 Buchmalerei und Malerbuch	76
4.1.2 Malerbücher des 20. Jahrhunderts	79
4.1.3 Die Ulenspiegel-Aquarelle im Kontext der Buchillustration	80
4.2 Eulenspiegel/Ulenspiegel – eine Illustrationsgeschichte	81
4.2.1 Die Illustrationen der Eulenspiegel-Historien	81
4.2.2 Félicien Rops’ Illustrationen zur Ulenspiegel-Prachtausgabe	85
4.2.3 Frans Masereels Holzschnitte zum Ulenspiegel-Roman	87
5. ERZÄHLSTRATEGIEN – VOM FILM INSPIRIERT?	89
5.1 Eine Einführung zur Bilderzählung in Theorie und Praxis	90
5.1.1 Zeit und Bild	90
5.1.2 Theorien zur Bilderzählung	91
5.1.3 Die Darstellbarkeit von Bewegung im statischen Bild	93
5.2 Erzählen in Bildern	94
5.2.1 Erzählstrategien der Bildenden Kunst	95
5.2.2 Im Vergleich mit Biderreihen des 18., 19. und 20. Jahrhunderts	97
5.2.3 Ergebnisse der vergleichenden Betrachtung	108
5.3 Der Maler als Bildregisseur	109
5.3.1 Die favorisierte Art der Betrachtung	109
5.3.2 Die Betrachtenden sind implizit	113
5.3.3 Sprechen ohne Worte	117
5.3.4 Inspirationsquelle Film	123

6. REZEPTION DURCH BEWEGUNG – EIN RESÜMEE	136
ABBILDUNGEN	139
Anmerkungen	177
Literaturverzeichnis	187
Abbildungsverzeichnis	191

Einleitung

Ein Heer an berittenen Soldaten steht in der schwarzgrauen Nacht und wir, die Betrachtenden, sind mitten unter ihnen. Das rechte von zwei Pferden reicht nur mit dem Kopf in die Bildfläche, parallel zu ihm ist das linke schräg ins Bild gedreht, mit den Beinen bis über die Knie im Wasser. Sein Reiter schaut verdrossen nach links. Es ist Ulenspiegel. Die Tiere dagegen haben uns mit wachen Augen entdeckt. Auch ein Bild weiter bleiben wir, wo wir sind, zwischen den Soldaten. Unser Blick wird nach links auf einen schlafenden Reiter gelenkt. Ulenspiegel beugt sich gerade zu seinem Nachbarn hinüber und greift über den Hals des Pferdes nach der Flasche an dessen Gurt. Das nächste Bild schwenkt zurück auf Ulenspiegel, der die Flasche schon angesetzt hat und ihr einen tiefen Schluck entnimmt. Der Schlafende ist aus unserem Sichtfeld verschwunden, nur Ulenspiegel behält ihn links über den Bildrand hinaus weiter im Auge. Aus den hinteren Reihen machen sich die Kameraden bemerkbar. Im nächsten Bild wischt sich Ulenspiegel mit der rechten Hand über die Lippen, den Bestohlenen noch immer fest im Blick, und reicht die Flasche nach hinten, wo sie gierig erwartet wird. Da plötzlich sehen wir den eigentlichen Eigentümer wieder. Er ist gerade aufgewacht, hält sich die linke Hand beim Gähnen vor den Mund und zieht schlaftrunken den rechten Arm an den Oberkörper. Rechts neben ihm sinkt Ulenspiegel auf seinem Pferd zusammen. Am ausgestreckten Arm versteckt er das Diebesgut zwischen den Tierleibern. Doch schon im nächsten Bild greift der Soldat nach der fehlenden Flasche am Gurt. Ulenspiegel schaut verstohlen nach vorne. Es hilft nichts, der Dieb ist aufgefliegen. Unter dem bitterbösen Blick des Beklauten hält er jetzt obendrein die Flasche nach unten gekippt. Kein Tropfen kommt mehr heraus. Im nächsten Bild erheben beide drohend die Zeigefinger, das Pferd des Soldaten schüttelt seinen Kopf dazu. Dann beruhigt der Bestohlene mit tätschelnder Hand sein Tier und hat den Blick von Ulenspiegel abgewendet. Mit entschlossener Geste ziehen sich die Soldaten noch an den Kinngurten ihrer Kopfbedeckungen und wir werden aus den Darstellungen entlassen.

Die Szene stammt nicht aus einem Kriegsfilm, sondern aus dem Werk-Komplex der Ulenspiegel-Aquarelle. Wir sind schon mittendrin im Freiheitskampf der Geusen, mittendrin in dieser ungewöhnlichen Bildergeschichte, beschrieben wurden die Blätter 1005 bis 1013. In insgesamt 1312 Einzelszenen bringt Erich Klahn (1901–1978) das belgische Epos *Die Geschichte von Ulenspiegel und Lamme Goedzak und ihren heldenmäßigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts*, das Charles de Coster 1867 erstmals veröffentlicht hat. In leuchtenden Farben entführt uns der Maler nach Flandern in die Zeit des Achtzigjährigen Krieges. Da ist der Schelm und Freiheitskämpfer Ulenspiegel und seine geliebte Nele, wie sie sich im violetten Licht der Dämmerung auf den flachen Wiesen der belgischen Landschaft zärtlich in den Armen halten (Blatt 74). Da ist der Widersacher Philipp II., wie er einsam über die Schachbrettböden durch die weiten Hallen der spanischen Residenz schleicht (Blatt 36), wie er Tiere quält (Blatt 47) und Trübsinn bläst (Blatt 59). Wir sehen die unschuldigen Streiche des jugendlichen Schalks (Blätter 51–54), seine Wanderschaft durch die Länder Europas und seine Liebschaften. Wir sehen Folter und Menschen, die im Flammenmeer verbrennen (Blatt 81). Die Forderung Gregors des Großen im ausgehenden 6. Jahrhundert, Bilder sollen – den Schriften gleich – für die des Lesens unkundigen Gläubigen ein Medium zur Glaubenslehre sein, misst der Kunst eine große Aufgabe zu: die Heilsgeschichte abzubilden. Über ein Jahrtausend später definiert Lessing die medienspezifischen Differenzen zwischen Kunst und Dichtung als Dichotomie. Er kommt zu dem Schluss: Die Kunst stelle Gegenstände im Raum dar, nur die Dichtung könne dagegen Gegenstände, die aufeinanderfolgen, formulieren, das heißt, Handlungen erzählen.¹ Erzählen findet in der Zeit statt. Bilder aber scheinen die Zeit stillzustellen, komprimieren sie auf einen Moment. Erst als die Bilder lernen, über die Leinwand zu laufen, entsteht im Film ein Medium, das diese technisch hintereinander ablaufen lässt, und so Handlungen durch Bewegung in der Zeit entfalten kann. Das einzelne Bild vereint dagegen die Gegenstände in einer Fläche. Um die zur Erzählung notwendige sukzessive Abfolge zu erreichen, muss es gattungseigene Strategien



1005–
1013

Die Ulenspiegel-Aquarelle

„Klahn * Celle 1932 November“, vermerkt der Maler auf dem ersten Blatt seiner unebilderten Ausgabe des Ulenspiegel-Romans von de Coster, nach einer Übersetzung von Karl Wolfskehl erschienen im Kurt Wolff Verlag 1926. Das Buch befindet sich, gemeinsam mit den Aquarellen und Zeichnungen, im Bestand der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Rechts über den ersten Zeilen des ersten Kapitels hält der Maler den Beginn seiner Arbeit an den Aquarellen in Tinte fest: „Februar 1935“. Immer wieder ordnet er mit rotem Buntstift einige Abbildungen ihren Textstellen zu, markiert mit Strichen am Seitenrand verschiedene Stellen. Das Buch wird in den Lese- und Schaffensprozess einbezogen und dabei nicht geschont. Mehr noch scheint es den Alltag des Malers begleitet zu haben, bis heute stecken gepresste Pflanzen und Essensmarken zwischen den Seiten. Bevor dieses Werk zu Ende gebracht ist, setzt Klahn, wahrscheinlich im Oktober 1947 beim Rauchen, den mittleren Buchteil in Brand. Als er 1977 erneut die Arbeit aufnimmt, liegt ihm die Ulenspiegel-Ausgabe aus dem Verlag Kurt Desch von 1949 nach einer Übersetzung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski¹²⁹ vor. Den Autor de Coster lernt Klahn schon in seinen Studienjahren in München kennen, denn der Nachlass von Franz Fromme führt ein Exemplar der *Vlämischen Legenden* (übersetzt von Georg Goyert und erschienen 1916 bei Kiepenheuer in Weimar), auf dessen Titelblatt sich die Notiz findet: „EKlahn. München 1920.“¹³⁰ Die Vermutung liegt nahe, dass der junge Maler mit Fromme über de Costers Werke kommuniziert. Paul Brockhaus, den Klahn über Fromme kennenlernt, war von 1904 bis 1911 als Lehrer in Brüssel tätig und gilt als Flandernkenner. Auch er könnte Klahn die belgischen Literaturklassiker empfohlen haben. Das Vorwort der genannten Ausgabe der *Vlämischen Legenden* enthält außerdem einen Hinweis auf den Ulenspiegel-Roman. Ob die vier illustrierenden Holzschnitte dieser Publikation von Max Thalmann den Anstoß gegeben haben, eine Illustrationsreihe anzufertigen, was Schuppenhauer impliziert, sei dahingestellt.¹³¹ Denn sowohl die Eulenspiegel-Erzählungen der ersten Druckausgabe als auch die Erstausgabe des Ulenspiegel-Romans sind mit Illustrationen ver-

sehen, derlei Anreize gab es demnach genug. Sicherlich ist Klahns Lebensgefährtin Gertrud Lamprecht treibende Kraft hinter dieser selbstdefinierten Aufgabe. Pro Blatt zahlt sie ihm einen Taler (3 Reichsmark), wodurch sich seine finanzielle Lage erheblich verbessert. Vor allem in Briefen an sie findet die Arbeit am Ulenspiegel Erwähnung, manches Mal sendet Klahn sogar ein in der Mitte gefaltetes Aquarell zur Ansicht mit.¹³² Ihr schreibt er am 24.11.1935: „*Und dann an den Ulenspiegel. – Gugilein [Gertrud Lamprecht] – ich bin richtig besessen davon – und das ist in der Hauptsache darum, um Dir täglich die Freude zu machen. [...].*“¹³³ Im Kreise seiner Freunde werden die Bilder in den folgenden Jahren präsentiert und diskutiert. Dazu gehören, gerade in den ersten Jahren, auch Brockhaus und Kusche, die Klahn einige Male überzeugen, ausgewählte Exemplare in verschiedenen Zeitschriften abzdrukken.

Er selbst spricht von seinen kleinformatigen Kunstwerken als „*Fingerübungen*“¹³⁴. Diese Bezeichnung trifft insofern zu, als die Arbeit an den Ulenspiegel-Aquarellen über auftragsschwache Zeiten hinweg die handwerkliche Mal- und Zeichenübung am Laufen hält. Dass die Aquarelle zugleich mehr sind als bloße Fingerübungen, bestätigt die komplexe Art ihrer Darstellungsweise. Das umfangreichste bildkünstlerische Werk in Klahns Schaffen hebt sich allein durch die schlichte Masse an 1312 Einzelwerken von traditionellen Bildergeschichten oder Illustrationszyklen ab. Hinzukommen eine entsprechende Menge an Pausen (eine genaue Anzahl ist nicht überliefert) und 1325 Vorzeichnungen, womit das gesamte Werk auf beinahe 4000 Einzelblätter anwächst. Trotz ihrer ungeheuren Anzahl kennzeichnet die Aquarelle ein nahezu durchgängig beibehaltener, einheitlicher Charakter, der zum einen von klaren Kompositionen mit meist wenigen Ganzkörperfiguren, komprimierter Raumtiefe und einfach aufgebauten Hintergründen geprägt ist, zum anderen durch formal-ästhetische Rahmenbedingungen, wie festgelegte Bildmaße, übereinstimmende Farbkompositionen und einheitliche Malweise. Mit seinen figurativen, realistischen, bisweilen karikativen Darstellungen verweigerte sich der Künstler den abstrakten Kunst-

strömungen seiner Zeit.¹³⁵ Dynamische Kompositionen und eine außergewöhnliche Maltechnik generieren ein bildnerisches „Epos“, das innerhalb seines Œuvres eine Sonderstellung einnimmt und auf etwaige Vernetzungen mit Werken der Kunstgeschichte zu prüfen ist.

3.1 Eine formalästhetische Analyse

Die farbintensiven Aquarelle sind auf gebräuchlichem Hadernpapier mit dem Wasserzeichen des Feldmühle-Werkes in Hohenkrug¹³⁶ gemalt. Ein unsachgemäßer oder leichtfertiger Umgang hat an den Blättern sichtbare Spuren hinterlassen: Kleinere Löcher stammen womöglich von Brandspuren umherfliegender Aschepartikel, denn Klahn war starker Raucher. Durch das Einkleben in Passepartouts, aus denen sie dann wieder entnommen wurden, haben sich braune Flecken und Streifen an der linken Seite des Papiers gebildet, die manches Mal in die Bildfläche hineinreichen.

Auf jedem der DIN-A5-Papierbögen zieht Klahn per Hand mit Feder und Tinte einen ca. 17 x 11 cm großen Rahmen im Hochformat (Abweichungen der Größenverhältnisse sind bis zu 0,5 cm möglich). Nur in wenigen Fällen rückt er vom einheitlichen Format ab, so beim Deckblatt, das sich als Querformat in 11 x 17,5 cm von den übrigen Bildern unterscheidet. Die über einer am Boden liegenden Figur schwebende Eule bezieht sich auf *Der Eule Vorwort*, das dem Roman vorangestellt ist. Weitere Ausnahmen sind ein auf die Fläche von 7,1 x 5,6 cm verkleinertes Format in Blatt 263 sowie zwei Tondi mit circa 12 cm Durchmesser, Blatt 767a und Blatt 1200.

Die vordefinierte Bildfläche nutzt der Maler bis zum Rand für seine Kompositionen. Figuren und Formen umschreiben dünne, durchgängige Konturlinien, ihre Formflächen beinhalten kaum Binnenzeichnungen, sondern sind farbig aquarelliert, von deckend bis transparent. Die Sujets aller Aquarelle überzeugen als eigenständige Werke, unabhängig davon fungieren sie zugleich als Teile eines zusammengehörigen Bilderkonvoluts.

Jedes Blatt, mit Ausnahme des querformatigen Deckblattes, nummeriert Klahn außerhalb der Bildfläche mit Bleistift am unteren rechten Rand. Seine Zählung endet mit der Nummer 1312. Jedoch wird das Deckblatt bei der Zählung nicht berücksichtigt, die Nummer 343 ist zweimal vergeben, und Blatt 397, *Soetkins hält den gefolterten Sohn im Arm*, in doppelter Fassung mit farbkompositorischen Unterschieden vorhanden. Zu Blatt 549, *Lamme sucht seine Frau*, existiert eine b-Version (Blatt 549b), die allein in der Gestik der Figuren minimale Veränderungen aufweist. Ebenso fertigt Klahn von Blatt 767, *Ulenspiegel warnt die Geusen*, eine weitere Variante, Blatt 767a, deren Bildfläche als Tondo angelegt ist. Zwei Aquarelle, Blatt 680 und 898, fehlen heute dem Werkkomplex. Ersteres soll auf der Ausstellung in Schöppenstedt 1952 gestohlen worden sein, der Verbleib des anderen ist nicht geklärt. Entgegen

der klahnschen Zählung besteht das Bilder-Konvolut heute faktisch aus insgesamt 1315 erhaltenen Aquarellen. Die Zahl 1312, auf die der Maler seine Bilder bewusst enden lässt, hat symbolische Bedeutung. Ihre Quersumme ergibt die Zahl sieben und spielt auf Ulenspiegels Auftrag an, „*Finde die Sieben*“¹³⁷ (Buch I, Kapitel 85). Auch die Vergabe der Nummer 1000 scheint Klahn wichtig zu sein: Über vier Aquarelle (Blatt 995 bis 999) baut er den vorletzten Satz in Buch III, Kapitel 11 aus, um mit Blatt 1000 das Kapitel abschließen zu können.

In einer Abfolge von drei Arbeitsschritten entwickelt der Maler die Aquarelle als Endprodukte eines künstlerisch handwerklichen Arbeitsprozesses. Dieser beginnt mit einer Bleistift-Zeichnung auf herkömmlichem Schreibpapier im Verhältnis eins zu eins zur späteren Darstellung in Aquarell und wird in einem nächsten Schritt mittels einer Pause übertragen. Aus der abgepausten Zeichnung auf ein drittes Blatt entsteht das Aquarell. Zeichnung und Pause werden ebenfalls am unteren linken Blattrand handschriftlich mit Bleistift durchnummeriert.

3.1.1 Farb- und Formgestaltung

Figuren und Objekte sind, wie der Bildrahmen, mit Feder und Tinte gezogen, ihre Konturen durch eine durchgängige, weich geschwungene Linie klar umrissen, deren Strichstärke nur wenig variiert. Auf Binnenzeichnungen wird weitestgehend verzichtet. Auch in ihrer Komposition charakterisiert eine übersichtliche Einfachheit die Abbildungen. Leuchtende, kompakte Farbflächen füllen die mit Tinte vorgezeichneten Formen bis an die Ränder aus. Die Fixierung der Umrisslinien durch Federzeichnungen steht spontanen Farb- oder Formverläufen entgegen, einem typischen Merkmal der Aquarellmalerei.¹³⁸ Allein bei der Landschaftsdarstellung im Hintergrund sind die Linien blasser und dünner eingesetzt. Hier und da verschwimmt die Horizontlinie zwischen dem Blau des Himmels und dem Wiesengrün (z. B. Blatt 126).

Die Farbpalette besteht aus einer begrenzten Auswahl an Farbtönen, davon können Rot, Blau und Grün als signifikant für das gesamte Aquarell-Konvolut benannt werden. Hinzu kommen Gelb, Orange und Violett. In den Mischverhältnissen der Farbhelligkeit finden sich Anleihen bei Philipp Otto Runge (1777–1810) Farbenkugel. So gibt Klahn auch den unbunten Farben Schwarz und Grau als Flächenfarbe Raum. Grau erzeugt er durch das Verdünnen von Schwarz mit Wasser, die verschiedenen Farbqualitäten der Primär- und Sekundärfarben dagegen werden durch die Beimischung von Schwarz abgedunkelt. Weiß ist typischerweise in der Aquarellmalerei kein Bestandteil der Farbpalette, sondern tritt als Lokalfarbe des Papiers in Erscheinung, das an den entsprechenden Stellen nicht oder nur dünn übermalt wird. Weißliche Flächen, wie im Beispiel des Bettlakens und Schlafrockes in Blatt 791 bis Blatt 792, bestehen aus sehr stark mit Wasser verdünnten Braun-, Rot- oder Grautönen, wodurch ohnehin nur

wenige Pigmente mit dem Pinsel aufgetragen und zusätzlich teilweise wieder abgenommen werden. Als Farbauftrag kommt Weiß lediglich in Kleinstflächen zum Einsatz, etwa zur Weißhöhung in den Augen von Blatt 292 und Blatt 293.

Klahn trägt die Aquarellfarbe hauptsächlich lavierend auf. Aufhellungen erzeugt er außerdem durch das Ablöschen der noch nassen Farbe mit Stoffballen, Fließ- oder Zeitungspapier. Das stärker oberflächengeleimte Hadernpapier, das nur langsam Wasser aufsaugt, kommt seiner Technik entgegen.¹³⁹ Beim Abtupfen drückt sich die Materialstruktur des benutzten Papiers leicht in der Farbfläche ab, sodass die glatte Farbschicht eine aufgeraute Prägung erhält. In Blatt 48 steht die schwarze Robe des Erzbischofs im Hell-Dunkel-Kontrast mit der zwischen Dunkelrot und Violett changierenden Farbe des Schulterumhangs und Gürtelbandes. Additional treten die beiden aufgehellten Partien durch ihre vom Abtupfen aufgeraute Oberflächenstruktur in Kontrast zur glattflächigen Homogenität des schwarzen Farbauftrags. Durch diese für die Aquarellmalerei ungewöhnliche Technik kann Klahn in deckend aufgetragene Farbflächen nachträglich helle Akzente setzen. Teilweise übermalt er die abgetupften Stellen wieder, um sie gegebenenfalls erneut abzutupfen, bis er ein für sich zufriedenstellendes Ergebnis erzielt. Bei Neles Rock in Blatt 94 trennen das beherrschende Dunkelblau faltenähnliche Streifen, die durch einen solchen Lasur- und Ablöschvorgang entstanden sind. Mittels der Farbgestaltung werden die linear umrissenen Formflächen in sich schattiert und erhalten auf diese Weise malerische Plastizität.

Die aus der Vorzeichnung übernommenen Konturen definieren auch in den Aquarellen die Bildobjekte. Hier mildert die unkonventionelle Malmethode einen zeichnerischen Eindruck zu Gunsten des Malerischen.¹⁴⁰ Aus diesem Konzept festgelegter Grundbausteine lässt der Maler eine farbintensive Bilderwelt vor den Augen der Betrachtenden lebendig werden. Die auf wenige Farben beschränkte Palette, sich wiederholende Farbkontraste, der malerische Farbauftrag sowie die einheitliche Bildgröße, die Betonung der Konturen und ein gleichbleibender zeichnerischer Stil garantieren bis Blatt 1211 den einheitlichen Gesamteindruck der Aquarelle. Ausnahmen bilden die in der letzten Werkphase von 1977 bis 1978 entstandenen Blätter vor allem durch die veränderte Farbauswahl. Innerhalb dieser selbstauferlegten Rahmenbedingungen gelingt es Klahn, abwechslungsreiche Sujets zu kreieren. Den breiten Kosmos der Farbgestaltung erweitern verschiedene Raumkonzepte und perspektivische Blickwinkel, die sich als wiederholende Gestaltungsprinzipien kategorisieren lassen.

3.1.2 Perspektive und Raumgestaltung

Senkrecht und diagonal verlaufende Kompositionslinien bestimmen die Bildräume der Ulenspiegel-Aquarelle und ordnen deren Sujets übersichtlich in der Bildfläche. Ob detailarme oder -reiche

Darstellungen in Nah- oder Fernsicht, sie alle sind solchermaßen strukturiert und teilweise auf das Notwendigste reduziert, sodass dem Betrachter stets eine schnelle Bilderfassung möglich ist. Diese Klarheit unterstützt der auf drei Schichten konzentrierte Bildaufbau: Bildvordergrund, -mittelgrund und -hintergrund. Räumliche Tiefe wird mittels zentralperspektivischer Konstruktion und die Überschneidungen einzelner Bildelemente erreicht. Drei verschiedene Blickwinkel prägen mehrheitlich die Bilder, mit diesen korrespondierend entfaltet oder verengt sich die räumliche Tiefenwirkung: (1) Der Betrachter steht frontal dem Geschehen gegenüber, (2) der Betrachterstandpunkt ist leicht erhöht, das Geschehen wird aus der Vogelperspektive erfasst und (3) der Betrachter blickt in der Vogelschau aus großer Höhe auf das Geschehen, bisweilen gesteigert zur totalen Aufsicht.

Die frontale Ansicht (1) versetzt den Betrachter auf Augenhöhe mit dem Geschehen. Den Bildvordergrund bestimmen Ganzkörperdarstellungen der Figuren. Mit Blatt 1 wird dieses Prinzip in den Bilderkomplex eingeführt. Claes und Katheline nehmen die gesamte Bildhöhe von Kopf bis Fuß ein. Am linken Bildrand liegt Soetkin im Bett, dessen Schrägstellung den Raum nach hinten in den Bildmittelgrund öffnet, unterstützt durch die schräglauenden Dielen. Der in der Mitte stehende Claes verdeckt den Blick in eine mögliche Raumtiefe. Leicht nach hinten versetzt blickt er über Kathelines Schulter auf seinen Sohn in ihrem Arm und bildet den Übergang von der Amme im Bildvordergrund zu seiner liegenden Frau im Bildmittelgrund, deren Wange er liebevoll mit seiner Hand streichelt. Die Handlungsebene des Bildes ist auf einen schmalen, in der Tiefe begrenzten Raum und auf die vordere Bildebene beschränkt, in deren Fläche die Figuren eingebunden sind. So wohnt der Betrachter als stiller Beobachter dem Geschehen bei, das unmittelbar vor seinen Augen stattfindet.

Durch die im Vordergrund platzierten Ganzkörperporträts kann zudem die Gemütsverfassung der Protagonisten betont werden. Als Ulenspiegel in Blatt 93 erstmals Abschied von der Heimat nehmen muss und auf Pilgerschaft geht, tritt er uns unausweichlich als Ganzkörperfigur mit glasigen Augen gegenüber. Prinz Philips säuerliches Wesen, das sich bis in die spitzen, gespreizten Finger zieht, präsentiert Blatt 122. In Blatt 924 wird der Schweiger mit zielgerichtetem Blick in die Ferne vorgestellt. Aquarelle dieser Art bilden optische Zäsuren im Handlungsverlauf, in denen durch das Porträt einer die Bildfläche von Kopf bis Fuß ausfüllenden Figur die Erzählung kurz zu pausieren scheint. Birgit Dalbajewa führt diese Darstellungsweise auf den Ursprung des Bildnisses an sich zurück, bei dem das Maß der Figur ausschlaggebend für die Dimensionen des Bildformates ist.¹⁴¹ In den Flügeln von Altartabeln ist der Bildraum durch das vorgegebene schmale Hochformat begrenzt. Auf 202,5 x 64,5 cm zeigen die Altartafeln der zweiten Ansicht des Passionsaltars (1441) von Hans Memling die Heiligen Blasius, Johannes den Täufer, Hieronymus und Aegidius (Abb. 4). Bis 1939 war das Retabel in der Greveradenkapelle im Lübecker Dom aufgestellt und befindet sich heute im St. An-

nen-Museum. Über die Rahmung hinweg vereint der einheitliche schmale Innenraum einer Kapelle die Bildflächen. Durch eine Stufe emporgehoben stehen die vier Figuren unmittelbar in der vorderen Bildebene und bestimmen das schlanke Bildformat. In Klahns Œuvre finden sich Beispiele eines ähnlichen Bildnis-Typs der Ganzkörper-Darstellungen, so etwa in den *Erregern der Massen* von 1933. Deutlich bestimmen die Frontalität der Einzelfiguren und ihre Körpergröße das langgezogene rechteckige Hochformat. Der flächige rote Grund wird nur durch einfache Linien oder schwarze Silhouetten gleichförmiger Massen tiefenperspektivisch durchbrochen. Eine Erweiterung erfährt diese Art der Darstellung in den Narrenporträts von 1935. Wieder sind die Figuren in den Bildvordergrund gerückt. Der Bildmittelgrund und -hintergrund eröffnen sich in einer abstrahierten landschaftlichen Fläche in grünlichen, sowie hell- und dunkelbraunen Tönen, die am Horizont auf einen feuerroten Himmel stößt. Trotz der Auflösung des einfarbigen Hintergrundes in landschaftliche Andeutungen stehen sich diese Porträtserien, die den Ulenspiegel-Aquarellen zeitlich vorausgehen, in ihrer Darstellungsweise sehr nahe.¹⁴² Die Darstellung der Ganzkörperfigur auf Augenhöhe mit dem Betrachter wird um die Variante einer Betrachtung aus mittlerer Höhe und damit leichter Distanz, als zweites bestimmendes Bildprinzip erweitert (2). Während in der Frontalansicht die Horizontlinie knapp unterhalb oder auf der horizontalen Bildmitte liegt (vgl. Blatt 18 oder Blatt 89), wird sie bei perspektivischen Bildkonstruktionen dieser Art oberhalb davon angelegt. In den Blättern 103 bis 106 speisen zwölf schwarz bemäntelte Blinde an einem runden Tisch im Zentrum der Bildfläche. Weitere Tische, um die rot, grün und blau gekleidete Wirtshaushäuser sitzen, stehen im Bildhintergrund. Durch eine Türöffnung wird der Blick in die Küche frei gegeben, in der wiederum ein Fenster den möglichen Ausblick in noch weitere Tiefen suggeriert. Der erhöhte Blickwinkel ermöglicht einen umfassenden Überblick des Raumes, der die Tischoberfläche der Tafelrunde im Zentrum einschließt. Charakteristisch für die Darstellungen aus erhöhter Perspektive ist die Verschiebung der Haupthandlung vom Bildvordergrund in den Bildmittelgrund. Durch die Anhebung des Blickwinkels wird die Handlungsfläche in die Tiefe geweitet. Insbesondere bei landschaftlichen Motiven kann der Betrachter durch eine nach oben versetzte Horizontlinie, den Blick über die Wiesen und Felder hinweg schweifen lassen, wie etwa in den Blättern 126, 150 oder 644. Zugleich entfernt er sich so von dem Geschehen, das ihn über den distanzierten Blick zum alles Sehenden, allwissenden Betrachter erhebt.

Der erhöhte Betrachterstandpunkt eignet sich, um simultan ablaufende Bilderzählungen übersichtlich in der Fläche anzuordnen.¹⁴³ Das Gemälde *Die niederländischen Sprichwörter* von Pieter Bruegel d. Ä. (1525/30–1569) gehört zur Reihe der sogenannten „Wimmelbilder“ und verdeutlicht exemplarisch die Möglichkeiten der vogelperspektivischen Schau (Abb. 5). Dank des großflächigen Handlungsbodens kann eine Vielzahl von Personen ins



93

Bild genommen werden, die der Betrachter von seinem erhöhten Standpunkt aus überblickt. Vom Vordergrund bis tief in den Hintergrund hinein, der weit nach oben unter den Bildrand reicht, ist jeder Fleck zur Abbildung von über 100 niederländischen Sinnsprüchen genutzt. Meisterlich zeigt Bruegel die Körper der Figuren durch die Draufsicht verkürzt, ohne dabei plastische Abstriche zu machen.¹⁴⁴

Als dritte Darstellungskategorie verstärkt Klahn den Blickwinkel der Vogelperspektive (3), indem er die Horizontlinie aus der Bildfläche über den oberen Bildrand hinaus verschiebt. Das Ergebnis ist eine starke Aufsicht. In Blatt 99 wird der pilgernde Ulenspiegel von einer Schar Bognerinnen umtanzt. Ihr Ringelreigen, die Blas-kapelle und die übrigen Personen, die dem Geschehen beiwoh-

nen können durch diese gesteigerte Aufsicht gleichermaßen erfasst werden. Der Untergrund ist auf eine unbestimmte farbige Fläche reduziert, eine räumliche Struktur erzeugt die perspektivische Verkürzung der Personendarstellungen. Diese korrespondiert mit der erhöhten Ansicht, jedoch zeichnen sich an einigen Stellen Ungenauigkeiten ab. Beispielsweise wirkt der geschmückte Festbaum durch die stark verkürzte Darstellung unverhältnismäßig klein im Vergleich zu den ihn umgebenden Figuren. Den Mittelpunkt des Geschehens bildet Ulenspiegel, um den sich die Festgesellschaft gruppiert, und dennoch besticht dieses Blatt durch die simultan abgebildete Vielfalt an Personen, ihren Bewegungen und Handlungsmotiven. Deutlicher als beim leicht erhöhten Standpunkt, rückt bei dieser Darstellungsform die gesamte Bildfläche in den Blick des Betrachters, von den Objekten

und Figuren des Bildvordergrundes bis zu jenen des Bildhintergrundes. So kann dieser das mannigfaltige Treiben in seinen Details erfassen, zugleich ist er als außenstehender Beobachter der dargestellten Szenerie enthoben. Ein interessantes Beispiel zur Entwicklung dieser perspektivischen Darstellungsart demonstrieren Kampfszenen. Noch in Blatt 20 hatte Klahn die Rauferei der alten Weiber auf die vorderste Bildebene verlegt ohne die gesamte Fläche als Aufsichtsebene zu nutzen. Die raufenden Pilger in Blatt 22 verwickelt er in ein undurchsichtiges Knäuel, das nun die mittlere Bildebene vereinnahmt. Jedoch überschneiden sich die Körper durch die vorgegebene Perspektive auch hierbei zwangsläufig. In Blatt 108 ist schließlich die Horizontlinie völlig verschwunden, über die Bildfläche verteilt toben Handgemenge, es fliegen Fäuste und



Abb. 4 Hans Memling, Passionsaltar der Familie Greverade (heiliger Blasius, heiliger Johannes der Täufer, heiliger Hieronymus und heiliger Aegidius), 1491, Tempera und Öl auf Holztafel, Flügel je 202,5 x 64,5 cm, Doppelflügelretabel aus dem Lübecker Dom, seit 1939 im St. Annen-Museum Lübeck



Abb. 5 Pieter Bruegel d. Ä., Die niederländischen Sprichwörter, 1559, Eichenholz, 117 x 163 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Foto: Jörg P. Anders

geschlagene Kämpfer gehen zu Boden. Erst die verstärkte Aufsicht ermöglicht eine vollständige Übersicht über das heillose Durcheinander und wird unter den folgenden Aquarellen zum charakteristischen Darstellungsprinzip für Massenszenen. Bleibt die Bildfläche weitestgehend leer, wandelt sich die Übersicht im Chaos zur Verlorenheit in der Fläche. Lamme steht in Blatt 700 mit ängstlichem Blick verlassen auf einer grauen undefinierbaren Bodenebene und auch in Blatt 968 wirkt er im Raum verloren. Fehlt das Gewimmel, verstärkt der distanzierte Blick aus der Höhe den Eindruck von Einsamkeit und Ruhe. Der Maler richtet also den gleichen Blickwinkel auf das Geschehen, um die beiden Pole von Masse und Leere zu thematisieren und so die damit einhergehenden Assoziationen beim Betrachter zu generieren. Aus der Distanz wird dieser entweder der Fülle an Darstellungen oder der Leere des Raumes gewahr. Die Vogelperspektive steigert Klahn zuweilen bis zur Vogelschau und zeigt das Geschehen senkrecht von oben. In Blatt 51 schwebt der Betrachter in schwindelerregenden Höhen über Ulenspiegel, der sich im Seiltanz versucht. Wir befinden uns über und neben

diesem im freien Raum, sehen ihn in leichter Aufsicht, blicken zugleich mit ihm senkrecht auf den Fluss und die schaulustigen Gaffer am Ufer herab. Zwölfmal findet diese extreme Form der Aufsicht in den Aquarellen Verwendung.¹⁴⁵ Die Betrachtung aus der Froschperspektive kommt im Gegensatz dazu nur viermal, in den Blättern 53, 54, 149 und 151 vor und kann daher unter den kennzeichnenden Gestaltungsprinzipien des Bilderkonvoluts vernachlässigt werden. Gleiches gilt für Bildausschnitte, bei denen die Bildobjekte über den Bildrahmen hinausreichen. In den Blättern 107, 775, 1005 bis 1013 und 1204 wird der Betrachter durch die beträchtliche Überschneidung so nah an die Darstellung herangeholt, dass der Eindruck entsteht, mitten in das Geschehen hineinversetzt zu sein. Klahn nutzt das gesamte Spektrum möglicher Bildausschnitte, von der Frosch- bis zur Vogelperspektive. Je nach Situation beschränkt er die Handlungsfläche auf den Bildvordergrund, verlegt sie in die Bildmitte oder verteilt sie im gesamten Bildraum. So führt er seine Betrachter einmal nah an das Sujet heran und ent-rückt sie dann wieder bis in weite Ferne. Den überwiegenden



20, 21, 22



34, 35, 36



23, 24, 25



38, 39, 40



26, 32, 33



41, 47, 48





327, 328, 340



341, 342, 343



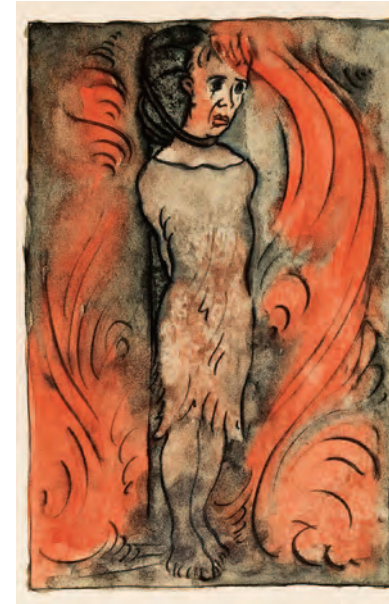
343b, 344, 355



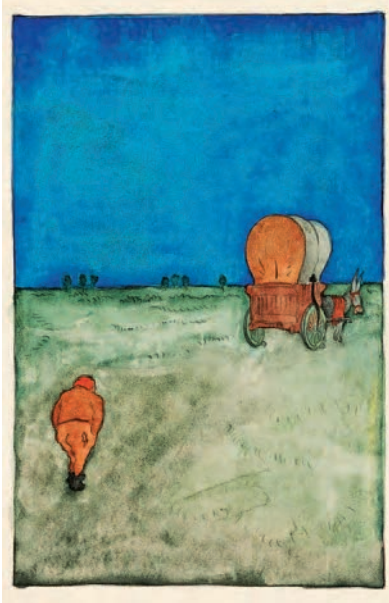
356, 357, 358



359, 360, 374



375, 376, 377



533, 534, 535



560, 561, 563



536, 537, 538



611, 612, 613



539, 549, 549b



614, 619, 621





1074, 1075, 1076



1077, 1078, 1079



1080, 1081, 1082