

QINGYU CAI

**SEHEN UND GESEHEN WERDEN.  
MENSCH-TIER-VERHÄLTNIS  
ZWISCHEN WIRKLICHKEIT UND ILLUSION  
IN DAVID WIESNERS BILDERBUCH „FLOTSAM“**

**ABSTRACT:** Das Bilderbuch *Flotsam* zeigt einen Jungen, der am Strand Tieren begegnet und mit einem Treibgut, einer Analogkamera, eine ungewöhnliche Unterwasserwelt entdeckt. Im Buch wird das Mensch-Tier-Verhältnis dialektisch im Kontext der visuellen Wahrnehmung reflektiert, wobei die Kunst, nämlich die Foto- und bildende Kunst, sowie die Literatur als Medien zur Reflektion vorgeführt werden.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** David Wiesner, *Flotsam*, Sehmotiv, Mensch-Tier-Verhältnis, das Posthumane

**SEEING AND BEING SEEN. HUMAN-ANIMAL RELATIONS BETWEEN REALITY  
AND ILLUSION IN DAVID WIESNER'S PICTURE BOOK "FLOTSAM"**

**ABSTRACT:** The picture book *Flotsam* depicts a boy who meets animals at a beach and finds an analog camera as flotsam, with which he discovers a peculiar underwater world. In the book, human-animal-relations are reflected dialectically in the context of visual perception with art, namely photography and fine arts, as well as literature, being used as the medium of reflection.

**KEYWORDS:** David Wiesner, *Flotsam*, seeing, human-animal relations, the posthuman

**1**

„[B]y no other species except man  
will the animal's look be recognized as familiar.  
Other animals are held by the look. Man becomes aware  
of himself returning the look.“

John Berger, *Why Look at Animals?* (1977)

Wo sind die Tiere? Fast seit Beginn der menschlichen Geschichte sind sie Begleiter des Menschen, als Arbeitshilfe oder Haustier, aber auch als Nahrungsmittel. Doch trotz ihrer Nähe zu ihrer menschlichen Umgebung beschreibt John Berger (2009) den Zustand der Tiere seit dem 19. Jahrhundert in der menschlichen Gesellschaft als

---

**Qingyu Cai**, Ludwig-Maximilians-Universität München, caiqingyu0405@gmail.com

marginalisiert und verschwindend. Dieser Marginalisierungsprozess findet einerseits im Zuge des schnell voranschreitenden Industrialisierungsprozesses statt, durch den Arbeitstiere immer mehr durch Maschinen ersetzt werden. Andererseits verdrängt die Expansion der von Menschen umgestalteten städtischen Landschaften die natürlichen Lebensräume der Tiere (Berger 2009: 11-13).

2006 veröffentlichte der US-amerikanische Illustrator und Schriftsteller David Wiesner das Bilderbuch *Flotsam* und erhielt dafür zum dritten Mal die Caldecott Medal in Gold, einen der bedeutendsten Kinderbuchpreise der USA. Wie viele andere Bilderbücher von Wiesner ist *Flotsam* ein sogenanntes *silent book*, das primär mithilfe der bildlichen Narration wortlos erzählt. Mit Bildern schildert Wiesner dem Leser eine Geschichte von Begegnungen zwischen Menschen und Tieren: Der Protagonist, ein Junge, sammelt eines Tages am Strand Meerestiere und -pflanzen, was im Paratext als eine Entdeckungsreise („discovery“) angedeutet wird. Aber neben wirklichen Tieren führt Wiesner dem Leser durch die Linse einer Kamera auch eine phantastische Tierwelt vor Augen, in der beispielsweise ein Roboter-Fisch im Meer lebt, Tiere lesen können, ein Kugelfisch wie ein Heißluftballon in den Himmel fliegt oder alienartige Wesen in ihrem UFO ein Abenteuer unter Wasser erleben. Dabei fällt auf, dass die Interaktionen zwischen dem Jungen und den Tieren sowie der phantastischen Tierwelt überwiegend im Kontext der visuellen Wahrnehmung gestaltet werden und verschiedene Mensch-Natur-Beziehungen zum Vorschein bringen. Die lesenden Tiere oder der Roboter-Fisch in der fotografischen phantastischen Tiefsee zeigen Hybridität zwischen dem Menschlichen und dem Animalischen, was Assoziationen mit Rosi Braidottis (2014) Idee des „Posthumane[n] als Tierwerdung“ (Braidotti 2014: 72) hervorruft.

Wie Stephanie Waldow (2015) hervorhebt, steht die Frage nach dem Mensch-Tier-Verhältnis immer im Zusammenhang mit dem Verständnis des Menschseins, weil das Letztere sich im abendländischen philosophischen Diskurs von Anfang an „in Abgrenzung von und in Auseinandersetzung mit dem Tier-Sein“ (Waldow 2015: 7) bestimmt. In diesem Kontext entstehen gerade die Bilder einerseits, dass der Mensch, der die Sprache zur Verfügung hat, mit seiner Vernunft die Herrschaft über die anderen Arten in Anspruch nehmen kann und andererseits, dass das Tier keine Seele besitzt. Während Tiere in ihrem natürlichen Zustand in der menschlichen Umgebung verschwinden, findet man sie und tierische Motive immer wieder im gesellschaftlichen Produktions- und Konsumprozess. Dies manifestiert sich etwa in vielfältigen tierischen Nahrungsprodukten oder Plüschtieren (Berger 2009: 13). Durch das feste Zuschreiben unterschiedlicher Funktionsrollen werden Tiere als Lebewesen ohne Autonomie und zum negativen Anderen stigmatisiert. Im Gegensatz dazu fordert der Posthumanismus Menschen auf, über die eigene Spezies und deren Bedeutung nachzudenken. Auf der einen Seite liefert dieser theoretische Ansatz eine kritische Stimme zum inhärenten Problem des anthropozentrischen Humanbegriffs angesichts der Mensch-Natur-Beziehung im Humanismus. Der posthumanistische Begriff „Tierwerdung“ bedeutet dabei, über

die vom menschlichen Intellekt konstruierte Artenhierarchie kritisch zu reflektieren. Auf der anderen Seite ist der Posthumanismus eine Reaktion auf die Krise der starren einheitlichen Vorstellung des Humanen (Herbrechter 2009: 68). Vor dem Hintergrund der zunehmenden technokulturellen Vernetzung und des wachsenden Bewusstseins der Artengleichheit plädiert der Posthumanismus für alternative neue Auffassungen des Humanen (Braidotti 2014: 43). Das heißt, dass das Leben unter dem Einfluss der „komplexe[n] somatische[n] kulturelle[n] und technisch vernetzte[n] Systeme“ (Braidotti 2014: 192) zu betrachten ist und das menschliche Subjekt sich mit seinen mannigfaltigen empirischen Erfahrungen stets im aktiven und lebendigen Austausch mit seiner Umgebung befindet. Nach Braidottis Meinung ist ein Mischwesen – wie der Roboter-Fisch in *Flotsam* – ein „Natur-Kultur-Aggregat“ und verkörpert den „Träger posthumaner Relationalität“ (Braidotti 2014: 78).

Wiesners *Flotsam* als einen posthumanistischen ästhetischen Versuch zu betrachten, heißt der Frage nachzugehen, wie das Bilderbuch die Verstrickung der Menschen und ihrer natürlichen Umgebung gestaltet und sich damit auseinandersetzt. Anhand der Begegnungsszenen zwischen Mensch und Tier in *Flotsam* lässt sich untersuchen, wie sich Menschen und Tiere in den Darstellungen zueinander verhalten und was für Menschenbilder sowie Tierverständnisse dabei modelliert werden. Weiterhin ist untersuchungswert, welche Rolle die visuellen Wahrnehmungen, z.B. die unterschiedlichen Sehperspektiven von Menschen und Tieren, sowie die unterschiedlichen Beobachtungsmedien, wie z.B. die Kamera, bei der Konstruktion der Mensch-Tier-Beziehungen spielen, da die Mensch-Tier-Verhältnisse im Bilderbuch primär mittels der visuellen Wahrnehmung ausgearbeitet werden. Neben den Bildinhalten gilt das Augenmerk des vorliegenden Beitrags auch unterschiedlichen Elementen auf der Ebene der Darstellungsform, z.B. den Bildkompositionen und den Bilderrahmen in *Flotsam*. Dadurch sollen die Strategien der bildlichen Narration sowie ihre ästhetische Wirkung verdeutlicht werden.

## 2

Am Anfang der Geschichte taucht der Protagonist mit einer Sandschaufel und einem kleinen Eimer am Strand auf. Den Eingangsszenen nach ist das gewöhnliche Strandspielzeug für Kinder auch ein Werkzeug zur Erfüllung der Entdeckungsneugier des kleinen Sammlers, der kleine Meerestiere sammelt. Das Motiv des Sammelns findet man schon in der Darstellung auf der Titelseite des Buches. Darin sind unterschiedliche Objekte als Treibgut abgebildet, darunter menschliche, pflanzliche und tierische Dinge (Wiesner 2006: [2-3]), was Assoziationen mit einer Kunst- oder Wunderkammer hervorruft. Solche Sammlungen vereinen antike und zeitgenössische Kunstwerke mit Naturobjekten, Raritäten wie exotischen Pflanzen und Tierknochen oder sogar

Totgeburten. Dieser Sammlungstyp findet seine Blütezeit im 16. und 17. Jahrhundert vor dem Hintergrund eines zunehmenden gesellschaftlichen Interesses an der Wissenschaft. Die Kammern sind „Ausdruck der Wißbegier“ (Pomian 1994: 113) ihrer Gründer, welche „einen summarischen Überblick über das Universum“ (MacGregor 1994: 61) in einem Kammerraum zu projizieren versuchen. Bei der Darstellung der Titelseite von *Flotsam* handelt es sich um ein ähnliches Konzept: Die abgebildeten Objekte schaffen mit ihrer symbolischen Funktion einen kosmischen Überblick auf der kleinen Bildfläche, woraus sich komplizierte zeitliche und räumliche Aspekte herauslesen lassen. Die verwelkten Pflanzen, die fossilartigen Tierknochen sowie die modernen Erfindungen wie Glasprodukte verweisen auf eine fast unbegrenzte zeitliche Achse, die von der Gegenwart bis tief in die Vorzeit reicht. Räumlich stehen die dargestellten Tiere und Pflanzen jeweils für ihre natürlichen Lebensräume, welche vom Land über das Meer bis hin zum Himmel reichen. Neben dem natürlichen Raum werden anhand des abgebildeten Kompasses, des Zirkels oder der chinesischen Münzen auch menschliche kulturelle Räume symbolisiert, die sich vom Okzident bis nach Fernost erstrecken. Auffällig ist dabei, dass die menschliche Schöpfungskraft in Wiesners Darstellung ihren Ausdruck vor allem durch Werkzeuge und industrielle Erzeugnisse findet. Diese sind Ergebnisse des technologischen Fortschritts und stehen für die menschliche Umgestaltung der natürlichen Umgebung sowie die Materialumwandlung und den Austausch zwischen Natur und menschlicher Gesellschaft. Die Elemente der humanistisch gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Praxis sowie die Naturobjekte werden allerdings nicht in dualistischer Opposition präsentiert, sondern gemischt nebeneinander platziert. So wird der Akzent dieser bildlichen Anordnung darauf gelegt, dass das menschliche Leben auf der Erde stets im symbiotischen Verhältnis mit anderen Lebewesen steht.

Besonders interessant ist die Darstellung des Blicks des Protagonisten beim Sammelprozess, der als ein konstruktives Mittel zur Konfiguration der Interaktion zwischen Menschen und Tieren eingesetzt wird. Der Junge nimmt einen kleinen Einsiedlerkrebs in die Hand und beobachtet ihn mit einer Lupe. In einer späteren Szene sind ein Fernrohr zur Entdeckung von Treibgut und ein Mikroskop zur genauen Beobachtung zu sehen, wobei das letztere für den Kontext des Strandspiels eher ungewöhnlich ist und den starken Fokus der Darstellungen auf die visuelle Wahrnehmung hervorhebt. Der mit den optischen Hilfsgeräten bewaffnete Blick des Menschen auf die Natur weist hier auf das Selbstverständnis des Menschen in der modernen Zeit hin, welches im Folgenden durch eine nähere Erläuterung der Geschichte der beiden technischen Optikgeräte dargelegt wird.

Die Erfindung des Fernrohrs und des Mikroskops kann man ebenfalls wie die Kunst- und Wunderkammer ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen. Obwohl die ersten Erfinder dieser Geräte nicht mehr deutlich nachzuvollziehen sind, beeindruckte vor allem Galileo Galilei seinen Gönner mit einem Fernrohr, welches zugleich auch die

Funktion eines Mikroskops besaß, und erwirkte die Aufwertung des kuriosen optischen Geräts zu einem wissenschaftlichen Instrument (Weigl 1990: 29-32). Während die Lupe seit ihrer Erfindung im 13. Jahrhundert lange nur als „spaßhafte[r] Scherzartikel“ (Stadler 2003: 22) diente, markiert der Gebrauch dieser technischen Instrumente für wissenschaftliche Ziele den Anbruch der Neuzeit und den Beginn der modernen Wissenschaft. Schon Aristoteles schrieb den höchsten Rang unter den Sinnen dem Sehen zu. Die neuen optischen Instrumente ermöglichten „dem Wirklichkeitsbegriff [mehr] anschauliche Evidenz, für den alle Naturprozesse prinzipiell durch das Sehen erklärbar werden“ (Weigl 1990: 16). Die erweiterte Sehfähigkeit steht somit für das erweiterte Erkenntnisvermögen, das zu einem neuzeitlichen menschlichen Selbstbewusstsein führt, nämlich dem „Bewusstsein der Notwendigkeit und Möglichkeit von Fortschritt“ (Weigl 1990: 13).

Mit der Beobachtung der Tiere ist die Sammeltätigkeit des Jungen gleichzeitig ein epistemologischer Prozess, wobei der Junge die Rolle des beobachtenden, erkennenden Subjekts spielt und das Tier das beobachtete Objekt ist. Die gesammelten Tierkörper und Meerespflanzen verleihen den Erkenntnissen über die Natur eine konkrete materielle Form. Gleichzeitig ist der Sammel- und Erkennungsprozess des Jungen jedoch nicht so harmlos, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Denkt man an das menschliche Jagen zum Ernähren oder die ausgestellten exotischen Lebewesen in den oben erwähnten Wunderkammern, ist nicht zu verleugnen, dass die menschliche Geschichte schon immer von der menschlichen Tötung anderer Arten begleitet wurde. Auch diese Schattenseite verbirgt der Illustrator nicht. Eindeutig sieht man neben dem beobachtenden Jungen mehrere Eimer, in denen tote Seegräser und Seesterne liegen, und aus der linken Ecke einer Schatzkiste ragt ein Stückchen lebloser Oktopusarm heraus (Wiesner 2006: [6-7]). Außerdem gelingt es Wiesner, durch geschickte Bildkomposition die Aufmerksamkeit des Lesers auf diesen zerstörerischen Aspekt des menschlichen Sammeltriebs zu lenken. Wenn man die ganze doppelseitige Darstellung betrachtet, fällt auf, dass die Schatzkiste sich gerade neben einer Reihe von Sammelwerkzeugen und optischen Geräten im Vordergrund der gesamten Bildfläche befindet. Mit dem Protagonisten als Forscher und Sammler von Tieren und Pflanzen wird am Anfang der Narration die klassische anthropozentrische Weltanschauung modelliert: Der Mensch führt mit seiner Vernunft, die hier durch die technisch bewaffnete verschärfte Sehfähigkeit symbolisiert wird, einen aktiven epistemischen Wissensprozess, dem die anderen Arten als Opfer unterworfen werden.

Die überlegene Stellung des Menschen gegenüber dem Tier kann sich aber nicht lange halten, weil plastisch gezeigt wird, dass das Tier im Vergleich zum Menschen eine starke Überlebensfähigkeit in der sich oft schnell verändernden, komplexen Naturumgebung besitzt. Als eine große Welle kommt, wird der Junge gewaltsam zurück an den Strand gespült, während eine orangefarbene Krabbe sie unversehrt übersteht (Wiesner 2006: [9]). Das etablierte Verhältnis des Menschen als Herr der Natur erlebt auch einen

Kippmoment, wenn man bemerkt, dass in *Flotsam* nicht nur der menschliche Blick auf die Natur, sondern auch der Blick des Tieres auf den Menschen thematisiert wird. Während der Junge die Krabbe untersucht und berührt, blickt das kleine Tier auf ihn zurück (Wiesner 2006: [8]). Im Buch findet man mehrere Szenen, in denen die Tiere ihre Blicke direkt auf den Menschen richten, unabhängig davon, ob der Protagonist sie bemerkt oder nicht. Zum Beispiel bilden die Sichtachsen der Möwen am Strand in der ersten Szene einen Fluchtpunkt auf den Jungen. Nicht nur Menschen sind also ein beobachtendes, wahrnehmendes Subjekt. Auch Tiere nehmen mit ihren Augen sowie ihren anderen sinnlichen Organen ihre Umgebung aktiv wahr und erkennen Menschen als potenzielle Gefahr. Der Einsiedlerkrebs versucht vor dem Jungen zu flüchten, als dieser abgelenkt wegschaut. Die orangefarbene Krabbe versucht ebenso, mit einer abwehrenden Bewegung dem an ihr interessierten Jungen zu entweichen. Der mit technischen Optikapparaten ausgerüstete menschliche Forschungsblick auf die Natur versucht, Tiere als passive Erkenntnisgegenstände zu fixieren. Mit der Thematisierung der tierischen Blicke werden die Tiere aber von der Rolle als passiv beobachtete Objekte befreit. Dabei ist noch zu beachten, dass sich das Blickspiel zwischen Mensch und Tier in *Flotsam* nicht nur auf die fiktive Welt beschränkt. Beim Lesen wird der Leser selbst in die Blickkette eingebettet, wenn der frontal abgebildete Einsiedlerkrebs vor dem beobachtenden Auge des Jungen im Hintergrund in die Augen des Lesers schaut (Wiesner 2006: [5]), so dass der Leser vom Beobachtenden zum Beobachteten wird. Die Einbeziehung des Lesers durch den direkten Augenkontakt impliziert nicht nur, dass das Lesen von *Flotsam* eine visuelle Entdeckung bedeutet (Smith 2009: 87). Dadurch, dass der beobachtende Blick des Lesers auf ihn zurückgeworfen wird, fordert *Flotsam* auch dazu auf, die eigene Rolle als beobachtendes und erkennendes Subjekt oder als beobachtetes Objekt und die damit verbundene Macht des Sehens zu reflektieren.

### 3

Neben Geräten wie Mikroskop und Lupe wird im Lauf der Narration noch ein anderer optischer Apparat, eine Kamera, eingeführt. Statt eines zeitgenössischen Modells ähnelt diese Kamera in *Flotsam* einem frühen Kodak-Kameramodell aus den 1880er Jahren. Damit wird auf die Entwicklungsgeschichte des Mediums angespielt, weil dieses Modell mit seinem kleineren Format und seiner guten Tragbarkeit das Fotografieren vereinfachte und eine breitere Anwendung ermöglichte, wodurch die Fotografie zu einem Massenvergnügen wurde (Collins 1990: 54-59; Böger 2015: 114-115). Mit der Erfindung der Fotografie verändert sich der visuelle Zugang zur erfahrenen Welt fundamental. Fotografische Bilder heben die Kontinuität der Wahrnehmung auf und liefern stattdessen „Bruchstücke der Welt“ (Sontag 1978: 10), die

gedruckt zur materiellen Wirklichkeit werden können. Dabei bilden die Eigenschaften dieses Mediums ein Spannungsfeld zwischen mechanischer und dokumentarischer Reproduktion der Wirklichkeit und künstlerischer Kreativität bzw. der Interpretation der Welt (Böger 2015: 100-101; Sontag 1978: 10-12). Im Kontext der visuellen Wahrnehmung wird das künstlerische Beobachten der Natur mit der Analogkamera als Konkurrenz- und Ergänzungsmodell zum naturwissenschaftlichen Beobachtungsmodell ins Spiel gebracht.

Wie schon erwähnt, zeigen die Bilder vom Kamerafilm in *Flotsam* eine phantastische Meereswelt. Diese ist gleichzeitig als alternative Welt zur bis dahin erzählten Wirklichkeit, in der der Protagonist sich den Tieren vor allem im wissenschaftlichen Kontext des Erkennens nähert, zu sehen. Was die Fotografie zeigt, stellt die Abgrenzung von Mensch und Tier in Bezug auf menschliche Vernunft und Erkennungsfähigkeit sowie Körperbau noch deutlicher als die wechselnden Sehperspektiven in der erzählten Wirklichkeit in Frage. Zum Beispiel zeigt ein Foto eine Oktopus-Familie beim gemeinsamen Lesen, wobei andere Fische sich versammeln, um dem Vorlesen zuzuhören und ein buckliger Anglerfisch unter einem Lampenschirm als Lichtquelle für die Versammlung schwebt. Im Bildhintergrund ist ein verschrotteter Container mit der Aufschrift „Moving“ zu sehen (Wiesner 2006: [19]). Der mutmaßliche Umzugscontainer evoziert zwei Vorstellungen. Zum einen könnte er durch einen Unfall beim Transport ins Meer gestürzt sein, weshalb die Bücher und Möbel nun für die Tiere von Nutzen sind. Die Tiere beherrschen dann einst als rein menschlich angesehene Fähigkeiten, nämlich die Sprachfähigkeit und das logische Denkvermögen, welches von Philosophen wie Heidegger (1985: 11) als ein markantes Zeichen des Vorhandenseins eines Geistes zur Unterscheidung von Mensch und Tier betrachtet wird. Dadurch wird die vermeintliche Hierarchie zwischen den beiden nivelliert. Zum anderen könnte der Container die Umsiedlungsgeschichte einer Gruppe von Menschen andeuten, die sich zum Beispiel wegen verschlechterter Lebensbedingungen an Land entschieden haben, in der Tiefsee zu leben. Mit der Zeit hätten sich deren Körper immer mehr an die Umgebung angepasst und letztlich ihre ursprüngliche menschliche Form verloren. Die Tierwerdung im wörtlichen Sinne ist ein grenzüberschreitender Moment. Die Menschen behalten dabei eindeutig ihren Geist, entsprechen aber körperlich dem taxonomischen Typus Mensch nicht mehr. Dadurch wird die starre Trennung zwischen Mensch und Tier wieder aufgebrochen. Somit folgt ein weiterer Schritt zur Aufhebung der anthropozentrischen Sichtweise. In der fotografischen phantastischen Welt wird die Dichotomie zwischen Mensch und Tier vage. Vielmehr steht die Möglichkeit einer fluiden Verwandlung zwischen Mensch und Tier im Vordergrund. Dadurch entsteht eine stark transformative und durchlässige menschliche Subjektivität, die der posthumanistischen Vorstellung entspricht. Dabei verkörpern die Tiere nicht mehr das negative Andere ohne Seele, sondern sind Lebewesen, die Gleichheit mit dem Menschen in Anspruch nehmen.

Mit Blick auf die Fotos in der Hand des Jungen kann man vom Motiv des Bildes im Bild sprechen. Die Momente, die die Kamera während ihrer Reise durch das Meer dokumentiert hat, lassen sich als eine Art Binnenerzählung über diese Reise verstehen. Um die unterschiedlichen Ebenen der Erzählung bildlich zu unterscheiden, werden verschiedene Bilderrahmen eingesetzt. Insgesamt findet man in *Flotsam* drei Rahmenformen: Zunächst gibt es Panels mit schwarzen Rahmenlinien. Jedes Panel steht dabei für einen geschlossenen Zeitraum. Durch Panel-Sequenzen werden Bewegungsprozesse zwischen den Panels veranschaulicht (McCloud 1994: 100-102). Zum Zweiten gibt es einseitige und doppelseitige Darstellungen ohne Panels. Dabei dient der Buchseitenrand als natürlicher Rahmen für die Bildfläche, was in Comics als „Bleeds“ (McCloud 1994: 103) bezeichnet wird. Diese Form liefert eine detailreiche und unmittelbare Darstellung. Ohne Panellinie wirkt die Bildfläche in der Bleeds-Form wie ein zeitloser Raum und bezieht den Leser besonders stark ein (McCloud 1994: 103). Zu guter Letzt gibt es Darstellungen von einzelnen Fotos, die doppelt gerahmt sind. Um die Bildfläche ist zuerst der weiße Rand des Fotopapiers zu sehen; darum herum ist ein breiter schwarzer Rahmen gezogen. Zudem ist interessant, dass die Bleeds-Form auch gelegentlich für einen Zoom-In-Effekt bei der Darstellung der Fotos benutzt wird, wenn der Junge die Fotos genauer anschaut. Die Rahmen markieren das künstliche kommunikative Feld für Bildbeobachter und haben an sich auch eine kommunikative Funktion (Kübler 1970: 31). Die geschickte Anwendung verschiedener Rahmenformen erzeugt dementsprechend unterschiedliche Auswirkungen. Die gerahmte Phantasiewelt in der Fotografie steht im Kontrast zu den realistischen Darstellungen in der Rahmenhandlung, wie Vienne Smith (2009) richtig kommentiert: „[The] surreal is framed and embedded so firmly in real life, it seems both more plausible and more shocking“ (Smith 2009: 87). Andererseits bewirkt die Anwendung der Bleeds-Form insbesondere direkt bei dem ersten Foto vom Rooter-Fisch (Wiesner 2006: [16]), dass man nicht zwischen Wirklichkeit und Phantasie unterscheiden kann, wie Evelyn Arizpe und Julie McAdam (2011) anmerken: „The borders between reality and fantasy thus become blurred and the reader slides easily into the photographic stories within the story“ (Arizpe & McAdam 2011: 231).

Innerhalb der Binnenerzählung wird weiterhin eine besondere Form des Motivs Bild im Bild, nämlich die *Mise en Abyme* evoziert, was eine Tiefbildstruktur erzeugt: Ein Foto zeigt ein Mädchen, das in der Hand ein Foto von einem anderen Kind hält, das ebenfalls ein Foto in der Hand hat (Wiesner 2006: [24]). Während der Junge sich die Fotos genauer anschaut, wird deutlich, dass es ein verschachteltes Verweissystem zwischen den Bildern gibt, das die erzählte Raum- und Zeitstruktur erweitert. Die Kinder mit unterschiedlicher Herkunft auf den Fotos zeigen die Reise der Kamera um die Welt. Mit der „70x“ Vergrößerung kann anhand des Kleidungsstils der Figuren bestimmt werden, dass die Kamera ihre Reise bereits im 19. Jahrhundert, zu ihrer Erfindungszeit, begonnen hat, was auf den intertextuellen Bezug, der im Namen der Kamera „Melville underwater camera“ steckt, zurückverweist. Dieser Name bezieht sich auf den Roman

*Moby-Dick*, den der amerikanische Schriftsteller Hermann Melville zur selben Zeit veröffentlichte. Der intertextuelle Bezug ist insofern wichtig, als die Mensch-Natur-Beziehung in diesem kanonischen Werk der Weltliteratur eine Kontrastfolie zu Wiesners Unterwasserwelt bildet.

Melvilles Roman erzählt eine Seeabenteuergeschichte im Kontext der durch die fortschreitende Industrialisierung eingeleiteten Hochzeit des weltweiten Walfangs. Darin steht auf der einen Seite der Wal Moby Dick, der uralt und selten zu erblicken ist; insgesamt erscheint er als eine Existenz, die mit dem menschlichen Verständnis von Zeit und Raum nicht zu erfassen ist und die Vorstellung einer autonomen Natur ohne Existenz der Menschen (Struck 2017: 18) symbolisiert. Auf der anderen Seite wird die Natur bzw. das Meer als ein stark von Menschen ökonomisierter Raum beschrieben. Man findet an einem Wal viele nützliche Teile, vom Tran bis zum Knochen. So verwandelt der Mensch sich in „ein geldgieriges Tier“ (Melville 2009: 607). Moby Dick wird genau zu dem oben erwähnten negativen Anderen, das auf seine ökonomischen Werte reduziert wird und wegen seiner rätselhaften Existenz sowie gescheiterter Jagdaktionen umso mehr als Feind „der planenden Vernunft, [des] Glückstreben[s], der Lebenskontrolle des Menschen“ (Zapf 2002: 96) erscheint. Das kriegerische Verhältnis zwischen Natur und Mensch in der brutalen Praxis des Walfangs konzentriert sich in der Figur Kapitän Ahab. Dieser verfolgt wie besessen Moby Dick seit Jahren aus Rache, nachdem sein Bein bei ihrer letzten Begegnung von Moby Dick abgebissen worden ist. Dabei manifestiert sich der menschliche Ehrgeiz, die Natur zu beherrschen und auszubeuten, der Ahab immer mehr in die Selbstzerstörung treibt. Die Kamera in *Flotsam* zeigt ein Gegenbild der Mensch-Natur-Beziehung im Vergleich zu *Moby-Dick*. Beispielsweise dokumentiert die Kamera einen Roboter-Fisch. Er ist wie Ahab, der einen Walknochen als Ersatzbein trägt, ein Mischwesen. Im Gegensatz zu Ahab, der mit seiner krankhaften Jagd auf Moby Dick dämonische Züge annimmt, scheint es jedoch, dass der Roboter-Fisch eine harmonische Beziehung zu seiner natürlichen Umgebung hat. Er schwimmt frei in seinem Schwarm, der aus gänzlich organischen Fischen besteht. Die Hybridität von Natur und menschlicher Technik beim Roboter-Fisch zeigt eine verschmolzene Zone zwischen Natur und Zivilisation. Obwohl zuzugeben ist, dass der Mensch mithilfe immer weiter entwickelter Technologien immer mehr unbekannte Naturbereiche erschließt, was möglicherweise schädliche Folgen für fragile Ökosysteme haben kann, scheint das Zusammenleben des Roboter-Fisches mit den anderen natürlichen Fischen ein Beweis dafür zu sein, dass Natur und Zivilisation sich nicht gegenseitig als Fremdkörper ausschließen, sondern eine sich stark umformende Kraft besitzen können, die Integration und positives Miteinander möglich macht.

Wenn die phantastische Welt bis hierhin nur eine utopische Welt war, bricht die nächste Szene die Grenze der beiden Welten: Nachdem der Junge die zusammen mit der Kamera angeschwemmten Fotos betrachtet hat, macht er ein Selfie und wird damit zum Teil der phantastischen Welt der Fotos. Er schickt die Kamera mit seinem Foto wie-

der auf die Reise. Auf den nächsten Seiten empfangen verschiedene Tiere die Kamera freundlich. Sie transportieren sie weiter, wobei man den Eindruck gewinnt, dass ein Wal damit sogar damit weitere „Selfies“ macht. Von besonderer Bedeutung ist die folgende Darstellung einer Unterwasserstadt, in der Wassermenschen mit anderen Wasserwesen zusammenleben (Wiesner 2006: [36-37]). Zwischen den gerahmten Paneldarstellungen wird wiederum die Bleeds-Form für diese Szene verwendet. Angesichts der bereits erläuterten Funktion der Bilderrahmen erlebt der Leser dabei einen Tauchvorgang mit der Kamera. Damit entsteht ein Gefühl, dass der Leser der phantastischen Welt näherkommt und darin verweilen kann. Am Rand der Bildfläche kann man in dieser Szene noch die Unterwasserkamera finden. Das ist ein entscheidendes Zeichen dafür, dass sich die utopische Phantasie in die erzählte Wirklichkeit verwandelt. So ist die Grenze der beiden Welten auch auf der formalen Ebene völlig überschritten.

Außerdem zitiert Wiesner noch ein berühmtes Kunstwerk, den Holzschnitt *Unter der Welle bei Kanagawa* des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai (Abb. 1), als ein weiteres Beispiel der Einstellung, dass die Natur als Quelle von Ressourcen dient und im feindlichen Verhältnis zum Menschen steht. Hokusais Bild zeigt, wie mehrere *oshiokuri-bune*, japanische Transportschiffe für Waren des Fischereihandels, auf dem Meer einer großen Welle begegnen, als sie an einem Frühlings- oder Herbsttag morgens zu einem Offshore-Handelstreffpunkt fahren (Cartwright & Nakamura 2009: 121-122). Unterwegs kauern die Fischer im Boot, während die Wellen mit Wellenspitzen, welche wie unzählige Klauen erscheinen, die Menschen und Boote gleich zu überrollen und zu zerreißen drohen. Im Vergleich zu dieser Bildvorlage kann man in Wiesners Darstellung jedoch keine menschlichen Spuren finden. Die Welle wirkt sanfter und weniger monströs (Wiesner 2006, [39]). Es scheint, als möchte die Welle die Kamera auf ihrer Reise weiterbringen, bis ein anderes Kind wieder die Kamera findet, womit die Geschichte im Bilderbuch auch endet.

Subtil deuten die Kreisform, die oft mit dem Sehmotiv in Form von Augen oder Linsen der optischen Apparate zu finden ist, und der Palindrom-Name des Fotofachgeschäfts „BOB“ an, dass Mensch und Tier stets eng miteinander verbunden sind. Zwischen dem beobachtenden Menschen und den zurückschauenden Tieren wird das dynamische Subjekt-Objekt-Verhältnis der beiden in *Flotsam* gestaltet. Mit der naturwissenschaftlichen Beobachtung und dem künstlerischen Sehen werden die Bilder vom Menschen als Herrscher über die Natur und dem Menschen als posthumanem „relational[em] Subjekt“ (Braidotti 2014: 54) kontrastiv dargestellt, womit die Artenhierarchie des Humanismus in Frage gestellt wird. Im Kontext der visuellen Wahrnehmungen zeigt Wiesner mit den raffinierten Bildern und dem intertextuellen sowie interbildlichen Bezug einerseits, dass die Sehperspektive unsere Weltanschauung konstruiert, und andererseits, dass die Kunst einen Raum zwischen Phantasie und Wirklichkeit bietet, in dem unser Selbstverständnis sowie unsere Beziehung zur Umwelt zur Reflektion gebracht werden können.

## Abbildung



Abb. 1: Katsushika Hokusai: *Unter der Welle bei Kanagawa, 36 Ansichten des Berges Fuji* [Serientitel], um ca. 1830–32, Farbholzschnitt, 25.7 x 37.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, aus: The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>, [29.08.2022]

## Literatur

- Arizpe, E. & McAdam, J. (2011). Crossing visual borders and connecting cultures: Children's responses to the photographic theme in David Wiesner's *Flotsam*. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 17 (2), 227-243.
- Berger, J. (2009). *Why look at Animals?* In J. Berger, *About looking* (S. 3-28). London: Bloomsbury.
- Böger, A. (2015). *Die amerikanische Fotografie*. In C. Decker (Hrsg.), *Visuelle Kulturen der USA. Zur Geschichte von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen und Neuen Medien in Amerika* (S. 99-159). Bielefeld: transcript.
- Braidotti, R. (2014). *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Cartwright, J.H.E. & Nakamura, H. (2009). What kind of a Wave is Hokusai's Great wave off Kanagawa? *Notes and records of the Royal Society of London*, 63 (2), 119-135.
- Collins, D. (1990). *The story of Kodak*. New York: Abrams.
- Heidegger, M. (1985). *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe. Bd. 12: Abt. 1, Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann.
- Herbrechter, S. (2009). *Posthumanismus. Eine Kritische Einführung*. Darmstadt: WGB.

- Katsushika, H. *Unter der Welle bei Kanagawa, 36 Ansichten des Berges Fuji* [Serientitel], um ca. 1830–32, Farbholzschnitt, 25.7 x 37.9 cm, The Metropolitan Museum of Art, aus: The Metropolitan Museum of Art, Abgerufen von <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434>.
- Kübler, R. (1970). *Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen*. Tübingen: Eberhard-Karls-Universität.
- MacGregor, A. (1994). *Die besonderen Eigenschaften der „Kunstkammer“*. In A. Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (S. 61-106). Opladen: Leske und Budrich.
- McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The invisible art*. New York: Harper Perennial.
- Melville, H. (2009). *Moby-Dick*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Pomian, K. (1994). *Sammlungen – eine historische Typologie*. In A. Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo: die Welt in der Stube; zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800* (S. 107-126). Opladen: Leske und Budrich.
- Smith, V. (2009) *Making and breaking frames: Crossing the borders of expectation in picturebooks*. In J. Evans (Hrsg.), *Talking Beyond the Page: Reading and Responding to Picturebooks* (S. 81-96). London: Routledge.
- Sontag, S. (1978). *Über Fotografie*. München und Wien: Carl Hanser.
- Stadler, U. (2003). *Der technisierte Blick. Optische Instrumente und der Status von Literatur; Ein kulturhistorisches Museum*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Struck, W. (2017). *A World Without Us: Aesthetic, Literary, and Scientific Imaginations of Nature Beyond Humankind*. In S. Wilke & J. Johnstone (Hrsg.), *Readings in the anthropocene: the environmental humanities, German studies, and beyond* (S. 17-37). New York: Bloomsbury Academic.
- Waldow, S. (2015). *Einleitung*. In S. Waldow (Hrsg.), *Von Armen Schweinen und Bunten Vögeln* (S. 7-16). Paderborn: Fink.
- Weigl, E. (1990). *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Wiesner, D. (2006). *Flotsam*. New York: Clarion Books.
- Zapf, H. (2002). *Literatur als kulturelle Ökologie: zur kulturellen Funktion imaginativer Texte an Beispielen des amerikanischen Romans*. Tübingen: Niemeyer.